

La escena interna en *La señora Macbeth* de Griselda Gambaro¹

Gabriela Jerez Garcés
Universidad de Concepción

1. Introducción

La figura de Lady Macbeth, desplazada tempranamente en la tragedia de William Shakespeare, ha sido objeto de variadas miradas y reescrituras. Eugéne Ionesco, en su *Macbett* (1973) ironiza con la figura mostrando que Macbeth y su esposa manifiestan ambiciones y culpas equivalentes. En la narrativa, Nikolai Leskov recupera la figura en el relato *Lady Macbeth del distrito de Minsk* (1865), llevado al plano escénico por la ópera homónima de Dmitri Shostakovich (1934). Ambos textos dotan al personaje de una pasión extraordinaria que constituye el eje de las acciones, exculpándolo así de la ambición característica en el texto shakespereano.

La señora Macbeth de Griselda Gambaro (2003)² penetra en la figura trasladándola al centro de la tragedia, para cuestionar el origen del poder y redistribuir las culpas. La dramaturga indaga en la subordinación discursiva que origina el estado de cataclismo interior de la figura femenina. Inserto en los procedimientos propios de la escritura gambariana: el grotesco, la crueldad de la vida cotidiana y el absurdo desestabilizador, el texto se desenvuelve en pos de un movimiento interior, desde una entelequia del mal hacia un examen de la asociación culpa y mujer, en una escena interna, o escena subjetiva.

Mi proposición de lectura es que la figura femenina del texto de Gambaro puede leerse en dos niveles. El primero se distingue por la relación polémica que establece con la tragedia clásica, sobre la que Gambaro propone un cuestionamiento concreto de la escena de poder. Se trataría de cuatro figuras dramáticas, Lady M. y las brujas 1, 2, y 3. El segundo nivel se

¹ Este trabajo se enmarca en el Seminario de Retórica y Poética, dictado el primer semestre de 2009 por la Dra. Marta Contreras Bustamante. Programa de Magister en Literaturas Hispánicas. Universidad de Concepción.

² *La señora Macbeth* fue publicada el año 2003 en Buenos Aires, por la editorial Norma. Griselda Gambaro señala, en una entrevista a Susana Freire (La Nación, 23-10-2003), que redactó el texto a petición de Daniel Veronese, a quien tributa la vuelta a los textos de Shakespeare. Los años 2004 y 2009 fue llevada a escena por Pompeyo Audivert y Silvio Lang, respectivamente.

desprende del cuestionamiento anterior, pero dice relación con la escena subjetiva de Lady M. que expone, ahora desde su interioridad, el fenómeno de la culpabilidad. La figura sería una sola, distribuida en Lady M. y las brujas. Éstas representarían tres zonas en la interioridad de Lady M, a saber, confrontación, justificación y proyección de ese caos interno.

2. La escena interna en *La señora Macbeth* de Griselda Gambaro

2.1. El personaje Lady Macbeth de Shakespeare: una grieta en el mal

Una lectura sucinta de *Macbeth*³ podría describirla como una entelequia del mal, entendida ésta como el cumplimiento de un proceso cuyo fin se halla en la misma entidad. Gastón Breyer apunta que, a pesar de la apariencia caótica, la sintaxis de ilación de *Macbeth* responde a ese periplo donde la muerte del protagonista está profetizada desde siempre y cuya consumación es exacta (2005: 463). El personaje, habitante permanente del cataclismo, transita desde una búsqueda incesante de razones, hacia la alucinación, para terminar en la concreción del crimen, desde el cual nunca retorna. En *Macbeth* la naturaleza es crimen, no aquél que busca la redención, sino la frenética actuación del mal, y también es apertura de las pasiones en toda la amplitud posible. La experiencia de Macbeth muestra su progreso desde el horror proléptico hasta un choque con las expectativas frustradas (Bloom, 2005: 632).

Pero en esa entelequia del mal, Lady Macbeth abre una profunda e ineludible grieta. La figura femenina concentra la instigación y el arrepentimiento, lo que obliga a una perspectiva distinta. La construcción del personaje es esquemática. Sus apariciones son escasas y terminan en el Acto III. El personaje sólo volverá en estado de locura en el inicio del acto IV. Su presencia se efectúa básicamente en conversaciones privadas con el protagonista. Aunque escasas, las intervenciones concentran la transferencia de la volición, que configuran a Lady Macbeth como el personaje de la instigación, capaz de reorganizar la realidad imaginativa de su marido y ejercer, desde su lugar privado, el poder. Lady Macbeth plantea una grieta en el mal

³ La primera edición facsímil está fechada el año 1623. En este trabajo, utilizo la edición bilingüe del año 2008, preparada por el Instituto Shakespeare y dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer, en Madrid, bajo la edición de Cátedra.

abarcador de la tragedia. Si está dispuesta al crimen con mayor decisión que Macbeth, cabe preguntarse cuál es el origen de su culpabilidad, y de su posterior pérdida de la razón. La locura de Lady Macbeth parte de la culpa, pero va mucho más allá: su marido la rehúye constantemente. La mutua grandeza que se prometieron ambos personajes se transforma paulatinamente en una desexualización pragmática, una vez que se ha realizado la usurpación de la corona. El grito de Lady Macbeth “a la cama” posee una carga patética que ya se había adelantado con extrema gravedad en la ironía proléptica “quítenme el sexo” (*ibíd.*: 616).

Un análisis de Lady Macbeth desde la perspectiva de una figura femenina debiera mostrar que el vínculo erótico que establece con el protagonista posee importantes alcances. El eros feroz que subyace a la pareja (*ibíd.*: 608), y que ha provocado amplias lecturas psicoanalíticas⁴, trasunta las ambiciones políticas y dinásticas. Griselda Gambaro se instala justamente para abrir el tránsito de los deseos entre rey y reina, desde el cual surge la grieta que exhorta a la reina a rechazar su sexo.

2.2. *La señora Macbeth*: escena del poder, escena subjetiva

El texto dramático *La señora Macbeth* está dividido en seis escenas. Empero, se trata de una unidad escénica donde se organizan diversas situaciones dramáticas⁵. Se trata de reconstituciones de la escena de Shakespeare, vistas desde el atrás de la figura femenina. La secuencia se ubica luego del triunfo de Macbeth contra los rebeldes. La unidad dramática está constituida por la figura de Lady M. y las tres brujas que, de acuerdo al paratexto, se condensan o bien intercambian roles como coro o doncellas. Las

⁴ Manuel Canga (2002), desde el psicoanálisis, sostiene que el centro de la tragedia es la inmersión en la descomposición y el caos originados por el asesinato simbólico del Padre, figura que ejerce el poder. Macbeth asesina, pero el énfasis está puesto en el horror que lo invade. En este sentido, Bloom (op.cit.: 618) rescata el hecho de que el asesinato no es visible en escena, y además, que las puñaladas de Macbeth hacia Duncan están dirigidas a sus genitales, lectura que sostiene en el parlamento de Macbeth que sigue: “Yacía aquí Duncan / Su piel de plata guarnecida con su sangre de oro / Y sus heridas abiertas parecían una brecha en la naturaleza / Para la pródiga entrada de la ruina.” (II. iii) El crítico estadounidense insiste en que la tragedia de Macbeth, entre otras muchas lecturas probables, explora un terror que tiene un origen sexual y está vinculado a la esterilidad de Macbeth, quien, incapaz de tener hijos, asesina a los ajenos.

⁵ Los conceptos de unidad escénica y situación dramática son definidos por Marta Contreras (1994) en *Griselda Gambaro. Teatro de la descomposición*.

brujas dialogan con Lady M., narrando o representando situaciones que involucran instancias de la historia de Macbeth. No hay figuras masculinas, salvo la de Banquo que aparecerá como fantasma.

La unidad dramática posee tres objetos funcionales a la acción. Una figura densa y polifacética, “especie de escultura” (2003: 15), reúne tres objetos identificables: un trono, un juego de hamacas y un tobogán. El trono tiene un aspecto barroco que intenta aludir a un contexto específico, pero funciona como signo universal del poder. El juego de hamacas es un lugar de descanso de la reina, no obstante, la hamaca es un objeto que no tiene sustento propio en el suelo, depende de pilares externos, de manera que es un signo de estabilidad dependiente o inestabilidad propiamente tal; un tobogán anuncia el juego constante que insiste en la desestabilización de la autoridad real.

No hay indicaciones del aspecto que debe tener la reina. Sí para las brujas, que deben tener una apariencia distinta de la habitual. Las entradas de las figuras dramáticas están encabezadas de manera muy sucinta. En el caso de la figura principal, su nombre es ‘Lady M.’, en el de las brujas, se diferencian por números. Es importante percatarse de ello puesto que, por supuesto, no se trata de economía gráfica, sino de que Gambaro muestra con ello, y ya lo ha sugerido en el título, traduciendo “La señora”, que la figura no tiene nombre sino que lo obtiene de su marido. Al reducir el nombre a “M.” la evidenciación es mayor.⁶

2.3. Situaciones dramáticas

Las tres brujas y Lady M. están en escena, la que se desarrolla primero como escena de la espera y luego se desenvuelve en un extenso diálogo entre las cuatro figuras, desarrollado en once situaciones dramáticas.

2.3.1. Preparar el banquete

⁶ Cabe hacer notar aquí que, para efectos de mi análisis, conservo el nombre Lady M. para referirme a la obra de Gambaro. Cuando utilizo Lady Macbeth hago mención al personaje de Shakespeare.

La primera situación dramática es la figura de Lady M. desde la hamaca. Manifiesta imperativamente que debe prepararse un banquete para Macbeth, al que deben ingresar niños y pobres de la calle. Esta acción concentra la frustración que caracterizará las acciones de Lady M., nunca llevará a cabo los deseos que manifiesta, ya sea como órdenes o como posibilidades. Lady M. ordena, o más bien, manifiesta su deseo de que los implementos estén limpios y brillantes. Se presenta el elemento del ladrido de los perros como recurso para reconstruir verbalmente lo externo al interior del castillo. Los perros defienden el sitio del peligro. Lady M. ordena que los hagan callar: “podrían defenderlo con gruñidos mansos, mostrando los dientes sin morder jamás” (16)⁷, mas su mandato se reduce sólo a expresión de deseo de ejercer voluntad, mediante el oxímoron y la metonimia que rebajan la potencia de los mastines. La voluntad real, ley para el súbdito, está corroída.

La figura ironiza con la agresividad del rol de la reina y narra cómo “ayer” (16), nuevamente tiempo indeterminado, realizó una acción bondadosa. Al traer por medio del diálogo un pajarito a escena, y depositarlo con un gesto en el pecho, se introduce la primera grieta en la figura clásica de Lady Macbeth, agresiva y desprovista de ternura. El gesto del pecho centra la atención en el ámbito de las emociones y la candidez de la reina. Las brujas adulan con ironía también, su bondad. Pero ella rompe la candidez bruscamente con el gesto de trepar al tobogán. Desde allí obliga a las brujas a ser más adulatoras. Las brujas “se desatan en reverencias, alzan las manos al cielo, se arrodillan” (17). La adulación dicha y gesticulada funciona en dos sentidos. Los gestos comunican a la reina que es admirada, pero las brujas ironizan en el aparte:

Bruja 1: Si nuestra lengua calla, ¡nuestra sangre hablará!
(*Aparte*) ¡Que no lo tome en serio! (17)

Lady M. insiste en traer mendigos al banquete. Las brujas se niegan pero finalmente aceptan. Lady M. desea ingresar presos y asesinos. La bruja 1 entonces es enfática:

⁷ En adelante, cito de *La señora Macbeth* anotando sólo el número de página.

Bruja 1: Señora. El asesino se gana el infierno. Dejalos en el infierno.(17)

Lady M. enuncia entonces el lugar justificado que ocupa, en su esquema de lo humano, la pareja asesino-víctima y la culpa. La contradicción frente al pajarito y el niño es evidente. Además, Lady M. justifica que su deseo no es pensamiento, sino capricho:

Lady M.: “no querían el crimen pero eran carne blanda [...]. Se ofrecen, putas del dolor. [...] (*ríe*) Yo no pienso nada, se lo dejo a Macbeth que lo hace por los dos. Pero un capricho, un impulso del corazón no es pensamiento.” (19-20).

2.3.2. La carta del pecho – leer

La segunda situación dramática se efectúa luego de que las brujas han reconstituido en el diálogo el triunfo de Macbeth. Lady M. saca de su escote la carta donde su esposo se lo ha informado:

Lady M.: ¡Salve, rey, que serás! ¿Y a quién comunicó la grata nueva? ¡A mí, a su adorada! (Lee) “He creído conveniente enterarte de esto, mi muy querida compañera de grandeza, para que no perdieras tu parte en el regocijo por ignorar la dicha que nos han profetizado.” (*Las mira, feliz. Bromea*) ¿Sorprendidas? (21-22).

El gesto de sacar la carta del pecho pone en cuestión la ambición de poder del personaje de Shakespeare (III-v) y la seguridad con que la figura clásica recibe la noticia. El escote alude no sólo al pecho como lugar simbólico de los sentimientos, sino a la vestidura femenina, haciendo énfasis en el rol social de la mujer, que la ha encasillado al ámbito emocional. El texto de Gambaro reordena la recepción de la noticia, porque mientras la figura clásica expresa la necesidad de vaciar los pechos, cuestión que interpreto como la necesidad de racionalizar para agilizar la asunción al poder de Macbeth, y que significa el abandono de toda sensibilidad. La figura gambariana ubica sus decisiones primero en el ámbito emocional. Suena entonces un flautín, lo que

Lady M. interpreta erróneamente como anuncio de la llegada de Macbeth. El flautín contrasta con la fanfarria producida por los tambores, más propia del regreso del vencedor. Ella espera y dulcifica esa espera.

Lady M., entonces, se retira. Los diálogos de las brujas mostrarán la opinión que tienen de ella:

Bruja 1: ¡Uf! ¡Por fin se fue! ¡Qué manera de alborotar por nada!

Bruja 3: Es una mujer sensible.

Bruja 2: Un travesti

Bruja 1: (*le pega un golpe*) Hermana, cuidá tu lengua.

Bruja 2: ¿Por qué? ¿Qué es un travesti sino una criatura que no esconde su alma, como todos? La lleva fuera. Prueba de lo que se es en la carne como prueba el vuelo que se es pájaro. (25)

Las brujas comienzan aquí a evidenciar los modos de apropiación intercambiables que Lady M. hace de la realidad de las acciones propias y ajenas. A veces justifica las acciones de su esposo, otras veces las reprueba, otras las ignora. Lady M. presenta un discurso que a veces es racional y otros delirio, un discurso fragmentado.

2.3.3. El tambor – la llegada

La tercera situación dramática está dada por el sonido del tambor que anuncia la llegada de Macbeth. Lady M. lo escucha y comienza a gritar el nombre del esposo. Vuelve a escena mediante un elemento grotesco, el “graznido insólito, animal” (26), A diferencia del graznido del cuervo, que posee un simbolismo como presagio de muerte en *Macbeth* (I-iii), el graznido es producido aquí por Lady M., y funciona como elemento grotesco que fragmenta la figura en cuerpo y voz. Y aunque la voz ingresa, también está desestabilizada pues se trata de un ruido que no es humano. Lady M. comienza paulatinamente a perder su capacidad como emisora de discurso.

Después del graznido, la figura completa ingresa a escena. El diálogo se desarrolla nuevamente para reconstituir los sucesos vividos por Macbeth y la profecía. Lady M. resta importancia a la proyección que hace la Bruja 1 de los sucesos fatales que acontecerán y superpone el momento presente. Este

procedimiento vuelve a desestabilizar el texto clásico, al reelaborar el énfasis proléptico del discurso shakesperano. Gambaro hace concreto el análisis del factor tiempo, ligándolo a la contingencia:

Bruja 1: (*en lo suyo*) En cada lugar del mundo en este instante, el horror estremece las sombras.
 Lady M.: Yo busco a Macbeth. En *este* instante.
 Bruja 1: El tiempo es un continuo. Siempre estamos en este instante, aquí y más atrás y más adelante. En el tiempo.
 Lady M.: ¡Estúpidas! Este instante borra todos los demás.
 (27)

La concretización temporal tiene un sentido en la indagación que se hace en el conjuro, respecto del papel que desempeña la figura femenina en el nuevo orden que se anuncia:

Lady M.: ¿Y de mí? ¿Qué dijeron de mí?
 Bruja 1: De vos, mujer, no dijimos nada.
 Lady M.: ¿Qué determinó el conjuro para mí?

(*Las brujas se miran incómodas*)

Bruja 1: ¡Hum!
 Bruja 2: Yo no miento. Si el conjuro fuera un caballo, habría salido huyendo, negándose a tu peso en la silla. Y sólo si el conjuro...idiota, te habría abrazado. Perdón. Sólo decimos la verdad.
 Lady M.: (*las mira, furiosa. Luego, vengándose*) Macbeth me escribió, me llamó su compañera de grandeza!
 Bruja 1: La de él.
 Lady M.: ¿Acaso no es la mía?
 Bruja 1: Si te conforma...
 Lady M.: ¿Quién dice que me conforma? Sus dulces palabras...sus dulces palabras... (*ríe, como a pesar de ella:*) me saben a hiel. ¿Quién tiene la grandeza? ¿Quién la disfruta? (*Explota*) ¡Su compañera de lecho! Su compañero zapato, su compañero manto que se pone y se quita, su corona menor... Yo le daré hijos a Macbeth porque los hijos de Macbeth serán reyes y no los de Banquo. ¡No! ¡Sin hijos! ¡Que se mueran mis hijos si los tengo! ¡Yo seré la hija de Macbeth! ¡Tampoco! Me engendraré a mí misma ¡Yo seré reina con poder de rey! (28-29)

El conjuro del que se dialoga funciona como síntesis del discurso de poder que se está cuestionando, mediante el cual la figura femenina queda desplazada o subordinada al poder masculino que triunfa. El procedimiento retórico mediante el cual la Bruja 2 personifica el vaticinio lo transforma en un elemento cargado de la violencia simbólica que organiza el desplazamiento al que la mujer ha sido sometida históricamente, “negándose” el peso que poseen su cuerpo y su discurso. Los puntos suspensivos del parlamento implican una ambigüedad que puede interpretarse en ese sentido, en la medida en que proyecten la ausencia de la mujer en el discurso del poder, o bien su presencia en planos superficiales, como adorno del rey, como organizadora de banquetes.

Lady M., no obstante, expone su conciencia frente a su negación y ausencia en el conjuro. Una conciencia que progresa pero que no trasciende. Expone la labor materna y la protección del marido y las rechaza. Expresa su deseo de igualdad de condiciones en el poder, pero frente a la legitimidad de ese poder se detiene y no profundiza en el análisis.

El factor tiempo que la figura de Lady M. ha concretizado es plausible de ser leído en este sentido, en tanto que el texto proyecta que Lady M. tiene en este punto de las acciones una oportunidad de reescribir su historia, posibilidad que Lady M. vislumbra pero no concretiza.

2.3.4. La sacudida – despertar

En la cuarta situación dramática, “las brujas duermen, dos amontonadas sobre el tobogán y la otra a los pies” (32). La escena está a oscuras y Lady M. entra con una luz, pero es la voz de las brujas la que la guía. Las despierta con brutalidad, tienen moretones y golpes. La Bruja 1 se cae y huye arrastrándose por el piso. Lady M. está furiosa, porque Macbeth le ha dicho que asesinará al rey para agilizar la profecía.

El diálogo expone la naturaleza de la ambición de Lady M. Ella declara que ama a su marido. Su ambición se origina en el amor, que la mueve a callar su opinión:

- Lady M.: Dijo Macbeth: no seguiremos adelante con esto, y me miró como si yo fuera su cómplice. Pero yo no había pronunciado palabra.
- Bruja 1: No importa estar muda, señora. Es conveniente. Él te dirá a su hora las palabras que quiere escuchar. Y aumentará su amor por vos porque tu lengua será un espejo de su lengua. (35)

El diálogo revisa el origen de la ambición de la figura femenina. Lady Macbeth ambicionaba poder. Lady M. no tiene ambiciones propias porque ha asumido las del marido, una decisión que, no obstante, no es completamente libre. La ambición shakesperana es puesta en cuestionamiento. La bruja 1 anuncia a Lady M. que ella será instigadora de Macbeth en el plan de asesinar a Duncan porque ella ha cedido antes su voluntad, y se ha sometido a la decisión de su marido.

La cesión de la voluntad de Lady M. es muy anterior a todo lo acontecido en la tragedia. Ella es incapaz de decir “no” a su marido, por eso lo instigará, pero la idea de asesinato es de él, ella solamente la hace palabra. Todo su discurso se genera en relación con los designios de quien ha tomado el control de su voluntad, y le ha prometido grandeza y amor. Cuando ella expresa estar de acuerdo con Macbeth actúa motivada por el amor que le tiene, pero ese sentimiento no es liberador sino que la subordina en el esquema de dominación matrimonial. La instigación, entonces, no es consciente, sino que depende del control ejercido en ese esquema. Todo lo que la figura dice es una proyección inconsciente de esa cesión primigenia de la voluntad:

- Bruja 1: Ya lo aceptaste, señora mía. No tendrás más remedio que pronunciarlas. Harás tuyas sus intenciones. ¿Acaso no vivís *para él*? ¿Acaso no deseas *ya* la muerte del rey Duncan *por él*?

(Lady M. la mira fijamente. Sin dejar de mirarla, retrocede.) (37)

2.3.5. La declaración

La quinta situación dramática se inicia con Lady M. en camisón. “Las brujas, con aspecto de aterradas, juntas en el suelo, se cubren la cabeza con

las ropas. A veces espían, apenas se mueven, siempre agachadas”. (37). Lady M. relata lo ocurrido en el banquete y el asesinato de Duncan. Al mismo tiempo desarrolla un monólogo desgarrado, en que su interioridad se debate entre apoyar el asesinato de Duncan y su incapacidad de no poder expresar que lo repudia:

Lady M.: Ya lo hizo. Y lo que hizo mi lengua no puede pronunciarlo. ¿Qué me dirá Macbeth que diga? (*Ruega*) ¡Por Dios!, que cuando desate mi lengua la desate como el nudo de un regalo. Pero no sé, no sé... ¿Quién la desata ahora? (*Se rehace, erguida*) Quiero contar que Duncan, el rey generoso, el rey benévolo, partirá mañana con su escolta (*Ríe*) [...] brindaron con el rey en esa larga mesa que no tuvo niños ni ladrones... (*se petrifica. Niega, lucha con lo que va a decir*) que no tuvo niños ni ladrones...pero sí un asesino. (*Se calla, absorta. Luego sonrío, rehaciéndose*). Duncan disfrutó los manjares [...] se retiró a sus aposentos (*cambia a un tono duro, exasperado*) para ofrecerse como víctima, puta confiada que agradeció con honores los favores de un traidor. [...] (39)

La gestualidad es la estrategia discursiva que marca el cambio en la intención volitiva que expresa el cuerpo, mientras que la declaración muestra la pugna interna que caracteriza la unidad escénica completa. Ambos recursos muestran la fragmentación del discurso de Lady M. entre su rechazo ante el crimen y la necesidad de mantener el secreto y apoyar el asesinato cometido por Macbeth. Esta declaración pone en evidencia el esquema de poder al que está subordinada la figura femenina, y la fragmentación, la necesidad de una decisión entre abandonar este lugar en el orden establecido o perpetuarlo.

2.3.6. El bordado – el juego

La sexta situación dramática muestra a Lady M en escena con un bastidor, pero no borda, sino que observa fijamente la aguja. Las brujas, en escena, le piden permiso para jugar en el trono-hamaca-tobogán, explicitando con esta petición que Lady M. ya es reina. Las brujas invitan a Lady M. a jugar,

pero esta se resiste. Finalmente, la suben al tobogán, se resbala, pero no insiste en el juego y las recrimina.

Lady M. permanece en la dualidad discursiva, pero ésta se evidencia más concretizada entre las labores femeninas, representadas por el bastidor, y el ejercicio público del poder, representado por el juego en el trono. Lady M. no es capaz de subir por sí sola al trono, y su acceso al poder es un juego, un sube y baja que desmiente que la grandeza prometida por Macbeth sea compartida.

2.3.7. El fantasma

La séptima situación dramática se inicia con la entrada del fantasma de Banquo. El fantasma, que en la tragedia de Shakespeare se le aparece a Macbeth, se enfrenta a Lady M. Es una figura grotesca, porque a pesar de ser un fantasma y tener aspecto sobrenatural, golpea la puerta, a veces ronca y carraspea o tiene un jadeo desagradable. Este recurso grotesco funciona para evidenciar que el cadáver de Banquo no ha sido sepultado:

Banquo: No me tragará el mar ni un precipicio. Resido en una zanja, la cabeza hendida por veinte profundas puñaladas, la menor de las cuales bastaba para darme muerte. (48)

El cadáver insepulto que ingresa discursivamente es una figura que representa la violación de la ley ritual de sepultación de los muertos. El relato del horror y la morbosidad del asesinato confrontan a Lady M. con su cuota de responsabilidad como instigadora y silenciadora de los crímenes políticos. Lady M., incapaz de responder, desarrolla a partir de esta situación la actitud de la negación ante los hechos pasados y aquellos que Macbeth le ha predicho que sucederán. La dualidad discursiva se intensifica:

Lady M.: ¡Yo te enterraré con mis propias manos! (*Afloja el tono*) Si de verdad estás muerto, si lo necesitas para tu descanso! (48)

Lady M., vuelve a preguntar a las brujas si los hechos anunciados por el conjuro la involucran a ella, y si hay predicciones sobre ello. La repetición de la

pregunta es un procedimiento que muestra la necesidad de destruir la relevancia que se le ha otorgado al conjuro, y que acabará por no tener:

Lady M.: Brujita ¿no hay una respuesta para mí? ¿Cuál es? ¿Mi amor por Macbeth me hace cómplice? (*La deja*) Macbeth no mataría a nadie sin razón. Las razones se fabrican, señora, ¿eso es lo que van a decirme? [...] ¡Quiero un conjuro! ¡Un conjuro que me vuelva inocente! (53-54).

2.3.8. Los Macduff

La octava situación dramática es una escena de teatro en el teatro. Las brujas actúan la escena en el castillo de Macduff. Toman los roles de Lady Macduff, de Ross, del hijo de Macduff, del mensajero y del asesino. La teatralidad está siendo constantemente puesta en evidencia. Lady M. intensifica su negación de lo que se pone frente a sus ojos, y su argumento es que se trata de una representación de baja calidad. La gestualidad corporal y las entradas de Lady M. no se fragmentan durante la representación, niega todo hecho que vincule a Macbeth con los crímenes que se le adjudican, salvo al final:

Lady M.: (*Se incorpora violentamente*) ¡Asesino!
 Bruja 1.: ¡No interfieras! ¡Sentate, señora!
 Niño.: ¡Muero, madre! ¡Huí, por favor! ¡A salvo, a salvo!

(*Muere*)

Lady Macduff.: ¡Asesino, asesino! (*Trata de huir*) ¡Al asesino!
 (*El asesino la persigue, la toma de los cabellos y le da muerte*)

Bruja 2: ¡Fin!

(*Todas saludan hacia Lady Macbeth*) (69)

Pero insiste en la negación:

Bruja 1: ¿Qué te ha parecido, señora? ¡Hablá!
 Bruja 3: (*resentida*) No ha aplaudido.
 Lady M.: (*sonríe indecisa*) Lo inventaron. (69)

No obstante, las brujas la confrontan:

Bruja 1: Si no nos creés, dejá que el tiempo ponga las cosas en su sitio.
 Lady M.: ¿Cuál?

(*Largo silencio*)

Bruja 1: Mirate las manos, señora. (70)

2.3.9. (No) mirarse- el espejo

La novena situación dramática es la introspección que hace Lady M. El espejo entra a escena para mostrar la incapacidad de analizar su figura sin recurrir a Macbeth. Tiene el espejo en las manos y reprime constantemente el gesto de mirarse las manos:

Lady M.: Arduo es no dormir si el sueño no da respiro a la conciencia Por suerte la mía está detrás de una puerta de hierro, mil cerrojos y mi amor por Macbeth no dejará que la atraviese. ¿Qué no haría yo por él? (*toma un espejo pero no se mira*) (72).

La fragmentación de su discurso comienza a hacerse más radical. La progresiva desvinculación que sufre de Macbeth la dejan en desamparo. Esta separación la obliga a reconocer que no posee discurso propio, que los pensamientos individuales los ha desplazado a la categoría de delirios.

El espejo roto señala e hiperboliza la fragmentación que está evidenciada en el monólogo, que en el fondo es un diálogo de la figura femenina con la “yo misma” que durante las acciones ha reprimido sus deseos y su discurso propio, desplazándolo al lugar de la irracionalidad.

Lady M.: *(Esboza el gesto de mirarse las manos, las junta apretadamente. Con odio) Esa yo misma sólo vive si reniega de Macbeth. (74)*

Lady M. reconoce la culpa que los hechos la hacen experimentar no le pertenece, los asesinatos no son responsabilidad suya, por eso no se indica que la mancha sea evidente. Pero ese reconocimiento lo hace la yo misma que no es la esposa de Macbeth. La pugna entre sus discursos es feroz, pero finalmente no puede asumir que para desarrollar su individualidad debe resquebrajar el orden de poder establecido.

Lady M.: *(Ahuyenta con los brazos) ¡Fu, fu! No voy a hacerlo. Que se vaya esa extranjera, que estuvo siempre ausente y se le ocurre aparecer ahora. (74)*

Esta es la última ocasión en que el discurso de Lady M. aparece dividido. Ha optado por silenciar a la “yo misma”.

2.3.10. Mirar la mancha

La décima situación dramática es la visualización concreta de una mancha que antes sólo era sugerida. Lady M. retorna unificada discursivamente y pregunta por Lady Macduff:

Lady M.: *¿Dónde está ella ahora? (Alza los puños hacia su rostro. Abre la mano izquierda y mira) No me salpicó su sangre. Pero...pero Macduff tenía hijos. ¡Coraje! (Lentamente abre el puño derecho, mira) Y la sangre de los hijos de Macduff me salpica. (75)*

El discurso de Lady M. que opta por su dependencia implica que es su colaborador más cercano. Por eso la mancha es visible en la mano derecha. Hace vanos esfuerzos por quitársela. La culpa simbolizada por la mancha aparece cuando la figura no es capaz de abandonar su posición complementaria del rol del monarca, no es capaz de desestabilizar el orden. Lady M. tiene ahora poder porque ha salido triunfante de la fragmentación de

su discurso, pero ha optado por disfrutar como figura secundaria del rey. Esta nueva situación le resulta cómoda porque, si bien silencia su discurso propio, le brinda impunidad:

Lady M.: Y si aparecen cadáveres en una zanja o en el río, de esa acción soy inocente porque mi poder no la ordenó. (*Ríe*) ¡Ya sé hablar como vos, Macbeth! ¿No merezco una recompensa? Ssss...ssss...Sólo tu nombre tengo. Y el de paloma que me das cuando...la complicidad del amor...o del crimen...nos... ¿Me elijo un nombre, Macbeth? ¿Puedo? (*Ríe*) ¡No te asustés, paloma! ¡Paso, paso del nombre! Me basta Lady Macbeth, esposa del rey Macbeth. (78-79)

La mancha simboliza la culpa que Lady M. ha optado por cargar. A esa mancha es atribuible el hecho de que Macbeth la rechace sexualmente. Termina convirtiéndose en la madre que justifica todas las acciones del hijo. La inautenticidad del vínculo amoroso queda al descubierto. Lady M. opta por habitar ese sitio y mantener su falso lugar de poder:

Lady M.: Dame la mano ¡Ah! ¡Que asco la mía! Tiene una mancha ¿Por eso no querés que...? Ah, ah. Te topo con la cabeza como una bestia a su cría. Así...Vamos, vamos...al lecho...al lecho...al lecho... (79)

2.3.11. Beber el jugo de raíces

La onceava y última situación dramática muestra que la reconstrucción de los acontecimientos de la trama shakespereana es radical, pues se desarrolla después de que Macbeth ha muerto. Las brujas, al ver que Lady M. se entera de la muerte. Las brujas reconstituyen dialógicamente la profecía sobre la muerte del personaje. Al oír los gritos fúnebres de Lady M., le ofrecen un antídoto:

Bruja 1: Señora, como no es grato verte así, grato será, con tu colaboración y nuestros medios, aligerarte de tus

pesadillas. (*Saca un frasquito*) ¿Querías un dulce antídoto de olvido? En esta pócima reside.

Lady M.: ¿Y se me quitarán las manchas de las manos?

Bruja 1: Enteramente.

Lady M: ¡Mirá, mirá! No es una mancha común. ¡Se hunde en la carne, hierde al hueso! (82)

Lady M. bebe. La pócima es en realidad un veneno suicida. El suicidio castiga su inestabilidad y su incapacidad de decisión. La condena a muerte no significa tampoco que se haga libre, porque aún muriendo insiste en llamar a Macbeth. Las brujas expresan esa incapacidad de decisión pero proyectan un futuro en que existirán otras figuras femeninas que podrán situarse después de esa fragmentación, que sacrificó la “yo misma” de la mujer para que existiera la “yo reina”, aún cuando eso le significara habitar la inautenticidad:

Bruja 1: ¡Tarde, señora! Como a todos, te tocó vivir en la brecha del tiempo situada entre el pasado y el futuro. En esa brecha te equivocaste, y ¡de qué manera, señora! Traición y desperdicio. (84)

3. La escena interna: caos y culpabilidad

Griselda Gambaro reconoce que en sus últimas producciones ha hecho consciente su preocupación por la historia de la mujer.⁸ En *La señora Macbeth* aborda el fenómeno de la culpabilidad desde el necesario cuestionamiento de los roles sociales que cumple la mujer. En su propuesta dramática, el poder autoritario real se actualiza pero su absolutismo está resquebrajado porque no constituye una figura presente en el diálogo. La oscuridad escenográfica, con un solo objeto polifacético contribuye a construir una habitación de la conciencia que está desgarrada, fragmentada y obligada a seleccionar facetas. La escena interna de Lady M. es un universo de travestismo, anunciado por la bruja 2 (25), que se abre en dos: la figura femenina, reina-brujas: grieta en la

⁸ En la ya citada entrevista con Susana Freire, Gambaro señala la necesidad de abordar a la mujer y su relación con el poder, lo que está directamente relacionado con los roles que se entienden femeninos y masculinos.

cual las brujas justifican, confrontan, y proyectan el movimiento interno de la conciencia de Lady M.

Las brujas 1, 2 y 3 se manifiestan como proyección de ese caos interno. En la primera situación, de la carta en el escote, el diálogo del travestismo ejemplifica de qué manera las brujas representan estados frenéticamente intercambiables del caos interno de Lady M.:

En la bruja 3 encuentra justificación frente a su discurso impuesto:

Bruja 3: Es una mujer sensible.

En la bruja 2, confrontación de su inautenticidad:

Bruja 2: Un travesti

En la bruja 1, posibilidad y proyección de unidad:

Bruja 1: (carraspea, se pone en el papel) ¿Cuándo nos volveremos a ver las tres? (25)

Este procedimiento de las brujas visto en la escena interna no hace sino intensificar la grave fragmentación del discurso y la interioridad de Lady M., que se distribuye en las brujas sin nombre, y cuyo rol evidencia el desgarramiento de la figura, que desea unidad, se confronta a sí misma y se justifica en su vacío:

Bruja 1: ¡Vení con nosotras, señora!

Bruja 2: Tu mano está demasiado pensativa! (*Ríen*) ¡Que no lo sepa Macbeth!

Bruja 3: ¡Oh, cuanto placer da este trepar, hamacar y deslizar! (*Rodean a Lady Macbeth*) (42)

La crítica al sistema de poder se interioriza para revisar el fenómeno de la culpabilidad y evidenciar que el origen de ésta se encuentra en la definición del rol social de la reina, papel que la obliga a tomar partido por el poder absoluto que captura su discurso y lo subordina. Se trata de una culpabilidad que proviene de la cultura, que surge en cierto modo como algo no elegido, que no es analizada conscientemente, sino que penetra el comportamiento de las

mujeres y llega a experimentarse como un componente de la interioridad (Gebara, 2002: 123). La escena íntima del poder evidencia de qué manera éste se sustenta en relaciones que conciben de antemano y definen los campos discursivos del ser, del saber y del decir que se entienden como propios del rol femenino y lo predeterminan. Los actos ilocutorios de Lady M. expresan su encasillamiento, todo lo que se desenmarca es delirio.

El enfrentamiento al discurso del poder absoluto, la descomposición de la profecía, el ingreso grotesco del fantasma, la escena de muerte de los Macduff, entre otros procedimientos, ponen a la figura frente a la ausencia de sí misma en el ejercicio del poder. La conciencia de ello provoca el cataclismo interior, porque la figura debe, primero, reconocer que su discurso no es auténtico, o es un discurso construido por fragmentos de la “yo misma” y los designios ajenos, y, frente a ello, debe ser capaz de construir un discurso nuevo y propio. En el análisis de ese discurso fragmentado y el nacimiento del discurso nuevo, la culpa se redistribuye y se comprende que el sentimiento de culpabilidad se origina no sólo en sí misma, sino que está determinado por el rol impuesto.

La culpabilidad revelada está muy lejos de identificarse con la culpa. La culpabilidad es la toma de conciencia de una situación real, y, si puede decirse, el “para sí” de esa especie de “en sí” (Ricoeur, 2004: 258). En el cataclismo interior, Lady M. logra la toma de conciencia, pero borra su tránsito hacia la responsabilidad. Probablemente, la labor de Gambaro acabe con mostrar y vislumbrar un nuevo lugar posible. La posibilidad, dice la dramaturga, “es crear un poder propio, un espacio inédito de poder, un espacio político distinto. Pero será un largo camino a recorrer. Creo que eso pide mucho esclarecimiento sobre lo que es el poder, lo que significa, los peligros, la propia ambición”(2003). La dramaturga esclarece y propone. Con el último parlamento se encarga de recordar los gestos imprescindibles de Antígona y Suki en *Antígona Furiosa* y *Del sol naciente*: “En el mañana, esas sabrán que es un grito de furia. ¡Macbeth! ¡Macbeth!, contra el tirano la furia, mi señora.” (85).

Referencias

- Bloom, Harold. 2005. *Shakespeare. La invención de lo humano*. Traducido por Tomás Segovia. Barcelona: Anagrama.
- Breyer, Gastón. 2005. *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Canga, Manuel. 2002. *Lectura de Macbeth*. Ponencia leída en el I Congreso de Análisis Textual. Universidad Complutense de Madrid. Primavera 2002.
- Contreras, Marta. 1994. *Griselda Gambaro. Teatro de la descomposición*. Concepción: Ediciones Universidad de Concepción.
- Gambaro, Griselda. 1984. *Teatro 1*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- . 1989. *Teatro 3*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- . 2003. *La señora Macbeth*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Gebara, Ivonne. 2002. *El rostro oculto del mal. Una teología desde la experiencia de las mujeres*. Traducido por José Francisco Domínguez. Madrid: Trotta.
- Ricoeur, Paul. 2004. *Finitud y culpabilidad*. Traducido por Cristina de Peretti, Julio Díaz Galán y Carolina Meloni. Madrid: Trotta.
- Shakespeare, William. 2008. *Macbeth*. Edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer. Madrid: Cátedra.