

De la tragedia de *Macbeth* a la versión de *Los hangares de Lady Macbeth*, de Fulgencio M. Lax*

Fulgencio M. Lax
Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia
martinezlaxfulgencio@gmail.com

Palabras clave:

Shakespeare. *Macbeth*. Lady Macbeth. Teatro contemporáneo. Versión.

Resumen:

La lectura contemporánea de *Macbeth*, una de las tragedias sangrientas de Shakespeare, nos conduce a una versión viva y dinámica que nos habla del hombre de hoy en un mundo de hoy. Ese es el resultado de *Los hangares de Lady Macbeth*. Sumergirse en la tragedia de Shakespeare a partir de una dramaturgia contemporánea nos abre la puerta del conocimiento de nosotros mismos y pone de relevancia el valor clásico de la obra isabelina.

From *Macbeth* tragedy to *Los hangares de Lady Macbeth* version by Fulgencio M. Lax

Key Words:

Shakespeare. *Macbeth*. Lady Macbeth. Contemporary theater. Version.

Abstract:

An approach to a contemporary review of *Macbeth*, one of the most sanguinary Shakespeares's tragedies, introduce us to a live and dynamic version about the Man of today in the World of today. This is the result of *Los hangares de Lady Macbeth*. (*The hangars of Lady Macbeth*). Going into this Shakespeare's tragedy from a contemporary play-writting point of view, opens the door to our self-knowledge and enhance the classic values of this Elizabethan play.

* Al final del artículo se incluye el texto completo de *Los hangares de Lady Macbeth*.

SORIN.- No es posible pasarse sin el teatro.

TREPLEV.- Hacen falta formas nuevas. Sí, formas nuevas; y, si no las hay, más vale que no haya nada.

(*La Gaviota*, de Anton Chejov)

Empezamos este artículo haciéndonos unas preguntas que hemos extraído de la reflexión previa a nuestro trabajo de creación dramática: ¿Qué papel juegan los clásicos en la actualidad más allá de ser referentes culturales traídos por la historia y la tradición? Cuando nos situamos ante una obra como *Macbeth* nadie duda de que estamos ante un clásico, pero eso ¿qué significado tiene? ¿Es un vehículo de conocimiento para el hombre de hoy sobre el mundo de hoy o tan solo es un cuadro colgado en la sala de un museo, en silencio, estático, mostrando solamente los ojos de la historia que le vieron nacer? Si hasta los museos se han dado cuenta de que están en una nueva época y tienen que dinamizar y convertir en espacios vivos sus salas ¿por qué el escenario ha de convertirse en una ventana abierta al museo de la historia a través del teatro? Buscamos respuestas a estas preguntas que nos acerquen al hombre de hoy a través de la obra de Shakespeare. Sin lugar a dudas estas respuestas, si las encontramos, estamos seguros de que no tendrá carácter taxativo, pero el viaje realizado en su busca es el que nos ha hecho llegar a nuestra versión: *Los hangares de Lady Macbeth*.¹

Estamos de acuerdo con Alonso, Mar; Cerda; Cid; Fandez; Mora; Oelker y Triviños (2003: 12) cuando dicen que el término clásico «nos remite a obras que ostentan valores tanto éticos como estéticos que trascienden su propia época y que, por ende, tienen un carácter paradigmático, y designa también el período histórico en el cual fueron creadas». Nosotros vamos a ampliar el espectro de este término y lo vamos a situar en un campo donde influyen distintos significados que se actualizan

¹ A partir de ahora citaremos por las iniciales: *LhLM*



en virtud de los diferentes contextos en los que suele utilizarse. Ya sea como autor modelo, bien exponiendo solamente las obras, bien como referencia a las culturas griega y latina; bien como algo negativo o caduco, o bien destacando aquellas obras que conservan aún su actualidad dinámica después de haber mantenido una tensión dialéctica con la historia. Aquellas que, como resultado acumulativo de lecturas, hablan del hombre en el proceso de construcción del mundo de hoy. Aquellas que la historia no ha relegado al espacio mostrativo y documental de uno o varios periodos y mantienen vivo el discurso renovador.

Vamos a prestar atención a algunas descripciones que tienen que ver con el pulso que cualquier obra mantiene con la historia y le confiere una lectura contemporánea.

Saint-Beuve (1857, 2013: 35), al finalizar su ensayo *¿Qué es un clásico?* hace la siguiente descripción:

En suma, bien sea Horacio o algún otro, cualquiera que sea el autor que prefiramos y que refleje nuestros propios pensamientos en toda su riqueza y madurez, reclamaremos a alguno de esos buenos y antiguos espíritus una conversación inacabable, una amistad que no decepcione, que jamás nos falle; y esa impresión habitual de serenidad y de amenidad que nos reconcilia, y que tanto necesitamos, con la humanidad y con nosotros mismos.

Es decir, una mirada hacia nosotros desde la historia, a través de las obras de arte, que nos ayuda a conocernos y reconocernos en el devenir de los acontecimientos que nos sitúan en una época determinada.

Azorín escribía en el diario ABC, en 1926, el 12 de enero lo siguiente:

Y este teatro, [refiriéndose al teatro clásico español] ¿qué interés puede tener para nosotros? ¿Hasta qué punto pueden interesar, emocionar a un espíritu moderno, a una sensibilidad fina, las comedias clásicas? Siempre existirá entre el espectador moderno y la comedia clásica representada, bien representada, una distancia infranqueable. No podremos nunca sentir íntima y profundamente una obra escrita a dos, o tres, o cuatro siglos de distancia. Padece una ilusión –una autosugestión– cuando creemos lo



contrario. Ni la lengua, ni el gesto, ni los trajes, ni la sicología, tales como se nos ofrecen en la comedia clásica, son como nosotros los sentimos ahora... ¿No valdría más, si deseamos evocar un tiempo antiguo, hacerlo a la manera moderna, con nuestro lenguaje, nuestras maneras, con todo nuestro modo de ser? (Azorín, 1947: 18 y ss.).

Hace hincapié en la necesidad de leer a los clásicos con ojos contemporáneos, aspecto fundamental para poder calificar la obra como algo vivo y alejado de una reconstrucción del pasado. En otro artículo ahondará en la misma cuestión:

No existe más regla fundamental para juzgar a los clásicos que la de examinar si están de acuerdo con nuestra manera de ver y de sentir la realidad: en el grado en que lo estén o no lo estén, en ese mismo grado estarán vivos o muertos. Su vitalidad depende de nuestra vitalidad. No nos detengamos para el desdén o la relegación en vanos escrúpulos; que no nos atemorizen las rimbombancias y oropeles de que se han rodeado estos o los otros nombres. Juzguemos a los muertos con arreglo a los vivos... (Azorín, 1998: 1004)

Azorín aboga por una lectura contemporánea de la obra que ha recorrido el camino de la historia y que reclama nuestra vitalidad para poder generar la suya. Si esta relación no se produce, la obra habrá perdido su valor clásico. Este aspecto es fundamental, si se pierde ese diálogo habrá desaparecido el valor clásico de la obra.

Italo Calvino (2013: 46) en el último punto de los catorce que componen la reflexión que realiza sobre la necesidad de leer a los clásicos dirá: «los clásicos sirven para entender quiénes somos y adónde hemos llegado». De nuevo una mirada hacia el hombre de hoy, al hombre de la contemporaneidad interpretativa, hacia la explicación de lo que somos a través de la acumulación de la historia.

Jorge Luis Borges (2013: 52) sitúa «lo clásico» en un proceso incontrolable e impredecible, como no puede ser de otra manera cuando hablamos del devenir histórico. «Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las



generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad». En una entrevista con Osvaldo Ferrari (Borges 2013: 55 y ss.) apuntará: «Yo creo que un libro clásico no es un libro escrito de cierto modo [...] un clásico es un libro leído con respeto. Por eso, yo creo que el mismo texto cambia de valor según el lugar en que está», vinculando así el concepto de clásico a una experiencia personal o generacional que la enfrenta a la obra en cuestión. Aquí intervienen aspectos de carácter sociológico, antropológico e histórico que son los que conforman las características idóneas para que esa experiencia convierta a la obra en clásica, pero que no pueden darse de otra manera si no es mediante la actualización de la forma y el contenido en la interpretación de la lectura de la obra en cuestión.

Bertold Brecht (1971: 68) plantea una relación dialéctica con la historia y una reflexión sobre el interés que la obra tiene para el hombre de hoy:

De las obras antiguas nos apropiamos mediante un procedimiento relativamente nuevo, a saber: la compenetración emocional o endopatía, para la que aquéllas no ofrecen mucha base. De este modo, la mayor parte de nuestro placer se nutre de fuentes diferentes de las que tienen que haberse brindado generosamente a los hombres que nos han precedido en el tiempo. Pero nos resarcimos con las bellezas del lenguaje, con la elegancia de la manera de desarrollar la fábula, con los pasajes que nos arrancan ideas y representaciones de especie invariable e intemporal, en suma: con lo accesorio de las obras antiguas. Tales son precisamente los recursos poéticos y teatrales que ocultan las incongruencias de la historia... Cada vez nos molestan más el primitivismo y el descuido de las reproducciones de la convivencia humana, y esto no sólo en las obras antiguas, sino también en las contemporáneas cuando son confeccionadas con arreglo a las antiguas recetas. Nuestra forma de gozar comienza a tornarse anacrónica.

No vamos a profundizar en las aportaciones que desde la crítica se vierten sobre este tema, pero sí queremos destacar lo que se desprende de las afirmaciones que hemos introducido anteriormente: En todas ellas, acercarse a una obra considerada como clásica es el resultado de las características de la lectura contemporánea de la obra. El propio Borges



(2013) apunta que una obra puede dejar de ser clásica en una determinada época y volver a serlo en otra dependiendo de las características de esa época nueva. Y es desde este espacio desde donde hemos leído a Shakespeare, que después de un intenso proceso de destilado estructural y funcional, ha desembocado en la versión *LhLM*.²

Y aquí es en este punto de confrontación histórica, de la mirada contemporánea, de la búsqueda del conocimiento del hombre actual donde comienza nuestro trabajo. Tenemos que decir que también esto depende de la visión y el concepto que se tenga del teatro.³ Nosotros lo entendemos como una expresión y manifestación inmediata de la sociedad contemporánea, que no puede ser ajeno a las circunstancias históricas que conforman esta época.

Reinterpretamos aquí las palabras de Azorín que recogíamos más arriba y que, aun siendo extremas, son ilustrativas: «Leer e interpretar a los muertos con arreglo a los vivos». Esta actitud implica una intervención del texto en todos sus aspectos para llegar a conformarlo desde la misma obra en el contexto en el que se actualiza y se hace realidad. En Fulgencio Martínez (2014: 162) definíamos el concepto de versión de la siguiente forma:

Quando hablamos de versión, [...] se han generado valores alejados de los originarios. Se ha abierto la frontera de las interpretaciones que alteran y reinterpretan abiertamente los espacios de semiosis textual. Sin lugar a dudas la determinación del contexto y la relación sincrónico diacrónica de la historia que ha conformado la obra como un punto focalizador de atención, son fundamentales para que el

² El cine ha contribuido a fijar en nuestra memoria un imaginario que viene a determinar la interpretación y la plástica de la obra el autor isabelino. Es fácil encontrar hoy a quien haya visto alguna película sobre cualquier obra de Shakespeare y no tener noticia alguna del original. Pero nos desviaríamos de nuestro objetivo si nos adentramos en la riqueza con la que el cine ha tratado la obra de Shakespeare.

³ Estamos de acuerdo en que el arte en general es una manifestación expresiva que describe la sociedad en la que se desarrolla. En Fulgencio Martínez (2013: 34) decíamos: «El teatro, como uno de los mecanismos de expresión social más potentes que ha ido llevando al hombre de la mano a lo largo de los tiempos, también ha de ser rápido y contundente en su respuesta, aunque sea desde la observación dialéctica de la historia».



significado y sentido que guarda la esencia del texto se mantengan a lo largo del proceso.

En un trabajo en el que se interviene un texto de una forma tan amplia y profunda como aquí, hay dos partes claramente diferenciadas: Una que tiene que ver con la técnica, con la tradición, con el estudio, con las referencias sociológicas e históricas y con el conocimiento. Luego hay otra que se va conformando a partir de la intuición y de las sensaciones, de las miradas y contenidos que se van acumulando a lo largo del proceso. Es la parte indemostrable y de difícil explicación, elegir unos significados y sacrificar otros. Ambas partes son complementarias y ninguna de ellas garantiza el acierto, pero el rigor sí favorece la solvencia del resultado.

Antes de adentrarnos en el texto isabelino voy a hacer una parada más. Los aspectos lingüísticos referidos a la belleza de la palabra de Shakespeare, así como a su construcción lingüística han sido solapados por el proceso de traducción o, como mínimo, intervenidos por este proceso.

El camino que nos ha llevado hasta *LhLM* centra toda su atención en el contenido, en los aspectos estructurales y en el sentido. Con el primero recogemos el argumento de la obra de Shakespeare y le aplicamos un relectura, haciendo aflorar los elementos que se relacionan directamente con la realidad de nuestro entorno. Con el segundo acotamos y ordenamos la estrategia comunicativa y, con el tercer aspecto, con el sentido, hacemos intervenir circunstancias extratextuales para destacar la idea que subyace en el argumento de la obra en relación con nuestra interpretación. Así pues, el final de nuestro proceso es una versión contemporánea de la obra de Shakespeare, alejándonos del estatismo histórico que nos ofrece una lectura anclada en la historia.

La composición se plantea desde la fragmentación, rompiendo los aspectos formales y de contenido. El caos socio político en el que vivimos se traslada también a la forma en la que percibimos la realidad. El concepto de mimesis aristotélica se diluye y entramos en una especie de centrifugado del conocimiento que nos aboca a la ruptura inmediata de la linealidad



comunicativa y de los mecanismos de identificación. Nos acercamos a la idea de collage en el que la imagen plástica, recorrida por múltiples lenguajes escénicos, cobra una especial relevancia junto a la desfocalización de la palabra.

Contenido

En este apartado juega un papel muy importante la acumulación de lecturas que la historia ha conferido a la obra. También hay que tener en cuenta que la sociedad de hoy es distinta a la del 1600, la competencia de los agentes activos en la comunicación es diferente y la realidad artística no es la misma. Desde esta diferencia de tiempo e historia con el original nos encontramos con aspectos que mantienen la conexión con el pasado, pero que cobran su importancia en la renovación novedosa que propone lo contemporáneo.

Shakespeare escribe *Macbeth* a partir de unos hechos reales.⁴ Es una historia cuyos exponentes son la ambición, la traición y el asesinato. Una tragedia de sangre que solo hace avanzar la acción sumando muertes. La lucha por el poder no se hace en el campo de batalla sino oculta en la confianza, en la amistad, en la admiración, por eso es una pelea ruin y desleal que tiene su detonante en lo tenebroso, en la oscuridad, en lo desconocido, en lo que se considera el mal, fruto del pacto entre el hombre y el diablo, como son las brujas.

Hoy, a ese Macbeth que lucha por y para el poder, no lo encontramos en un campo de batalla con las manos manchadas de sangre, literalmente. Lo encontramos en un despacho donde ha cambiado la armadura por un traje de marca y la espada por un aparato electrónico desde

⁴ «Los sucesos históricos en que se ha inspirado el autor hállanse en una obra impresa por vez primera en París, en 1526, e intitulada *Scotorum Historiae*, de Héctor Boëthius. Este tratado, [...] fue traducido en 1541 [...]. Tal es la obra de donde Holinshed ha tomado (sea según el texto latino o la versión escocesa) los acontecimientos que reproduce en estas Crónicas (Chronicle of England, Scotland and Ireland, 1577) que aprovecha Shakespeare, no sólo para componer *Macbeth*, sino todos los dramas en que escenifica la historia de Escocia o Inglaterra.» (Astrana Marín, 2003: 84).



el que controla sus finanzas. El poder oculto, el anonimato, la acumulación como fuente generadora de miseria ajena, son aspectos que caracterizan a la gestión de la sociedad de hoy.

Nuestro Macbeth es ese personaje que, además, va acompañado de un gran soporte que le da fortaleza y lo guía, como es Lady Macbeth. Y luego está el pueblo que sirve a los poderosos y, a la vez, se rebela contra ellos y, cuya revolución, da como resultado la muerte de los opresores. El final de la obra es un lance patético, no del héroe trágico, que aquí no lo hay, sino del villano y traidor trágico, en este caso de Macbeth y Lady Macbeth. En nuestro texto terminamos así: «Mira, Macbeth, mira cómo suben los harapos y los cadáveres. Y esa hilera brillante son las vísceras colgantes. Vienen los muertos, Macbeth, vienen los muertos.»

Estructura

El lenguaje de la obra en la que nos sumergimos ya ha sido intervenido desde su origen por un proceso de traducción. Así pues el nivel morfosintáctico, como un planteamiento primario en el ámbito de la elaboración del lenguaje no ha sido tenido en cuenta. Pero sí hemos utilizado la disposición textual, la relación y planteamiento formal del diálogo para romper la distinción de personajes, incluso en la configuración formal del texto hemos interrumpido su linealidad. Esta ruptura nos sitúa en un espacio de más o menos indefinición, donde las voces recorren transversalmente la acción.

Se ha seguido trabajando con los cinco actos y estableciendo una relación competencial con el contenido de cada uno de ellos. El impulso de esta intervención textual lo propone la revisión de los personajes y de cómo se va construyendo la acción a partir de su proceso de caracterización. En este aspecto nos hemos servido del alejamiento sobre el concepto que



Aristóteles tiene de la relación entre acción y personaje.⁵ Nos encontramos ante una dependencia de la acción dramática de los caracteres de los personajes, o cuando menos se acogen a un nuevo concepto de destino en el que los personajes tienen capacidad de decisión.

La consideración de los personajes ha supuesto un punto estructural de capital importancia, pues los hemos identificado con las fuerzas activas que desarrollan la acción dramática y nos hemos encontrado, después de un exhaustivo análisis, con que estamos frente a tres fuerzas que son las que mantienen la tensión a lo largo de toda la obra y de distinta forma e intensidad cada una de ellas. Es incuestionable que estamos ante una obra de personaje, que es *Macbeth*, y en el que convergen todas las líneas de construcción. Así pues, desde una realidad determinada por la conciencia, nos encontramos con *Macbeth*, *Lady Macbeth* y luego todo un conjunto de personajes que sirven para construir y caracterizar el universo dramático de ambos: Las brujas, Banquo, Duncan, Macduf, Malcom, etc. Estamos ante una triada que puede conformarse en el triángulo que viene a definir las fuerzas que actúan dramáticamente en la obra.

Aunque hemos tenido en cuenta los aspectos psicoanalíticos que aporta Sigmund Freud (1978), sobre todo para el personaje de *Lady Macbeth*, no hemos destacado parte del origen del conflicto de los personajes referido a la falta de hijos, como indica el neurólogo austriaco. Hemos dirigido nuestra mirada a la frustración que se instala en el éxito de sus deseos. Un éxito que se convierte en fracaso y que genera en ellos un estado tormentoso en su conciencia. Estos aspectos neuróticos aparecen, de forma espontánea, en la caracterización de los dos personajes, y aquí sí hemos prestado atención a las indicaciones freudianas cuando define la evolución neurótica de *Lady Macbeth*.

Hemos llevado la interpretación más allá del personaje y nos hemos centrado en el acontecimiento y en las características de la acción que, por

⁵ Libro 6 de su *Poética*: «Además, sin acción no puede haber tragedia, pero sin caracteres sí» (pág. 148).



ende, es provocada por los propios personajes. Un sistema dependiente de relación causa efecto que nos sitúa en el espacio de una acción compacta y que nos va llevando al desastre final.

Las brujas⁶.- ¿Qué representan las brujas? ¿Por qué las brujas? ¿Qué consideraciones contemporáneas pueden tener las brujas? Encontrar la respuesta a estos interrogantes es fundamental ya que ellas son el detonante, la chispa que hace arrancar la acción dramática.⁷

A comienzos del 1600 las brujas representaban la relación con lo oscuro, con el diablo, con el mal. Por otro lado, la expresión psicológica de la conciencia del personaje, en virtud de su pensamiento, no existía en la época. Lo podemos entender como un recurso dramatúrgico por parte de Shakespeare para hacer externo el pensamiento de ambición de Macbeth, el deseo de poder apoyado en la vanidad llevada al extremo y por supuesto jugar con el destino, aunque este aspecto lo hemos reducido en nuestro trabajo. Este juego hace universal al personaje, adentrándose en la conciencia, en el lado oscuro, en los niveles de recompensa y ambición que tiene todo individuo. Lo que ocurre es que Macbeth tendrá una gestión de su conciencia con resultado patético y llevará a cabo sus deseos a cualquier precio. Este es el papel que creemos que juegan las brujas: Un recurso de la época para provocar el lado oscuro de la conciencia del protagonista. Una lectura contemporánea y funcional deja fuera a estos personajes, al menos en su consideración textual. Por eso, en el trabajo analítico y luego en el proceso de destilado al que sometemos el texto completo, reducimos estos personajes a lo que es la «detonación», el disparo inicial que hace arrancar la acción y que condensamos en la siguiente frase de nuestro texto: «Las palabras de la conciencia se vierten como un fino veneno de ambición y de avaricia». Las brujas han pasado de ser personajes a convertirse en una voz, la voz de la parte oscura de la conciencia de Macbeth, que bien puede ser él

⁶ Utilizamos como referencia bibliográfica el trabajo de B.P. Levack (1995).

⁷ La referencia mitológica a Hécabe, como diosa de la hechicería y presentada por tres cuerpos, puede ser más o menos considerada pero, funcionalmente, no aporta nada significativo a nuestro trabajo.



mismo quien enuncie el vaticinio. Y este criterio nos da una lectura muy actual. Esas voces, hoy, pueden ser muy bien generadas por el impulso de alabanzas de un pueblo engañado y manipulado, generador de vanidades en una conciencia enferma de ambición, combatible cuando la opresión es insostenible. Solo una revolución o un asalto al castillo, podrá poner fin a la tiranía.

Macbeth.- Una imagen dura, fuerte, de un físico poderoso, atractivo, con decisión de movimientos, seguridad en la ejecución, dominante y controlador de su espacio, y que será totalmente devorado por su falta de moral, por su ambición, por su cobardía que se escudará, en todo momento, en la actitud dramática de Lady Macbeth, que es quien gestiona la conciencia de Macbeth, aunque terminará sucumbiendo también a ese final con carácter de catástrofe. Un personaje que triunfa en la guerra, que está acostumbrado a la sangre y, en cambio, sucumbe ante su visión, se acobarda en el uso de la violencia. La ceguera de la batalla cuerpo a cuerpo, la adrenalina, la matanza profesional no tiene nada que ver con la premeditación que se teje en la intimidad, aunque aquello sea también un asesinato. Puede mucho más el impulso de la ambición que sus propios miedos. Nosotros situamos nuestra acción en otro tipo de batalla, la que se lleva a cabo en el terreno financiero, la que otorga el poder a partir de la acumulación de riquezas. Esta batalla también requiere frialdad y decisión extrema y, además, se realiza desde la impersonalidad en la gestión. Y nuestro personaje también tiene miedo y se acobarda. En el primer acto de *LhLM* nos encontramos con la siguiente escena, que sucede claramente entre los dos personajes principales:

¿Me asusta ser el mismo en acción y valentía que el que soy en el deseo?

¿Qué bestia te hizo revelarme el propósito de tu ambición si ahora dudas como un niño?



Macbeth se nos presenta como un personaje construido en un ámbito psicológico donde la ambición, el miedo y la cobardía van de la mano. Apoya toda su expectativa de futuro en una fantasía en la que él cree y a partir de la cual conforma una realidad. Entendemos que se caracteriza desde y en la intimidad, en el silencio, apoyado en las voces de su conciencia que se extienden a Lady Macbeth.

Lady Macbeth.- Es un personaje poderoso, majestuoso desde el principio, dominante, con un especial glamour, hermosa y deseada para que pueda recorrer el camino hasta convertirse en un monstruo. El juego de la belleza va a ser crucial pues nos llevará al extremo de lo sublime y lo perverso. En el texto de Shakespeare pasa de ser un personaje con una extraordinaria solidez a derrumbarse al final de la obra. Así lo ve Sigmund Freud (1978):

Una persona que se derrumba tras alcanzar el triunfo, después que bregó por él con pertinaz energía, es Lady Macbeth de Shakespeare. [...] A su designio de muerte quiere sacrificar incluso su feminidad, sin atender al papel decisivo que habrá de caberle a esa feminidad después, cuando sea preciso asegurar esa meta de su ambición alcanzada por el crimen

Nosotros hemos optado por no destacar su neurosis y apoyarnos en la transformación que va a sufrir el personaje en la idea del público, trasladando al receptor el conflicto dramático. Este personaje femenino, en nuestra lectura, se presenta con una belleza y un erotismo desbordante. Para eso tiene que ser Macbeth quién la desee y, a la vez, Macbeth ha de tener una altísima consideración por parte del público al comienzo de la obra. Esto ha de ser así para dejarla caer desde el pedestal tan alto en el que la hemos colocado. La idea es lograr una Lady Macbeth muy atractiva y poderosa en lo emocional y en lo físico para que nos pueda guiar desde la placidez familiar, el amor y el sexo de ambos hasta el ocaso y la podredumbre moral con la que quedarán destruidos. No en vano, ya en el segundo acto de nuestra versión, nos encontramos con el siguiente texto:



Y ahora soy un rey cargado de cadáveres y de hambre. [...]
Puedes beber de mí todo lo que quieras. Estos son mis pechos. Este
es mi sexo. Esta soy yo: ¡La reina!

El resto.- Al resto de personajes se le ha dado un valor funcional. Es el que creemos que tienen en la obra y, más aún, en una lectura contemporánea, no solo por el contenido sino por la evolución de la dramaturgia hacia un texto moderno y hacia unas formas más actuales. Desde esta óptica se nos aparecen como un «personaje comodín» que reorienta su caracterización en función de la escena, pero con una salvedad: Su evolución inmediatamente los convierte en el pueblo que va a iniciar la revolución.

Duncan y Banquo: Estos dos personajes juegan el papel de constructores alrededor de la figura de Macbeth. La alabanza de Duncan construye ante el público a un Macbeth triunfador y considerado. Será la continuidad del vaticinio, la realización del espejismo de la conciencia. También será su primera víctima y con ella, el comienzo de la traición. Banquo, su amigo, su compañero de armas, también será víctima de la ambición de Macbeth. ¿Qué une a estos personajes? Dos aspectos fundamentales que sirven para la caracterización y, sobre todo, para orientar la tensión de la acción dramática.

- Son personajes brillantes, situados en el lado bueno de la acción y cuyo infortunio producirá consternación en el público.
- Son víctimas de la avaricia de Macbeth.

Ahora bien, en nuestra lectura, una vez que tenemos a un Macbeth presente, un ciudadano que poco a poco va adquiriendo cotas de poder hasta desbordar sus propias expectativas, pasando por encima de todo y de todos ¿Necesitamos a estos personajes de contraste? En una lectura sin ningún tipo de intervención dramática que no venga determinada o acompañada por una lectura sociológica, política y económica, y que además arrastre un



recorrido por la historia; sin lugar a dudas sí que son necesarios. Pero si damos un paso hacia adelante en la interpretación de la obra de Shakespeare en el marco de una lectura contemporánea, apoyándonos en los aspectos funcionales del texto y situándolo en una estética fragmentada en la que la palabra cede espacio significativo a otros lenguajes, estos personajes se nos alejan hasta desaparecer. Incluso en el texto de Shakespeare aparecen como desdibujados, sin la consistencia de Macbeth o de Lady Macbeth.

Pero ¿Hay algo que nos puede interesar de ellos? Por supuesto: Su voz y su espacio y, realmente, pueden ser todos uno. Llega un momento en la obra en la que solo viven en la conciencia de Macbeth hasta convertirse en su tortura.

Así pues, en nuestro proceso de versión, se fueron fusionando en una sóla fuerza de impulso dramático a la que se unen también las brujas por el mismo motivo y que ya hemos señalado anteriormente.

El sentido⁸

Sin lugar a dudas el sentido es un elemento contextual y de referencia externa al texto, pero que lo condiciona para los distintos estadios que recorre a lo largo de la historia y, cuando hablamos de un texto clásico, un elemento imprescindible para poder establecer su actualidad.

⁸ Desde el estructuralismo lingüístico a la ciencia del texto, el sentido está asociado al contexto y a la inmediatez del acto comunicativo. La bibliografía al respecto desbordaría estas páginas, por lo que voy a introducir solo una cita de Émile Benveniste (1999: 227 y ss.) y que se ajusta bastante al criterio del trabajo de versión realizado: «El sentido de la frase es en efecto la idea que expresa; este sentido es realizado formalmente en la lengua por la elección, la disposición de las palabras, por su organización sintáctica, por la acción que ejercen unas sobre otras. Todo está dominado por la condición del sintagma, por el nexo entre los elementos del enunciado destinado a transmitir un sentido dado, en una circunstancia dada. Una frase participa siempre del “aquí-ahora”; determinadas unidades del discurso están en ella unidas para traducir cierta idea que interesa a cierto presente y cierto locutor. Toda forma verbal, sin excepción, en el idioma que sea, está siempre ligada a cierto presente, y así a un conjunto de circunstancias único cada vez, que la lengua enuncia en una morfología específica. ... El sentido que ha de ser portado o, si se quiere, el mensaje, es definido, delimitado, organizado por mediación de las palabras; y el sentido de las palabras, por su parte, es determinado por relación con el contexto de situación.»



De una forma general se nos abren dos caminos hacia los que orientar el sentido final de nuestro trabajo, teniendo claro que el punto de partida es una mirada de hoy para el hombre de hoy, alejados del valor museístico en la dramaturgia:

- Íntimo y particular, referido al individuo, al hombre frente al universo social.
- General, referido al hombre como ser social y cuyo comportamiento genera una actitud política que deriva en la tiranía, la corrupción y el robo y, como consecuencia, en una revolución del pueblo que tiene que defenderse.

Hemos optado por esta segunda opción, si bien ambas son compatibles y la segunda incluye a la primera en cierta forma.

La ambición por la corona la reflejamos en *LhLM* como la ambición por el dinero:

Yo no he de temer nada ni a nadie. Soy impune. ¡Somos impunes!
Sólo tenemos que vigilar que los números sigan avanzando y nuestras colinas se conviertan en gigantescas cordilleras. Somos reyes, amor mío. Somos reyes.

¿Hasta dónde podré hacer crecer estas enormes pantallas? ¿Me faltarán teclas para construir las cifras que se merece un rey? ¿Cuántas teclas tiene un reino?

La continua referencia a las pantallas digitales, a la virtualidad económica que mueve cantidades ingentes de dinero y al manejo de los maletines, nos sitúa en un espacio de rabiosa actualidad. Y siempre el pueblo como víctima, pero también como siervo complaciente que terminará asaltando las murallas que protegen esos almacenes llenos de riquezas. Entonces empieza la revolución.

Nuestra versión de la obra de Shakespeare es una lectura particular cuyo objetivo es la puesta en escena, lugar de confluencia de lenguajes, pero



también de creación y conformación de significados que laten virtualmente en ambos textos. Por eso quedan aún muchas preguntas que solo se resuelven sobre el escenario.

Terminamos resumiendo este artículo como respuesta a los interrogantes que enlazan la versión con el original: ¿Hasta dónde nos hemos alejado de Shakespeare? ¿Qué queda del texto de Shakespeare en *Los hangares de Lady Macbeth*? En primer lugar queda nuestra lectura y la experiencia intelectual que nos propone el autor. Queda también la idea original de la obra y un sentido, fruto del recorrido que el texto isabelino hace por la historia hasta llegar a nuestros días y cobrar un significado inmediato y contemporáneo en nuestra versión.

BIBLIOGRAFÍA

- ADARONDO, Ricardo, «La tentación de Shakespeare» [en línea] en *Nosferatu, revista de cine* (8), 1992, <http://hdl.handle.net/10251/40805> [consultado el 25-12-2015]: 20-27.
- ALONSO, María Nieves; CERDÁ, Kristov; CID, Juan; FAÚNEZ, Edson; MORA, Gerson; OELKER, Dieter y TRIVIÑOS, Gilberto, «Una preferencia bien puede ser una superstición. Sobre el concepto de lo clásico» [en línea] en *Atenea* n.º. 488, 2003, <http://www.scielo.cl/pdf/atenea/n488/art02.pdf> [consultado el 28-12-2015]: 11-30.
- ARISTÓTELES, *Poética*. Traducción de Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1988.
- ASTRANA MARÍN, Luis, *Shakespeare. Obras completas. Tragedias*. Madrid, Aguilar, 2003.
- AZORÍN, «La comedia clásica», en *Ante las candilejas*, Zaragoza, Librería General, 1947: 17-21.
- _____, «Los clásicos», en *II Ensayos. Obras escogidas*, Miguel Ángel Lozano Marco (coord.), Madrid, Espasa, 1998: 1001-1006.
- BENVENISTE, Émile, *Problemas de Lingüística general II*, Madrid, Siglo XXI, 1999.
- BORGES, Jorge Luis, «Sobre los clásicos», en *Cuadernos Culturales 3*. Universidad de Colombia. 2013: 49-54.



- BRECHT, Bertold, «Pequeño organon para el teatro», en *Teatro político*, Argentina, Alta Argentina, 1971: 63-100.
- CALVINO, Ítalo, «¿Para qué leer a los clásicos?», en *Cuadernos Culturales* 3, Universidad de Colombia, 2013: 37-48
- FREUD, Sigmund, «Algunos tipos de carácter dilucidados por el psicoanálisis», [en línea] en *Obras completas*, Volumen 14, traducción cotejada Alemán-Inglés por José L. Etcheverry, Imago, 4, n° 6,. Amorrortu Editores. Bs.As, (1914-1916, 1978), <http://www.vivilibros.com/excesos/13-a-02.htm> [consultado el 27-12-2015]: 317-36.
- LEVAC, B.P, *La caza de brujas en la Europa Moderna*, Madrid, Alianza. 1985.
- MARTÍNEZ LAX, Fulgencio, «Historiedad.com», en *Primer Acto*, n°. 344, Madrid, 2013: 34 y 35.
- _____, «La adaptación y la versión en el trabajo dramático» [en línea] en *Anagnórisis, revista de investigación teatral*, n°. 10, diciembre, 2014, [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n10/FulgencioLax\(140-164\)n10.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n10/FulgencioLax(140-164)n10.pdf) [consultado el 28-12-2015]: 140-164.
- SAINT-BEUVE, Charles Augustin, «¿Qué es un clásico?» en *Cuadernos Culturales* 3. Universidad de Colombia, (1857, 2013): 17-36.



LOS HANGARES DE LADY MACBETH

Fulgencio M. Lax

Inscrito en el registro de la propiedad intelectual.

ACTO I

La trampa se hace virtud y enciende las gigantescas pantallas digitales, donde los números realizan mortales giros en el vacío.

Los estómagos revientan y los intestinos se convierten en hermosos collares que lucen sonrisas de platino.

Un baño en el regazo de los dioses del Olimpo es una sierra que amputa las extremidades del pensamiento, dejando un sendero de vómitos y de lujo. El tirano siempre mira hacia otro lado.

En los estadios dejarán de gritar su nombre y todo será oscuridad y silencio. Su vida será maldita. El sueño se alejará rápido y no habrá ni noche ni día.

Salud a ti, Macbeth, que eres barón de Glamis.

Salud a ti, Macbeth, que serás barón de Cadword.

Salud a ti, Macbeth, que serás rey.

Las palabras de la conciencia se vierten como un fino veneno de ambición y de avaricia.

Y yo seré rey. ¡Yo seré el rey!

Las palabras se clavan en el aire.
Se clavan en el alma, en la almohada y en la sangre.

¿Trajiste el maletín? ¿Y ella? ¿Lo sabe? ¿Lo sabe ella?

Ella lo sabe todo.



Venimos a darte las gracias en nombre del rey. Eres barón de Glamis.

¿Y seré rey?

Barón de Cadword.

¿Y seré rey?

El rey te espera.

¿Y los contratos? ¿Están todos los números?

Le abriré el pecho y lo desangraré.

Esta firma será el agua que diluya toda la sangre y encharcará sus pensamientos.

Ella lo sabe y nos espera. Lo tiene todo firmado y nos espera. Ella lo sabe todo.

«Extrañas figuras me salieron al paso el día del triunfo. Cuando ardía en deseos de seguir interrogándolas, se convirtieron en aire y en él se perdieron. Señalaron el futuro diciendo: "¡Salud a ti, que serás rey!" He juzgado oportuno contártelo, querida compañera, porque no quedés privada del debido regocijo ignorando el esplendor que se te anuncia. Guárdalo en secreto.»

Temo tu carácter.

¿Mi carácter?

Quieres la gloria y solo la alcanzarás si eres capaz de no pensar en nada más que en nosotros.

Yo solo pienso en nosotros.

En nuestra felicidad.

En nuestro éxito.

Pienso en nuestra felicidad y en nuestro éxito.

Eso has de hacer si me deseas.

Lo deseo, lo deseo. Lo deseo con todas mis fuerzas.

Ven deprisa a mis brazos. Bebe de mis pechos apretando fuertemente los pezones. Deja que vierta mi espíritu en



tu oído y derribe entre las sábanas todas las dudas que te asaltan.

Hasta el cuervo está ronco de graznar el fatídico momento.

He renunciado a la ternura y he llenado mi alma de la más ciega crueldad. Tengo mis pechos de mujer vacíos de leche y llenos de ácida hiel.

La ambición es la mejor venda para que el puñal no vea la herida que hace, ni el cielo asome por el manto de las sombras frenando el golpe.

Soy Lady Macbeth y seré reina. Seremos reyes y todos nos tendrán miedo.

Inclinarán sus cervices para que podamos asestar el golpe del hacha sin ninguna dificultad.

¿Estaba ebria la esperanza? ¿Existió alguna vez una sábana limpia llena de esperanza? ¿O acaso se durmió envuelta en un oscuro silencio? ¿Me asusta ser el mismo en acción y valentía que el que soy en el deseo?

¿Qué bestia te hizo revelarme el propósito de tu ambición si ahora dudas como un niño? Cuando te atrevías eras un hombre, ahora se presenta la ocasión y te acobardas.

Yo sé lo dulce que es amar al niño que amamantas. Cuando estaba sonriéndome habría podido arrancarle mi pezón de sus encías y estrellarle los sesos contra la pared, si lo hubiese jurado como tú has jurado esto.

¡No engendras hijos sino serpientes!

¡No engendras hijos sino aves de carroña!

Hierbas que secan los bosques y crean desiertos.

Estoy decidido. He tensado todas las potencias que hay en mí.



El falso rostro esconde nuestro falso pecho.

II ACTO

La noche, a la luz del día, se extiende como un manto de miseria que llena todos los rincones.

Acecha el hambre y los números van ocupando su lugar sin que nadie lo pueda evitar.

Siento una somnolencia pesada como el plomo y, sin embargo, no quisiera caer dormido.

Ante mis ojos aparece un puñal que se acopla en mi mano. La hoja me señala la dirección. Limpia y brillante refleja cada una de las palabras que resuenan una y otra vez en mi conciencia. ¡Seré rey! ¡Seré rey!

¡Serás rey, amor mío! Serás rey. Los sueños dejan caer sus sombras y la traición deja de ser traición.

Ella lo sabe. Tanto silencio llena todos los rincones. ¿Un ruido? ¿Un gemido? Ya no hay marcha atrás. La destrucción acaba de consumir su obra maestra.

¡El asesino ha robado la vida del santuario!

Y ahora soy un rey cargado de cadáveres y de hambre. Cargado de miseria y de brillantes collares. Lujosos colgantes que destilan jugos biliares y alimentan el veneno con el que voy devorando a mis víctimas. Incansablemente hago crecer los números.

Siempre los números, que aparecen en grandes pantallas digitales.

Puedes beber de mí todo lo que quieras. Estos son mis pechos. Este es mi sexo. Esta soy yo: ¡La reina!



Ahora todo son ruidos bajo sospecha.
Se fue el sueño. Los días y las noches se confunden.

Mírame a mí y brinda por nosotros.
Ahí afuera solo hay miseria. Nosotros somos reyes.

La sangre y los números. Es inevitable.
El hambre y los números. Es inevitable.

La muerte y los números que van formando montañas y crecen a la par, engordando las arcas reales.

Es nuestro poder. Somos nosotros: Los reyes.

Muertos y números. Muertos y números.
Muertos y números. Muertos y números.
Cifras que se convierten en oro.
Hambre, mucha hambre.

Construiremos un palacio en la mejor geografía de nuestro reino.

Construiremos un campo gigantesco de producción y los números serán nuestros aliados. Haremos intercambios con otros reinos y las pantallas digitales hablarán nuestro idioma.

Y habrá muertos. Muchos muertos.

Soy rey. Ya soy rey.

Y yo soy la reina.

No hay que tener miedo a los muertos porque su sangre está seca. El agua la diluye y se la lleva hasta hacerla desaparecer.

Las voces siguen gritando: ¡No dormirás más!... ¡Macbeth ha asesinado el sueño! ¡No dormirás más!... ¡Glamis ha asesinado el sueño! Cadwor no dormirá más.

¡Voluntad débil! ¡Dame los puñales!
Los muertos no son más que imágenes



vanas ante los ojos de un niño que tiembla en la oscuridad.

Ahora disfracemos las conciencias y vistamos el carnaval.

Que nos aclame el pueblo. Un poco de agua será suficiente. Escucha el clamor. No escuches otra cosa. Solo el clamor. El miedo reprime los gritos y las montañas van creciendo. Más números. Más muertos. Más números. Más muertos. Escucha el lamento de tu pueblo y disfraza la calavera de nuestro tesoro.

III ACTO

El clamor de las tinieblas ha cumplido su promesa y representaste el papel de traidor en una ceremonia tan sangrienta como las heridas.

Vendí mi alma y llené de odio el cáliz. El futuro no es mío. He de seguir creando miseria para seguir creando riqueza. Tecleo números en grandes pantallas digitales y las montañas crecen y crecen sin parar.

Ella lo sabe todo. Firma todo lo que sale en las pantallas. Es la dueña de los números y de su crecimiento.

Yo soy la reina. Yo soy la reina y a lo único que temo es a las profecías que habitan en la conciencia y son el espejo de la ambición silenciosa. Y del poder.

Si el alma de los miserables aspira a ganar el cielo, cuanto antes lo haga mejor. El pueblo no sufre. Yo soy la reina. Tú eres el rey ahora.

Cuando el deseo se realiza sin satisfacción es mejor ser la víctima porque la tiranía puede ser una alegría preñada de inquietudes. Debe darse al olvido lo que ya no tiene remedio. Mira



mis pupilas y no escuches otra cosa que nuestro triunfo.

La sangre y los números. El hambre y los números. La muerte y los números que van formando montañas y crecen a la par, engordando las arcas reales.

Más vale yacer con el difunto y devorar las entrañas que van abriéndose que vivir así, sobre el potro de tortura del espíritu en una angustia sin tregua.

Solo si dejamos que las ramblas se llenen de sangre, de vísceras y miembros amputados, seremos reyes.

Y si ahora te rindes y muestras tus temores y tus miedos. Tus cobardías de derrota después de haber golpeado en la yugular de los ciudadanos. Después de haberme prometido valentía y decisión. Si ahora te rindes, verás cómo el placer de mis besos y de mis caricias se convierte en ácido veneno. Cómo el salado jugo de mi sexo se convierte en tu garganta en potentes chorros de azufre. Clavaré mis uñas en tu espalda hasta apretar con fuerza tus riñones y exprimirlos como una tierna esponja.

Vendrán los espectros. Asomarán los remordimientos. Se instalará en nuestra conciencia la voz del arrepentimiento, pero las montañas seguirán creciendo, los almacenes se irán llenando y el silencio y el miedo serán nuestros aliados. Somos los reyes.

Si los cementerios y sus tumbas nos devuelven a los que enterramos, entonces nuestros sepulcros serán los vientres de los buitres.

Ahora los muertos ya no son muertos. Regresan a buscar lo que les pertenece y nosotros protegemos nuestro tesoro. Y los volvemos a matar una y otra vez. Una y otra vez. Y regresan de nuevo.



Me hacéis dudar de mi propio valor cuando veo que podéis contemplar semejantes espectros y conservar el carmín natural de vuestras mejillas, mientras las mías emblaquecen de miedo.

Yo soy el rey y en cambio, tú... Tú eres la reina.

El camino aún no ha terminado. El agua apenas ha diluido la sangre. Es imposible deshacerse de la miseria.

Las botas se llenan de un barro muy espeso mientras las princesas usan brillantes collares que bajan amontonados por las ramblas.

La noche está en lucha con la mañana pero, mientras haya oscuridad, habrá silencio.

Volveré a escuchar las palabras que me abrieron las puertas del palacio.

¿Qué hay en mi futuro que me atormenta?

Volveré a escuchar las palabras que me trajeron tanta riqueza.

Las puertas de la sangre y de la muerte. Siempre la sangre y la muerte.

IV ACTO

No son suficientes los muertos ni la tierra que los cubre para pisar fuerte la senda de mi destino.

Los campos se llenan de cadáveres que han perdido el nombre y los apellidos. Desaparecen por la noche y vuelven a estar ahí cuando comienza el día.

No quiero conjuros ni magias que me entretengan.



Sé lo que me dijeron las palabras y ahora no admito que se echen atrás y digan otra cosa. Me saludaron como barón de Glamis, como barón de Cadword y me dijeron que sería rey.

Y de nuevo las palabras me golpean abriendo profundas y sangrantes heridas en mi pecho.

Otra vez las palabras silenciosas que se cuelan por todos los orificios hasta llegar tan dentro que no las puedo atrapar. Solo puedo oírlas una y otra vez: ¡Macbeth! ¡Macbeth! ¡Macbeth!...

Mi amor. Mi rey. ¡Sé sanguinario y valiente! ¡El miedo es la mejor arma para que todos te quieran! Nadie nacido de mujer puede dañar a Macbeth!

Tengo en mis manos los teclados y controlo todas las pantallas. Que vigilen bien las montañas que crecen dentro de los almacenes y que limpien los campos de cadáveres antes de que vuelva a llegar la noche.

Escucha y no hables. Sé como el león; ten arrogancia y no te cuides de lo que proteste, se agite o conspire contra ti. Macbeth no será nunca vencido hasta que el gran bosque suba marchando para combatirle a la alta colina de nuestro castillo.

A nuestro alrededor solo hay caminos llenos de polvo. El castillo es inaccesible y el bosque hace muchos años que desapareció en una gran sequía. Yo no he de temer nada ni a nadie. Soy impune. ¡Somos impunes! Solo tenemos que vigilar que los números sigan avanzando y nuestras colinas se conviertan en gigantescas cordilleras. Somos reyes, amor mío. Somos reyes.

¿Hasta dónde podré hacer crecer estas enormes pantallas? ¿Me faltarán teclas para construir las cifras que se merece un rey? ¿Cuántas teclas tiene un reino?

Y los espectros de la miseria siguen apareciendo. Salen como el musgo entre



los muros y sonríen con las encías ensangrentadas. ¿De quién es esa sangre? ¿Qué es lo que están pidiendo? Esa sonrisa se acumula en los grandes sacos de basura que hay a los pies del castillo. Eso es lo que son: basura, estiércol, desperdicio. No pueden hacer nada. Una bolsa de sobras y residuos no puede atentar contra nada ni contra nadie. Yo soy el rey.

Y yo la reina.

¿Y nuestros contratos? Los contratos. No pierdas de vista los contratos.

Pasaré a filo de espada a las mujeres y a los hijos de todo aquel que crea que puede contradecirme. Jueces y fiscales, policías y periodistas, alcaldes, funcionarios... A todo el que se oponga o dude de mi fuerza. Y luego los desollaré como a cerdos que van a servir una buena mesa.

Ven y bebe una vez más de mis pechos y abandónate al éxtasis que te ofrece mi cuerpo. Sigue bebiendo y llena de hiel los recipientes vacíos.

Una enorme nube de polvo llena los pensamientos y apenas deja que las puertas de los almacenes se abran y se cierren con naturalidad.

Un traidor es uno que jura y que miente. Y todos los que juran y mienten son traidores. Y cualquiera que haga eso debe ser juzgado y ahorcado por los hombres de bien.

Hay tantos traidores que ellos mismos pueden coger a todos los hombres de bien y juzgarlos y ahorcarlos. Ni una cuenta pendiente que pueda hacer tambalear al rey ni a la reina. ¡Ahorcad a todo aquel que se oponga o penséis que se opone! Y si no podéis pasarlos por la cuerda, apuñalarlos por debajo del quinto costillar izquierdo.



No es suficiente con llorar y resignarnos. Hay que contestar y frenar el crecimiento de los números en esas enormes pantallas.

Revirtamos el miedo. Que sean ellos los que ahora empiecen a tener miedo. Comencemos a vaciar esos almacenes donde han crecido los números y el oro. Donde las colinas se convirtieron en gigantescas cordilleras de hambre y de miseria, revestidas con exclusivas piedras preciosas.

Volvamos a dar la palabra a sus dueños y golpeemos fuerte. Tan fuerte que dejemos caer la cuchilla allí donde ha de golpear una sola vez.

El que antes hablaba con los dioses del Olimpo hoy llena de llagas nuestra boca con tan solo pronunciar su nombre. Y la gente de bien escupe sangre podrida acumulada en las encías.

Tenemos el poder porque nos lo hemos ganado. El pueblo nos aclamó y ahora tienen que seguir aclamándonos. Somos los reyes.

Y aun así hay algo que no me deja tranquilo. Que levanta sospechas, que no puedo identificar. Nadie me llama rey.

Yo te llamo rey.

Tú eres la reina.

No hemos destruido a todos los que pueden hacer el nudo de la horca.

Nadie nacido de humano podrá vencerte. Solo cuando avance del bosque hacia nuestro castillo. Y eso es imposible.

La justicia, la verdad, la
templanza, la constancia, la
bondad, la perseverancia, la



merced, la clemencia, la piedad, la paciencia, el valor, la fortaleza, no encuentran ninguna rendija por donde respirar y se van asfixiando con una rapidez que no podíamos esperar. ¿Acaso escapó la esperanza?

Y la patria va desapareciendo sin que nadie llegue a reconocerla. Un extenso campo de exterminio y riqueza se extiende a lo largo de toda la piel de un toro, mientras que los secuaces van arrancando los dientes, el pelo y la piel para hacer espesos mantos por los que pisar y no mancharse los pies de barro.

La campana de difuntos toca sin que se pregunte por quién, y las vidas de los bravos expiran antes que las flores de sus sombreros que, sin enfermar, mueren.

Hacen falta soldados que sean ciudadanos. Hacen faltas ciudadanos que sean soldados y sean capaces de identificar al lobo que se esconde bajo la piel de un cordero. Al traidor que se esconde bajo la piel de un ciudadano.

Y la miseria será el recipiente donde se cueza la batalla. Será la piedra donde afilemos nuestra espada. ¡Que el dolor se transforme en cólera y, sin abatir el corazón, se llenará de rabia! ¡No hay noche, por larga que sea, que no encuentre el día!

Acto V

Lavaos vuestras manos; poneos vuestro vestido de noche y caminad en la oscuridad, así no veréis los cadáveres.

Los voy pisando y noto cómo se deslizan las vísceras en descomposición



bajo mis pies, pero no los veo. Lo sé todo, pero no puedo verlos.

Las conciencias infectas confían sus secretos a las sordas almohadas.

Yo soy la reina y no entiendo de conciencias. Macbeth es el rey y bebe de mis pechos abiertos.

Los ciudadanos, que habíamos vivido hasta ahora en medio de la basura, la miseria y el desprecio; despojados de justicia y del bien máspreciado, como es la vida, somos ahora soldados y los soldados somos ciudadanos.

Los jóvenes, que han vuelto a cruzar las fronteras, esperan con ansias su bautizo de sangre.

Un ejército de jueces cruza los caminos derribando todas las murallas. Los ejércitos van tirando las armas y sumándose a la rueda que genera la polvareda del camino más grande que jamás se haya visto. Se ha puesto en marcha una marea que no puede ser parada.

¿Qué ha ocurrido? Donde antes había oro y piedras preciosas, maletines, teclados que controlaban los números de las grandes pantallas digitales, ahora solo hay arena.

¿Y la reina? ¿Sigue teniendo en su poder los contratos? Que cierren las puertas de los almacenes después de cargar los contenedores con las riquezas del palacio. Enviaremos el reino lejos para protegerlo.

Que cada ciudadano coja sus harapos y reúna toda su miseria. Que cargue con sus cadáveres y con los restos de las mutilaciones. Recojamos nuestros escombros y no dejemos en el suelo ninguna de



las vísceras. Recorramos el camino hasta llegar al palacio.

Las montañas de riqueza son del rey. Ni espectros ni fantasmas pueden venir a quitármelas. Las sombras no pueden hacer nada. La miseria no puede hacer nada. Su sonrisa se acumula en grandes sacos de basura a los pies del castillo. Una bolsa de sobras y residuos no puede atentar contra nada ni contra nadie.

Ya no puedes beber de mis pechos. Estos son los contratos. Aquí está el teclado. Los espectros vienen una y otra vez y los cadáveres ya no desaparecen al caer la noche. Están ahí. Los veo a diario y me hablan, pero no los entiendo.

Yo soy el rey. Repite conmigo. Yo soy la reina.

La magia hace que la miseria suba por las murallas del castillo. Mira, Macbeth, mira cómo suben los harapos y los cadáveres. Y esa hilera brillante son las vísceras colgantes. Vienen los muertos, Macbeth, vienen los muertos.

