

De la dictadura a la posdictadura: variaciones de *Macbeth* en el teatro argentino

ALBA SAURA CLARES
Universidad de Murcia

Resumen: La reflexión sobre la corrupción y el poder que realizara William Shakespeare con *Macbeth* encuentra, en diversos contextos, interesantes revisiones que proponen nuevos focos de interés. En este estudio nos acercaremos a dos propuestas argentinas de esta tragedia, las cuales nos permiten percibir el diálogo con la obra canónica y, a su vez, comprobar las variaciones ejercidas en relación a los diferentes contextos de producción: *Macbeth* (1980) de Carlos Somigliana, durante la dictadura autodenominada *Proceso de Reorganización Nacional* (1976-1983), y *La señora Macbeth* (2002) de Griselda Gambaro, bajo la estela de la posdictadura.

Palabras clave: Macbeth; Dictadura; Posdictadura; Somigliana; Gambaro

From Dictatorship to Post-dictatorship: Variations on *Macbeth* in Argentine theatre

Abstract: William Shakespeare's reflection about corruption and power in *Macbeth* contexts gives rise to evocative revisions of the text in different contexts, generating new points of interest. In this paper we will analyse two Argentinian versions of this tragedy allowing us to look at the dialogue with the canonical playwright and to explore their variations depending on their contexts of production: *Macbeth* (1980) by Carlos Somigliana, written during the dictatorship known as *Proceso de Reorganización Nacional* (1976-1983), and *La señora Macbeth* (2002) by Griselda Gambaro, in the posdictatorship era.

Key words: Macbeth, Dictatorship; Posdictatorship; Somigliana Gambaro

INTRODUCCIÓN



Quizás existan pocas figuras tan canónicas para la historia de la literatura, y en particular para la historia del teatro, como William Shakespeare. La estela imparable del dramaturgo inglés –pues es esta la faceta que aquí nos interesa– ha superado épocas, tendencias y fronteras, y se extiende a lo largo de diversos contextos socioculturales y políticos.

En boga se encuentran, en la actualidad, los estudios sobre la presencia de este dramaturgo en esos contextos diversos a lo largo del mundo, de Asia a Oceanía, de África a América del Sur, de Oriente a Occidente. Cada atmósfera social, política y económica ha reinterpretado a Shakespeare, reformulando sus interrogantes y hallando respuestas actualizadas a los nuevos espacios de diálogo. Como afirma Jorge Dubatti, «la única forma de traer a Shakespeare a nuestros mundos es la antropofagia o la reescritura» (Dubatti, 2005: 125), añadiendo que «necesitamos estilizar a Shakespeare, modificarlo, traicionarlo, violentarlo, devorarlo y hacerlo propio cuerpo para que sea nuestro contemporáneo» (Dubatti, 2005: 127).

En este entorno, una de las obras de William Shakespeare que mejor soporta revisiones y adaptaciones es *Macbeth*, aspecto motivado por su carácter político. Como afirma el crítico Ángel Luis Pujante, se trata de «la tragedia más tenebrosa y turbadora de Shakespeare» (Pujante, 2008: 1621). Gracias a la reflexión sobre el poder y la ambición desmedida del hombre, *Macbeth* posibilita el diálogo crítico con el autoritarismo en contextos de opresión, confundiendo a la censura con las palabras del escritor inglés y la distancia histórica y teatral.

A través de este estudio, buscamos adentrarnos en dos revisiones de este texto realizadas en Argentina en dos contextos diferentes: por un lado, la obra homónima de Carlos Somigliana, escrita y estrenada en 1980, en pleno proceso dictatorial; por otro, *La señora Macbeth*, la propuesta que ya en el año 2002, en el ámbito posdictatorial, realizara Griselda Gambaro sobre el texto canónico.

SHAKESPEARE DURANTE EL PROCESO: *MACBETH* DE CARLOS SOMIGLIANA

William Shakespeare arriba en Argentina con las compañías teatrales provenientes de Italia a final del siglo XIX (AA.VV., 1966); un siglo después, finalizando el XX, su presencia continuará siendo destacada sobre los escenarios argentinos. En relación a la tragedia de *Macbeth*, en la década de los ochenta, junto a la obra de Somigliana, destacan puestas en escena como *Un tal Macbeth* (para *Teatro Abierto* 1982), dirección de Lorenzo Quinteros; *La tremebunda tragedia de Macbeth* (1983), dirigida por Luis Riviera López, o *América Macbeth* (1985), de Máximo Salas y Ricardo Holcer¹.

Esta proliferación de montajes sobre *Macbeth* no resulta tan llamativa si pensamos en el contexto histórico en el que se desarrollan, la última dictadura sufrida por Argentina. Brevemente, recordamos que el 24 de marzo de 1976 un golpe de Estado finaliza un período de suma violencia en Argentina (especialmente desde 1973), pero a la vez instaura hasta 1983 el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, una dictadura sustentada en una Junta Militar «institucional, impersonal, del conjunto de las fuerzas armadas, que procuraba evitar la personalización del poder» (Quiroga, 2004: 15) y, en palabras de Paula Canelo, «el régimen autoritario más sangriento en la historia argentina» (Canelo, 2008: 13).

Esta dictadura cívico militar impondrá un tiempo de excepción donde el arte deberá ofrecer distintas respuestas ante un país marcado por la censura, la tortura, el miedo, la desaparición, el exilio y la muerte; en definitiva, por la violencia como herramienta legalizada y asumida como una forma de vida².

En este contexto, *Macbeth* sedujo a un dramaturgo como Carlos Somigliana (su nombre se encontraba durante años en las llamadas “listas negras”), como medio idóneo para dirigirse al público y confundir a la censura. La producción de Carlos Somigliana (1932-1987), relacionado con el movimiento estético denominado Realismo Reflexivo, ahonda en los complejos recovecos del contexto histórico argentino del siglo XX³.

¹ Las obras quedan recogidas en los anexos de Graham-Jones, 2000: 162-184.

² Para más información sobre el período del Proceso de Reorganización Nacional, remitimos, además de los ya citados Quiroga (2004) y Canelo (2008), al trabajo de Azcona (2010).

³ Sobre las características estéticas de este dramaturgo, su contexto de producción y la estética del Realismo Reflexivo, remitimos al profundo estudio realizado por Zayas de Lima (1995).

Así, en pleno proceso dictatorial, en torno a 1980, Carlos Somigliana decide acercarse a preguntas que, por fuerza, le vienen formuladas en el tiempo vivido por él y su sociedad: sobre el uso –y abuso– del poder, sobre la violencia y sobre la desmesura de la ambición humana. Estos interrogantes surgirán en torno a dos proyectos que vinculan al dramaturgo argentino con el inglés, la ya citada *Macbeth* de 1980 y *Ricardo III sigue cabalgando*, sobre la obra shakesperiana *Ricardo III*, escrita y estrenada en 1986.

En ambas propuestas, Somigliana se aleja enormemente de una adaptación al uso, apropiándose con libertad el texto canónico para su representación en el nuevo contexto. Como afirma en el prólogo a *Ricardo III sigue cabalgando*: «Si algo del horror y el humor shakesperianos sobrevuelan todavía en este texto y si la despiadada persecución del poder despierta resonancias contemporáneas en el espíritu del espectador, el atrevimiento no ha sido en vano» (Zayas de Lima, 1995: 164).

Macbeth fue estrenado en noviembre de 1980 en la Sala Victorio Bucari, con el Taller Teatral de Ramos Mejía. En ella observamos un mantenimiento fiel de la temática shakesperiana, del desarrollo estructural de la acción y de la mayoría de los personajes. Frente a ello, presenta una serie de incorporaciones que vinculan el texto a su contexto, el *Macbeth* a la sociedad argentina en el tiempo dictatorial.

El estilo sencillo prefiere la prosa como acercamiento a la sociedad argentina; se reducirá el tono poético de los discursos de Shakespeare en pos de la claridad de acciones. El texto se inicia con un interesante juego metateatral, a modo de prólogo, donde las brujas sitúan al espectador ante la obra del dramaturgo inglés, pero a la vez ante la nueva propuesta de Somigliana. Cada personaje se presentará a sí mismo y relatará su función en el transcurso de la obra. Con suma ironía, las brujas son las encargadas de intensificar hiperbólicamente la distancia de la historia de *Macbeth*, reafirmando la comparativa evidente con un tiempo de represión como el vivido por Somigliana:

Bruja 2^a.- [...] si alguien vislumbra otras imágenes retorcidas y borrosas...

[...]

Bruja 2^a.- Sepa que son tan sólo apariencias, imagerías, espejismos...

[...]

(*Las Brujas rompen a reír desenfrenadamente, a carcajadas*) (Somigliana, 1988: 99-100)

En relación a los personajes, Somigliana presenta nuevos matices en su evolución psicológica, en sus miedos y debilidades, especialmente en lo concerniente al matrimonio Macbeth. Frente a la propuesta shakesperiana, en estos Macbeth destacará la pasión y el amor matrimonial mutuo, así como su sufrimiento por una infertilidad que les impide la ansiada descendencia. Por ello, la concepción de Lady Macbeth está cargada de femineidad y erotismo, con los que seduce a su marido para alcanzar sus deseos en las diferentes escenas. Su inquietud por una maternidad frustrada (y no el desasosiego por los crímenes cometidos) será el detonante de su locura hasta conducirla a la muerte⁴.

De la misma forma, Somigliana construye otra imagen cargada de sensualidad y tragedia, ante el encuentro con la esposa fallecida. Frente al impávido Macbeth por la noticia de la muerte en la obra de Shakespeare, este Macbeth argentino se muestra débil y desamparado ante la pérdida de la amada, finalizando la escena con la imagen erótica del marido sobre el cuerpo yacente.

Frente a la desmedida –casi monstruosa– ambición planteada por Shakespeare, Somigliana apuesta por una metáfora aún más desgarradora: las debilidades de este matrimonio muestran cómo esa desbocada crueldad puede estar intrínseca en cada ser humano, en toda la sociedad y en sus gobernantes.

Así se observa en el rey Duncan, anciano y cansado, dubitativo ante las decisiones de su mandato que han conducido al pueblo de Escocia al conflicto bélico. A su vez, Malcolm, su hijo (Somigliana prescinde de la figura de Donalbain, el otro hijo en el texto de Shakespeare), se construye como un príncipe envidioso, hosco y taciturno; será gobernante por derecho real, pero carece de toda empatía con sus súbditos, a los cuales desprecia (así se vislumbra en la escena con Macbeth al inicio de la obra y en su vilipendio al

⁴ Para una mayor profundización sobre estos aspectos, remito a un estudio anterior (Saura Clares, 2014: 207-219) donde se analizó la relación del matrimonio Macbeth en esta obra y los nuevos focos de interés en su relación en torno a los ejes de erotismo y sexualidad.

pueblo durante la batalla). El poder reinstaurado en Malcolm no supone el fin de la violencia y la represión de Macbeth, sino que tan solo parece iniciar otra etapa autoritaria.

Al respecto, pensemos que la sociedad argentina vivió de 1930 a 1983 un período convulso, marcado por los continuos golpes de Estado, regímenes dictatoriales o gobiernos personalistas y autoritarios, los cuales anularon toda esperanza de instauración democrática en el país. Este hecho es percibido en esta reflexión de Somigliana sobre la continuidad de la represión y el poder despótico.

A su vez, la concepción escénica (a través de tres niveles que diferencian los espacios en los que se desarrollan las escenas) genera la imagen horrenda de los cuerpos de quienes fueron asesinados por Macbeth, yacentes en el escenario e ignorados por el resto de personajes, leales o sumisos y acobardados⁵. Se establece, así, un terrible correlato con la historia argentina, metáfora intensificada en la aparición del fantasma de Banquo, reflejo de los desaparecidos por el régimen del *Proceso*. Como la propia voz del difunto afirma sobre sí mismo: «Voz de Banquo.- Ha desaparecido. Su cadáver acribillado yace insepulto en una profunda hondonada del bosque de Birman. Debes buscarlo y darle cristiana sepultura, para que descanse en paz» (Somigliana, 1988: 148).

De la misma forma, sumamente cruel será la escena que muestra la tortura de Macbeth a Lady MacDuff; al ritmo de los latigazos, el público argentino se enfrentaba también al recuerdo de una terrible realidad. Con el aumento de la locura de Macbeth, se intensifica la represión, la violencia, la sangre y el correlato con la historia argentina:

MACBETH.- [...] Lennox... ¿Tienes la lista de los sospechosos? (*Lennox asiente.*) Agrega, agrega... [...] Es sospechoso el difunto rey Duncan... y todos los que mueran sin real orden... Anota, Lennox... Es sospechoso el desaparecido Banquo, y todos los que desaparezcan sin expresa autorización del rey... Son sospechosos Malcolm, y Fleance, y todos los que emigren...

⁵ Una similar imagen dantesca plantea Somigliana con su obra *El oficial 1º*, escrita para *Teatro Abierto 1982*, la cual finaliza con la aparición descontrolada de cadáveres por toda la sala de un juzgado. Debemos mencionar, además, que Somigliana fue abogado y participó activamente en los juicios a las Juntas Militares en 1985.



Son sospechosos todos los que protesten... Todos los que murmuren... ¿Están anotando, Lennox...? Y sus parientes, sus amigos, sus servidores, sus vecinos... ¡Todos son sospechosos...! (Somigliana, 1988: 149)

Esta atmósfera de violencia se incrementa en el discurso de las cuatro Brujas (frente a las tres Hermanas Fatídicas de Shakespeare). Sus estómagos hambrientos siembran en Macbeth su futuro alimento con los crímenes y el terror. La obra finaliza con la escena marco, donde regresamos a ellas. Su temor por la falta de alimento es pronto disipado, para horror del espectador, cuando afirman, seguras: «Bruja 4ª.- (*Triunfante*) ¡Claro que seguiremos comiendo...!» (Somigliana, 1988: 174).

Sin embargo, esta atmósfera de desolación encuentra un atisbo de esperanza en la obra de Carlos Somigliana a través de MacDuff y su creencia en el poder popular. Si bien ya desde el texto de William Shakespeare MacDuff se construía como el ideal de hombre honrado, fiel a su rey, será en la propuesta de Carlos Somigliana donde amplíe su importancia como expectativa para esta sociedad podrida por el poder. Destaca su creencia fiel en la ayuda del pueblo en el ataque al castillo, a pesar de las quejas de Malcolm por su inexperiencia bélica («MacDuff.- Están llenos de furia y dolor» [Somigliana, 1988: 166]), y su renuncia al poder que el nuevo rey le ofrece tras la victoria:

Malcolm.- [...] ¿No te interesa el poder?

MacDuff.- (*Buscando las palabras.*) ¿El poder...? Quizás algún día el poder sea como una verde llanura, repartido entre todas las matitas de pasto que lo pueblan, y yo seré una de ellas... Por ahora es un volcán magnífico y solitario... No, no quisiera ser ese volcán... Ni vivir a su sombra (Somigliana, 1988: 171)

Un ideario socialista que nos muestra una clara intencionalidad política en el mensaje de Somigliana para el espectador de su tiempo. Como afirma Zayas de Lima, en el contexto de producción de la obra, durante el Proceso de Reorganización Nacional, «la actitud de Somigliana de dar a conocer una obra que cuestionaba el autoritarismo (a través de una clara metáfora [...]) y que hasta se atrevía a lanzar una propuesta 'izquierdista' como la socialización del poder, es realmente sorprendente y admirable por su coraje» (Zayas de Lima, 1995: 168).



LEYENDO SHAKESPEARE DESDE LA POSDICTADURA: LA SEÑORA MACBETH DE GRISELDA GAMBARO

Un camino distinto nos marca la lectura de *La señora Macbeth* de Griselda Gambaro. Escrita en 2002, será estrenada en 2004 en la Sala Solidaridad del Centro Cultural de la Cooperación de Buenos Aires bajo la dirección de Pompeyo Audivert con Cristina Banegas en el papel protagonista.

La producción de Griselda Gambaro, iniciada en 1966 y desarrollada en torno a la estética neovanguardista, la cual ella misma instauraría en Argentina y que compartiría con el dramaturgo Eduardo Pavlovsky, ha estado marcada –y continúa en la actualidad–, por su compromiso social y político, reflexionando con ahínco sobre los abusos y las relaciones de poder.

Esto es lo que la llevaría en 1977, tras la publicación de su novela *Ganarse la muerte*, al exilio en España. Regresará en 1980 y volverá a subir a los escenarios en 1981, con motivo del festival *Teatro Abierto*, un evento revolucionario en el ámbito teatral contra la dictadura del Proceso; un régimen que mostraba ya su decaimiento y que iniciaría en 1983 el camino transicional.

A partir de 1980, Griselda Gambaro, quien tanto había mostrado en su teatro la debilidad de la víctima frente a la opresión, comenzará a plasmar con sus textos a los personajes débiles, pero ahora en rebeldía, despertando del letargo de su indefensión aprendida. Así, la década de los ochenta conducirá a Gambaro al papel de la mujer y cambiar su rol de sujeto pasivo en la sociedad patriarcal, a una imagen fuerte en enfrentamiento con el poder autoritario, representado en la figura paterna, como ocurre en *Real envido* (1980), *La malasangre* (1981), *Del sol naciente* (1983) o con la recuperación del mito sofocleo en *Antígona furiosa* (1986). Este viraje de focalización en la producción gambariana resulta esencial para comprender los nuevos caminos iniciados con el siglo XXI y que afectan de forma directa a textos como *Almas* (2000) *La señora Macbeth* (2002) o *La persistencia* (2004).

Debemos considerar, además, que el final de la dictadura en 1983 supone el inicio del proceso transicional hacia la democratización del país, no exento de controversias y problemáticas que la sociedad tardará muchos años en superar. Los traumas y las heridas abiertas en Argentina deberán aún cerrarse. Recordamos, al respecto, los juicios contra las Juntas Militares (insuficientes



y exculpadores para unos; conciliadores para otros); el trabajo incansable de asociaciones como las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, en busca de sus nietos robados; los grupos que reclaman la exhumación e identificación de los desaparecidos; la lucha por el cierre de los lugares de tortura y encarcelamiento y su reutilización simbólica, como la ESMA...⁶

Como afirma Jorge Dubatti, «la Posdictadura remite a una unidad por su cohesión profunda en el redescubrimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura» (Dubatti, 2008: 2), la cual afecta de forma directa al hecho teatral. Este arte, volviendo de nuevo a las palabras del crítico, «trabaja sin pausa, y de diferentes maneras, en la asunción del horror histórico, la construcción de memorias del pasado, la denuncia y el alerta de lo que sigue vivo en la dictadura del presente» (Dubatti, 2008: 2). Un espacio que quedará definido en los estudios de Dubatti como «el teatro de los muertos»⁷.

Si bien *Macbeth* había servido a Somigliana para realizar diferentes planteamientos críticos en la Argentina dictatorial de 1980, Griselda Gambaro elige también la obra de Shakespeare a veinte años del inicio del camino democrático. Con *La señora Macbeth*, la autora busca reflexionar, ahora desde el contexto de la posdictadura, sobre los traumas aún no superados por Argentina, abriendo nuevas vías de debate público y político y deliberando, a su vez, sobre el papel de la mujer en la sociedad. Se trata de una de las versiones más innovadoras y sorprendentes del texto canónico, la cual propone un cambio de focalización hacia la protagonista femenina.

Tal y como esta dramaturga había buscado, con su producción anterior, situar la mirada en la víctima, aquí fijará de nuevo su visión en los personajes más débiles en su función social y de menor presencia en el texto canónico: las mujeres. Lady Macbeth y las tres brujas, así como una breve intervención del fantasma de Banquo.

La concepción espacial queda presidida por un gran trono, símbolo del poder, «que es una especie de escultura barroca» (Gambaro, 2004: 15), con

⁶ Sobre las características del proceso transicional y las huellas de la posdictadura remitimos al volumen *No hay mañana sin ayer. Batallas por la memoria histórica en el Cono Sur* (Stern, 2013).

⁷ Para una mayor indagación en este concepto y el teatro de la posdictadura, destacamos los trabajos de Dubatti (2008; 2014).

toboganes y hamacas colgados. En palabras de Lydia Di Lello, «leído desde una poética expresionista, este espacio refiere simbólicamente la interioridad de la protagonista. Manipulada por las brujas la reina sube y baja del tobogán en un vaivén de tensiones que la atraviesan» (Di Lello, 2011: 105).

El desarrollo de la acción dramática de *Macbeth* se mantendrá en esta versión, pero narrado a través de los personajes femeninos, encerrados en el castillo: la misiva de Macbeth, la cena con el rey Duncan, su asesinato, la huida de Malcolm, la locura de Macbeth y la presencia de las apariciones que le atormentan, la fuga de MacDuff y la tortura de Lady MacDuff y sus hijos... hasta llegar a la muerte de Lady Macbeth, con la que finaliza en este caso la obra, ya que fallece el personaje focalizado.

La construcción de Lady Macbeth es sumamente compleja en este texto, cuya evolución psicológica, con nuevos matices, es desarrollada con precisión por Gambaro. La obra, con la excepción del fantasma de Banquo, está exenta de referentes masculinos y Macbeth es, en palabra de Di Lello, «una presencia *en ausencia*» (Di Lello, 2008: 3), en un texto que se construye desde la visión femenina, aunque terriblemente impregnada del discurso masculino. Con esta fórmula, Gambaro nos está introduciendo a la vez en la mirada del cómplice, de quienes niegan la represión del opresor, en la compleja psicología de aquellos que aceptan y justifican la violencia de los agentes de poder.

Los estudios críticos de Di Lello arguyen que esta Lady Macbeth es la imagen, tan presente en Argentina, del mito de Eva Perón, o de otras figuras femeninas, como Isabel I de Inglaterra, estériles y poderosas. A su vez, Dubatti apunta a que esta Señora Macbeth es «crítica y cómplice, testigo horrorizado y asesina, y en su duplicidad de reconocerse y negarse como tal se transforma en un símbolo de la Argentina actual» (Dubatti, 2005: 135).

La Lady Macbeth de Gambaro anhela un poder que la sociedad le niega como mujer. Las brujas, coro que simboliza en el texto la figura del pueblo, han reservado profecías para los hombres, pero no hay espacio de mandato para la mujer. La obra se inicia mostrándonos a una Lady Macbeth que busca encarecidamente, a través de la compasión de los otros, ese poder que se le niega, el cual acoge una fuerte función erótica y sexual, pues el poder, en el espacio de lo femenino, se desarrolla cargado de la sensualidad de lo vedado y prohibido:



Lady Macbeth.- Quiero a los niños pobres sentados a la mesa [...] ¡Quiero verlos! Quiero ver cuando el aroma de la paloma asada, del venado, del ciervo, les llegue a las narices. Y me miren, deseándome. (*Se toca los pechos*)
Deseando mi bondad. (Gambaro, 2004: 20).

Como presenta Di Lello, toda la primera escena, relacionada con el banquete para el rey Duncan y que enlaza con el regicidio, está cargada de erotismo pues se construye una «erotividad del crimen y la mostración del mal como revulsivamente seductor. Crimen y deseo se enlazan» (Di Lello, 2008a: 2). Esta relación se afianza cuando, avanzando la acción, Lady Macbeth afirma que «siempre la víctima se ofrece como una prostituta, no sabe sino tentar al asesino. [...] Se ofrecen, putas del dolor» (Gambaro, 2003: 19). El crimen se convierte en acto carnal, en un goce erótico donde destaca la debilidad de unos frente al placer producido en el victimario. Esta entrega conduce a la reflexión, en la obra de la dramaturga argentina, sobre que «Nadie es inocente. Ni siquiera la víctima, porque ésta, en el fondo, ha consentido el desorden que significa que su cuerpo, el cuerpo del rey, sea convertido en carne» (Di Lello, 2008a). Se trata de una reflexión constante en la obra gambariana, que ha buscado adentrarse en las complejas relaciones entre la víctima y el victimario.

Por otro lado, en esta propuesta observamos, al igual que en la de Somigliana, a una Lady Macbeth que ama enloquecidamente a su marido y se entrega a este amor; sin embargo, en esta ocasión esa pasión la conducirá a reprimir su ambición y anhelo de poder.

En la obra se habla de Lady Macbeth como un «travesti», pues para la sociedad esconde un alma masculina y viril bajo los ropajes y su apariencia y papel femenino, de esposa de Macbeth. Su vientre yermo, falto de descendencia, se justifica por su masculinidad. Sus deseos envenenan su fecundidad en una sociedad que no conjuga maternidad y poder. Ella está atrapada –y desesperada– en una vida de la que no puede escapar. Así, gritará:

Lady Macbeth.- [...] 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 hija de Macbeth! ¡Tampoco! Me engendraré a mí misma. ¡Yo seré reina con poder de rey! (Gambaro, 2004: 29)



Si bien esto tiene lugar en la segunda escena, con el transcurso de los acontecimientos comprenderá su imposibilidad de acción, anulada por su condición de mujer. Aceptará su papel de esposa amante y fiel, por lo que se imposibilitará su capacidad de decisión, algo que se observa metafóricamente en la pérdida de su discurso y la incorporación de las palabras de Macbeth. Como afirma Sharon Magnarelli, «In Gambaro's rendition, Lady Macbeth is not only blinded by her love for Macbeth, but also a deluded puppet at the mercy of his manipulations and whims» (Magnarelli, 2008: 370).

Se anulará su lenguaje, que sólo se articulará en forma de graznidos⁸ con el nombre de Macbeth o a través de las palabras de su marido. La escucharemos decir: «Ya lo hizo. Y lo que hizo, mi lengua no puede pronunciarlo. ¿Qué me dirá Macbeth que diga?» (Gambaro, 2004: 37); «Nadie escapa de la batalla de Macbeth. Y así como dispone palabras en mi boca, mueve mi cuerpo en acciones que mi cuerpo no quiere» (Gambaro, 2004: 40) o «Son las palabras de Macbeth y nadie dude. ¡Son mis palabras! Las... (*duda*) más...» (Gambaro, 2004: 40).

Su entrega a Macbeth la torna incrédula ante la violencia de su marido, por más que las brujas representen, en un interesante juego metateatral en la obra, la escena de tortura de Lady MacDuff. Se establece, en este ámbito, una reflexión que correlaciona a Lady Macbeth y a las Brujas –espectadoras de los crímenes cometidos por Macbeth– con una parte de la ciudadanía que, temerosa, guardó silencio ante los crímenes. Como analiza Magnarelli,

what we are privy to here are the witches viewing Lady Macbeth's growing awareness of her situation and her internal debate about what to believe and what not to believe, how to judge what seems to be happening, a quandary with which many women, like many survivors of the "dirty war", would readily identify (Magnarelli, 2009: 52).

⁸ La pérdida del lenguaje y la animalización del personaje, ante un mundo hostil donde no alcanza la comprensión, se observa en otros personajes de Griselda Gambaro. Así lo observa Di Lello en *Almas* (2000), donde al sentir el personaje femenino protagonista, Marion, que «el mundo exterior se atreve a intentar alcanzarla emite un "Ah" gutural que clausura la posibilidad de comunicación» (Di Lello, 2011: 102). A su vez, lo podemos percibir en un texto breve anterior de esta dramaturga, *El nombre* (1976), el cual presenta una vinculación especial con los ciclos *Teatro x la Identidad* organizado por las Abuelas de Plaza de Mayo, donde ha sido cuantiosamente representado. Al finalizar esta propuesta, María, la sirvienta protagonista, que ha visto denigrada su persona en la simbólica pérdida de su nombre en cada nuevo hogar donde trabaja, finaliza el texto con un nuevo quiebre del lenguaje, con un alarido desesperado que encuentra en sí mismo, lo inefable, su única posibilidad de expresión: «Nada. Ni siquiera quise ese nombre, Eleonora. Se lo dejé a ella. Este no me lo quita nadie (*Se balancea canturreando, pero pronto abre la boca y el canto se transforma en un largo, interminable grito*)» (Gambaro, 2001: 48).

De la misma forma, el espectro de Banquo será negado por la protagonista. Su presencia vuelve a acercarnos, como en el caso de Somigliana, al recuerdo del desaparecido, rememorando a todos aquellos cadáveres aún carentes de identidad y de sepultura por parte de su familia. Así, afirmará Banquo: «Resido en una zanja» (Gambaro, 2004: 48), como metáfora de las heridas que continúan abiertas, en un largo proceso posdictatorial⁹.

El encubrimiento y justificación, desde la mirada de Gambaro, convierte a Lady Macbeth en tan culpable como su marido, a pesar de no ser partícipe de las estructuras de poder. Como afirma Magnarelli, «her destiny is marked by a double marginalization: exiled from the centers of power and glory, she nonetheless pays the Price for them –guilt and eventually her own death» (Magnarelli, 2009: 48).

Por ello, tampoco se salvará en este texto de la locura y el remordimiento y es sólo en este espacio donde hallará su propio discurso, donde luchará su femineidad (la entregada a Macbeth) con su masculinidad (la oculta y acallada). Sus manos están manchadas de la sangre de los crímenes de su marido y su locura explota en la escena final, en una lucha esquizofrénica consigo misma:

Lady Macbeth.- [...] Una voz me llama para obligarme a salir de mí misma. ¡Señora, señora!, déjame salir de vos, aquí me asfixio [...] ¿Quién soy? ¿Cuál es mi naturaleza? ¿Acaso soy un hombre y sólo llevo vestidos de mujer [...]? ¿O soy mujer y aun siendo mujer deseo el poder de Macbeth, que si fuera mío no sé si habría sido diferente al suyo? La *yo misma* lo sabe. (Gambaro, 2004: 72-73)

En esta frase percibe Ogás Puga los «intersticios de la conciencia», observando cómo Gambaro «nos habla de la memoria colectiva desde la memoria individual [...] porque la herida que dejó el trauma, convertida en vacío, intenta ocuparse de la memoria que se erige entre la historia y el olvido» (Ogás, 2006: 6).

Con la pócima que ruega a las brujas, finalizará la obra y sus días con su propia muerte, liberándola de sus pesadillas. Unas brujas que acogen un am-

⁹ Explica Ogás Puga cómo la puesta en escena de Pompeyo Audivert decidió situar a este personaje durante toda la representación en la platea y vestido con ropa de los años setenta en una clara alusión «a los desaparecidos durante el proceso militar» (Ogás, 2006: 4).



plio carácter simbólico, representando sin transición a las criadas o compañeras de Lady Macbeth, a las hechiceras o la voz del pueblo; en definitiva, a la sociedad en sus diferentes papeles, desde los que enjuician a Lady Macbeth como mujer con deseos de hombre a los que temen a Macbeth como tirano. Para Gambaro, los excesos de poder no finalizaron con la dictadura, sino que continúan ejercidos con fuerza desde otros prismas de represión.

La obra finaliza, como en el texto de Somigliana, con un alegato de esperanza. Si el primero ponía, en palabras de MacDuff, la posibilidad futura de que el poder fuera democrático, repartido entre toda la ciudadanía, Gambaro reclama el papel de la mujer que, en el futuro, se enfrentará con determinación ante la figura autoritaria masculina, como vaticinan las brujas. Así, leeremos:

Bruja 1.- [...] vendrán mujeres tan reinas como vos pero sin la razón turbada.

Bruja 2.- Reinas pobres, reinas mendigas. [...]

Bruja 1.- [...] En el mañana, esas sabrán que es un grito de furia. ¡Macbeth! ¡Macbeth!, contra el tirano, la furia mi señora. (Gambaro, 2004: 85)

Un vaticinio que parece recordarnos una de las claves del tiempo posdictatorial, la figura de las mujeres contra la represión. Paradigmáticas son, al respecto, las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, en su lucha incansable por el descubrimiento de la verdad, por la recuperación de sus hijos desaparecidos o sus nietos robados, reclamando justicia ante la tiranía autoritaria.

En definitiva, William Shakespeare revive y se revitaliza en cada nueva representación, en cada versión y propuesta. Carlos Somigliana nos aporta una lectura dantesca, pero esperanzadora de *Macbeth*, en el contexto de la última dictadura argentina; a su vez, otros nuevos significados acoge la obra en manos de Griselda Gambaro y el contexto posdictatorial, donde la memoria histórica y el discurso femenino generan distintos enfoques de sumo interés en relación al texto clásico. *Macbeth* sigue vivo en estas versiones. La violencia, la pesadilla y la tiranía se reavivan y las manos vuelven a mancharse de sangre en diferentes épocas y espacios, mostrando la adaptabilidad y presencia, como pocos escritores, de William Shakespeare en un contexto global.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZCONA, Manuel (2010), *Violencia política y terrorismo de Estado en Argentina. Del totalitarismo de José de Uriburu (1930) a la dictadura militar (1976-1983). Una visión bilateral*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.
- AA.VV. (1966), *Shakespeare en la Argentina. Contribución en el IVº centenario de su nacimiento*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- CANELO, Paula (2008), *El proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- DI LELLO, Lydia (2008), «El lugar del lenguaje en *La señora Macbeth* de Griselda Gambaro» en *La revista del CCC* [PDF], mayo/agosto, nº 3.
- DI LELLO, Lydia (2008a), «El banquete de la víctima: La eroticidad del crimen en *La señora Macbeth* de Griselda Gambaro» en *La revista del CCC* [PDF], septiembre/diciembre, nº4.
- DI LELLO, Lydia (2010), «Los cuerpos otros en *La señora Macbeth* de Griselda Gambaro» en *La revista del CCC* [PDF], mayo/diciembre, nº9/10.
- DI LELLO, Lydia (2011), «El goce del mal en tres piezas de Griselda Gambaro» en *Stichomythia*, 11-12, págs. 98-108.
- DUBATTI, Jorge (2005), «Shakespeare, ¿nuestro contemporáneo? Reescrituras argentinas de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky» en *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*, Jorge Dubatti (ed.), Buenos Aires, Atuel, págs. 125-136.
- DUBATTI, Jorge (2008), «Por qué hablamos de Postdictadura 1983-2008» en *La revista del CCC* [PDF], septiembre/diciembre, nº4.
- DUBATTI, Jorge (2014), *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*, Buenos Aires, Atuel.
- ESPINOSA, Pedro (1988), «Entre el desencanto y la esperanza» en *Teatro completo*, Carlos Somigliana, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, págs. 9-13.

- GAMBARO, Griselda (2001), «El nombre» en *Teatro x la Identidad*, Aa.Vv., Buenos Aires, Eudeba, págs. 43-48.
- GAMBARO, Griselda (2004), *La señora Macbeth*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- GRAHAM-JONES, Jean (2000), *Exorcising History. Argentine theater under dictatorship*, London, Associated University Presses.
- MAGNARELLI, Sharon (2008), «Staging Shadows / Seeing Ghosts: Ambiguity, Theatre, Gender, and History in Griselda Gambaro's *La señora Macbeth*» en *Theatre journal*.
- MAGNARELLI, Sharon (2009), «Refiguring Shakespeare: Griselda Gambaro's *La señora Macbeth*» en *Letras femeninas*, volumen XXXV, n° 2, invierno, págs. 37-63.
- OGÁS PUGA, Grisby (2006), «Intertexto literario y político en *La señora Macbeth* de Griselda Gambaro: conciencia, memoria y olvido en Argentina» en *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral* [PDF], n°3, julio. Actualizado: 2015-07-06.
- PUJANTE, Ángel Luis (2008): «Prólogo» a *Macbeth*, William Shakespeare, Madrid, Espasa Calpe.
- QUIROGA, Hugo (2004), *El tiempo del "Proceso". Conflictos y coincidencias entre políticos y militares 1976-1983*, Rosario, Homo Sapiens & Fundación Ross.
- SAURA CLARES, Alba (2014), «Entre William Shakespeare y el Marqués de Sade: amor, erotismo sexo y adulterio como reflexión política en la obra de Carlos Somigliana», en *El sexo del teatro. Arte y posmodernidad en la escena Europea e Iberoamericana*, Jesús G. Maestro (ed.), Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, págs. 207-219.
- SOMIGLIANA, Carlos (1988), *Macbeth en Teatro completo*, Carlos Somigliana, Buenos Aires, Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, vol. 4, págs. 93-174.
- STERN, Steve J; Winn, Peter; Lorenz, Federico; y Marchesi, Aldo (2013), *No hay mañana sin ayer. Batallas por la memoria histórica en el Cono Sur*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

TARANTUVIEZ, Susana (2003), «La construcción de la memoria en el teatro argentino durante la postdictadura: el caso de Griselda Gambaro», en *La memoria. Conflictos y perspectivas de un objeto múltiple*, Claudio Maiz (ed.), Cuyo (Argentina), Cuadernos del CILHA, año 3, núm. 4-5, págs. 187-499.

ZAYAS DE LIMA, Perla (1995), *Carlos Somigliana. Teatro histórico-Teatro político*, Buenos Aires, Ediciones Fray Mocho.



