

BRUJAS Y SANGRE: *MACBETH* EN EL CINE
WITCHES AND BLOOD: *MACBETH* IN CINEMA

Javier de Taboada Amat y León
Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
jdetaboadaa@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-8026-3817>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.186>

Fecha de recepción: 21.10.23 | Fecha de aceptación: 05.01.24

RESUMEN

El presente artículo parte de reconocer la fructífera relación entre la obra de William Shakespeare y el arte cinematográfico para enfocarse en las adaptaciones de una de sus tragedias más conocidas: *Macbeth*. Se propone clasificar estas en adaptaciones históricas y contemporáneas. Luego se pasa a un análisis comparativo de películas con la intención de, por un lado, destacar aquellos aspectos de las obras dramáticas que el cine, en su trasposición al lenguaje audiovisual, tiende a potenciar, tales como lo sobrenatural y la violencia; y, por otro lado, tratar de abarcar un corpus amplio de seis películas para observar la variedad de posibilidades que permite la obra shakespeariana y su vigencia a través del cine.

PALABRAS CLAVE: Shakespeare, *Macbeth*, cine, adaptación, teatro.

ABSTRACT

This article departs from recognizing the fruitful relationship between the work of William Shakespeare and cinematographic art, to then focus on the adaptations of one of his best-known tragedies: *Macbeth*. I propose to classify them into historical and contemporary adaptations. Later, I engage on a comparative analysis of films with the intention of, on the one hand, highlight those aspects of dramatic works that cinema, in its transposition into audiovisual language, tends to potentialize, such as supernatural elements and violence; and on the other hand, try to cover a wide corpus of six films to observe the variety of possibilities that Shakespeare's work allows and its validity through cinema.

KEYWORDS: Shakespeare, *Macbeth*, cinema, adaptation, theater.

I. INTRODUCCIÓN

A pesar de los siglos de diferencia que median entre la existencia de William Shakespeare (1564-1616) y la aparición del cine (1895), la relación entre la obra del dramaturgo inglés y el séptimo arte ha sido siempre fructífera. Una vez que el cinematógrafo dejó de ser una novedad de feria, deseosa de ofrecer constantes “atracciones”, según ha puntualizado Tom Gunning (1989) para el periodo más temprano del cine (1895-1906), el nuevo arte empezó a cimentarse en la narrativa, y encontró un lenguaje que le permitía contar historias ficcionales en lugar de confiar simplemente en la exhibición de imágenes en movimiento. Ya desde este periodo (1908-1914), el cine empezó a prestarse argumentos de la literatura tanto para aprovechar el conocimiento anticipado de tramas que el cine recién estaba aprendiendo a contar como para transferirle algo de su prestigio, del cual andaba necesitado un arte que aún no había sido reconocido como tal. Desde entonces, pues, empiezan las primeras adaptaciones de Shakespeare tomando a veces solo algunas escenas de las obras más conocidas para construir películas de 10 a 12 minutos de duración, que era el estándar en la época.

Con el advenimiento del cine sonoro en 1928, se abre la posibilidad de incorporar al cine uno de los grandes valores de la obra shakesperiana: la sutileza y brillo poético de sus parlamentos. Así, en la primera década del sonoro aparecen algunas superproducciones de Hollywood que adaptan obras del bardo, entre ellas *La fierecilla domada* (1929), *Sueño de una noche de verano* (1935) y *Romeo y Julieta* (1936). En la década de 1940, un actor británico de fuerte raigambre shakespeariana que había logrado iniciar una exitosa carrera en la industria del cine, Laurence Olivier, impulsa una serie de adaptaciones de gran éxito en su momento: *Henry V* (1944), *Hamlet* (1948) y *Ricardo III* (1955). Algo similar hará, varias décadas más tarde, el también británico Kenneth Branagh, quien se encarga de adaptar a Shakespeare al lenguaje cinematográfico más actual, en *Henry V* (1985), *Much Ado about Nothing* (1993), *Hamlet* (1996), *Love's Labour Lost* (2000) y *As you like it* (2006).

Pero si bien estos actores y directores le dieron un impulso especial a la obra del gran dramaturgo inglés, lo cierto es que en cada década se puede encontrar al menos algunas de sus obras vueltas a la pantalla. No en vano, Shakespeare es el autor más filmado en la historia del cine, alcanzando el récord Guinness de 1121 películas basadas en su obra, lo que incluye cortos y largometrajes para cine, así como también

producciones para televisión. Además, un recorrido por sus adaptaciones nos hace topar también con los nombres de algunos de los grandes directores de la historia del cine, como Orson Welles, cuya entraña shakesperiana se muestra en sus adaptaciones de *Otello* (1952) y en *Chimes at Midnight* (1965), película que mezcla diversas obras de Shakespeare en las que aparece el personaje bufonesco de Falstaff. Por otra parte, Roman Polanski, luego de experimentar el brutal asesinato de su esposa Sharon Tate, decide tomar la violencia y oscuridad de Macbeth como una vía para regresar a la dirección de cine en su adaptación de 1971. Asimismo, el italiano Franco Zeffirelli pudo ingresar a Hollywood con una adaptación de *La fierecilla domada* (1967), a la que seguiría la aclamada *Romeo y Julieta* (1968).

En efecto, Jordi Balló y Xavier Pérez (2015) argumentan que la influencia del dramaturgo inglés en el séptimo arte va más allá de las adaptaciones, pues algunas estructuras de los guiones clásicos de Hollywood retoman temas, motivos y tratamientos shakespearianos, aun cuando no sean adaptaciones. Por ejemplo, el comienzo *in medias res* de la historia, la presentación de tramas corales o rimadas, la complejidad de los personajes secundarios, la concepción del poder como un círculo inevitable de ascenso y caída, entre otros, son elementos que se pueden encontrar en las obras de Shakespeare y también en muchos guiones de películas. Puede ser discutible que la fuente de todos estos recursos se encuentre en Shakespeare, pero tampoco es descartable, pues es frecuente encontrar menciones a este autor en declaraciones de guionistas y directores.

En tal sentido, Hollywood consagra en sus adaptaciones una tradición cultural del mundo anglosajón que erige, a través de sus instituciones educativas, desde la enseñanza escolar hasta la crítica especializada, a William Shakespeare como el autor modélico de la lengua inglesa. Sin embargo, si bien es lógico que en la industria del cine angloparlante se refleje esa preminencia, también es cierto que la influencia de Shakespeare cruza lenguas y fronteras, y se manifiesta en otras cinematografías. En algunos casos, adaptar a Shakespeare puede tomarse como un gesto de sofisticación cultural, de demostrar la capacidad de asumir los productos de la alta cultura occidental, así como de imbuir de prestigio a un arte muchas veces visto despectivamente como mero entretenimiento masivo. En otros casos, especialmente en países que han sufrido la colonización inglesa, recurrir a Shakespeare puede ser una forma de reapropiarse del legado cultural del dominador para re-significarlo. Independientemente de los motivos que lleven a un director particular a acercarse a la obra del dramaturgo inglés, se puede notar que las

adaptaciones estadounidenses (y más aún las inglesas) suelen ser más “respetuosas” con las obras originales, mientras que las adaptaciones del *world cinema* se toman más libertades en cuanto a alterar la trama y los personajes, o cambiar el contexto en que se desarrolla la obra, etc. Los directores que se encuentran fuera de la tradición anglosajona no buscan tanto rendirle tributo al maestro como hacerlo resonar en su propia cultura. En varios casos, esto también implica mezclarlo con géneros más populares, como el *thriller*, las artes marciales o el melodrama.

Podemos, por tanto, encontrar diversos ejemplos de adaptaciones shakespereanas en países de habla no inglesa. En la India, cuyo volumen de producción cinematográfica se acerca al de Hollywood, Vishal Bardwaj asume este legado de manera sistemática en su trilogía *Maqbool* (2003), *Omkaara* (2006), *Haider* (2014) (*Macbeth*, *Otello* y *Hamlet*). Y no es el único ni el primero, pues Jayaraj también tiene dos adaptaciones de *Otello* y *Antonio y Cleopatra*, tituladas *Kaliyattam* (1997) y *Kannaki* (2002), respectivamente. En China, *The Banquet* (2006) de Feng Xiaogang lleva la historia de Hamlet al mundo de las artes marciales, mientras que Sherwood Hu la ubica en el antiguo Tíbet en *Prince of the Himalayas* (2007). En Singapur, Chee Kong Cheah convierte la rivalidad entre Montescos y Capuletos en guerras culinarias en *Chicken Rice War* (2000). En el ámbito latinoamericano, la brasilera Leila Hipólito tiene el curioso mérito de haber realizado la única adaptación de *Las alegres comadres de Windsor* en *As Alegres Comadres* (2003). En México, Ivan Lipkies dirige una adaptación de *Otello* bajo el título de *Huapango* (2006) y en Venezuela, como veremos, Leonardo Henríquez convierte a *Macbeth* en *Sangrador* (2000). Todo esto sin dar cuenta de las adaptaciones que también existen en el cine europeo, donde habría que mencionar al menos la destacada *Hamlet va de negocios* (1987), de Aki Kaurismaki.

II. DISCUSIÓN

Considerada una de las tragedias mayores de Shakespeare, “*the Scottish play*”, (como se la llama a veces para evitar mencionar el nombre de la obra, debido a la superstición teatral que precluye pronunciar tal nombre dentro de un teatro) es la más corta y quizás también la más oscura del Bardo. Asimismo, como todas las grandes obras del

dramaturgo de Avon, ha dejado un amplio legado en diversos ámbitos de la cultura, desde la ópera hasta la literatura fantástica¹, pero especialmente en el cine.

A grandes rasgos, proponemos clasificar las adaptaciones de *Macbeth* en dos grupos. Por un lado, estarían las adaptaciones *históricas*, es decir, aquellas que respetan el escenario propuesto por la obra original: Escocia, en tiempos medievales. Duncan es el rey de Escocia, pero las rebeliones de los nobles, como la del Thane of Cawdor, que Macbeth ha sofocado antes de iniciarse la obra, y la traición del mismo Macbeth, nos hablan de una época en que la monarquía central no está totalmente consolidada y los señores feudales actúan más por alianzas y ambiciones que por una lealtad incuestionable a su rey. Visualmente, los símbolos del poder real, como la corona y el castillo, adquieren gran importancia, aunque puedan estilizarse de diversas maneras; también se despliegan las armaduras y vestimentas guerreras. Además, en este tipo de adaptaciones se suelen respetar los parlamentos shakespearianos, e incluir si no todos, por lo menos muchos de ellos. Incluiríamos en este grupo al *Macbeth* (1948), Orson Welles; *Macbeth* (1971), Roman Polanski; *Macbeth* (2015), Justin Kurtzel; y *The Tragedy of Macbeth* (2021), Joel Coen. También estaría aquí *Trono de sangre* (1957), de Akira Kurosawa, que, si bien no se ambienta en Escocia sino en el Japón medieval, y no sigue muy de cerca los diálogos de Shakespeare, sí retrata, de forma similar, una época distante de desgobierno y lucha por el poder con un gran despliegue visual de trajes y tácticas guerreras samuráis.

Por otro lado, estarían las adaptaciones *contemporáneas* de la obra. Pero este tipo de adaptaciones no solamente ambientan la obra en tiempos actuales, sino que además la inscriben dentro del cine de género, pues su temática de poder y traición resulta idónea para el *cine de gánster*. Ciertamente, estas adaptaciones se toman más libertades con algunos puntos de la trama y no reproducen los diálogos originales, que resultarían artificiales en una historia contemporánea². Aquí podríamos incluir a *Joe Macbeth* (1955), Ken Hughes, que inicia esta conjunción entre *Macbeth* y el cine de gánsteres; *Men of respect* (1991), William Reilly; y *Maqbool* (2001), Vishal Bhardwaj, película hindú. También estaría en este grupo la venezolana *Sangrador* (2000), de Leonardo

¹ Giuseppe Verdi estrena su ópera *Macbeth* en 1847. Por otra parte, J. R. Tolkien se inspiró en la profecía del bosque que camina para crear a los Ents en *El señor de los anillos* (1954).

² Aunque no es una adaptación de *Macbeth*, el *Romeo + Juliet* (1996) de Baz Luhrmann opta por mantener los diálogos originales en un contexto contemporánea, y las críticas sobre lo acertado de este recurso han sido mixtas. Lo mismo ocurre con el *Hamlet* (2000) de Michael Almereyda, pero ambas son bastante excepcionales entre las adaptaciones contemporáneas del dramaturgo.

Henríquez, que no se desarrolla en un ambiente de gánsteres, sino de bandidos llaneros, pues se ubica en un entorno rural y no urbano, pero siempre con personajes fuera de la ley y prestos a la violencia.

Más allá de las diferencias importantes entre ambas tradiciones de adaptación de la obra, se enfrentan a problemáticas similares al momento de trasponer el texto dramático a la pantalla. Consideramos que hay algunos elementos en el texto dramático que pueden recibir un tratamiento sugestivo o incluso fuera de escena en una puesta teatral, pero que en el cine permiten desplegar la espectacularidad propia del lenguaje audiovisual. Nos referimos a los elementos fantásticos y violentos que contiene la obra. Al ser algo propiamente cinematográfico, la plasmación de lo sobrenatural y la violencia permite una variedad de estilos y decisiones artísticas. Anotaremos comparativamente algunas de ellas para mostrar la riqueza de interpretaciones que permite la transposición/adaptación del texto clásico. Específicamente, en cuanto a lo sobrenatural, nos concentraremos en las intervenciones de las brujas que profetizan el destino de Macbeth; así como también en la aparición del fantasma de Banquo, luego de haber sido mandado a asesinar por el desconfiado nuevo rey. En cuanto a la violencia, nos concentraremos en el episodio central de la obra: el asesinato a sangre fría del rey Duncan por Macbeth, que además viene precedido por el tercer elemento sobrenatural de la obra: la daga luminosa que indica el camino al asesino. Trataremos de ser amplios en la selección (aunque ciertamente no exhaustivos) y nos enfocaremos en seis películas: tres adaptaciones históricas de Hollywood, y tres adaptaciones de *world cinema* (Japón, Venezuela e India), dos de ellas adaptaciones contemporáneas. Estas son las siguientes: *Macbeth* (1971), Roman Polanski; *Macbeth* (2015), Justin Kurtzel; *The tragedy of Macbeth* (2021), Joel Coen; *Trono de sangre* (1957), Akira Kurosawa; *Sangrador* (2000), Leonardo Henríquez; y *Maqbool* (2001), Vishal Bardwaj. En adelante, nos referiremos a las películas por los apellidos de los directores.

Con respecto a las brujas, observamos dos características que varían a través de las películas: su número y su apariencia. En la obra dramática, las brujas son llamadas “The Three Witches” y “The Weird Sisters”. Algunas películas respetan ese número como el *Macbeth* de Polanski, y también el de Coen en la segunda aparición de las brujas, pues en la primera las otras dos “hermanas” aparecen de manera casi espectral. Kurosawa reduce las brujas a una sola, y Kurtzel las aumenta a cuatro. Henríquez también muestra tres, pero además a Hécate, la diosa matrona de las brujas agoreras, que solo aparece en dos

escenas de la obra: una para reprender y otra para felicitar a sus discípulas. La película venezolana es la única que mantiene a este personaje y reproduce la escena de la reprensión por haber actuado sin su permiso, lo que refuerza el carácter lúdico e irresponsable -antes que siniestro- que esta versión le quiere dar a las brujas. Además, esta película no termina con la muerte de Macbeth, como la mayoría, sino en su última escena, esto es, con las brujas caminando delante de Hécate en un carruaje y preguntándose qué viene después. Este sentido de circularidad es más claro aún en Polanski, ya que su epílogo muestra a Malcolm, el nuevo rey, acudiendo al aquelarre para, presumiblemente, consultar sus profecías y reiniciar el ciclo de violencia.

En cuanto a su apariencia, la bruja suele ser asociada con la fealdad y la vejez; y las brujas de Coen siguen esta línea. La de Kurosawa es anciana, aunque su fealdad no es exagerada. Polanski, por su parte, muestra a dos con estas características y la tercera un poco más joven y atractiva. Kurtzel presenta cuatro en correspondencia con las edades de la vida: niña, joven, adulta y vieja. Henríquez, en cambio, las muestra como jóvenes atractivas y desnudas. Para terminar, cabría agregar que, en la hindú *Maqbool*, no hay brujas. Las profecías son enunciadas por boca del inspector Pandit, un policía corrupto que es parte de la mafia y que practica un método adivinatorio con unas figuras similares a un tres en raya.

Respecto del fantasma de Banquo, destacaremos su apariencia visual y su acusación sobrenatural que solo el rey es capaz de ver. En Kurosawa su presencia es clara, sobria y hierática, pues su acusación es muda y quieta. En Kurtzel su presencia es un poco más oscura por estar cubierto de barro, pero su acusación también es inmóvil y muda. En Henríquez es clara pero menos sobria, pues J. B. aparece riendo. En Polanski, caso extremo, el fantasma, con chorros de sangre en la cara, persigue al rey como una suerte de zombi. En Coen, el fantasma solamente cruza el marco de la puerta, suficiente para que el rey estremecido salga a buscarlo y al final, solución más ‘realista’, se descubre que el rey había estado peleando contra un pájaro en su delirio. Para terminar, en Bhardwaj no hay fantasma, sino solo un momento en que el cadáver de Kaká parece abrir los ojos y con ellos acusar a su asesino.

Pasemos ahora al tema de la violencia, concentrada, por supuesto, en el magnicidio del rey Duncan por el traidor Macbeth. En la obra, evidentemente, el crimen ocurre fuera de escena: termina la primera escena del acto II con Macbeth que ve la daga luminosa que

le indica los aposentos de Duncan; y en la segunda escena, luego de un monólogo de Lady Macbeth en el que explica que ha dejado dormidos a los guardias con el vino que les ha llevado, Macbeth regresa con su esposa para reportar que “I have done the deed”. En la única película en que sucede lo mismo es en la de Kurosawa, pues el asesinato también ocurre fuera de escena. En las demás, se aprovecha la violencia implícita en la obra para hacerla explotar con la espectacularidad propia de la pantalla grande, especialista en este tipo de escenas. Polanski hizo célebre la escena del asesinato por los niveles de violencia, insólitos para el cine de su época y después normalizados en décadas posteriores. Quizás por eso Kurtzel no se queda atrás y llega a los mismos niveles de violencia que Polanski, pero adaptados a una estética más actual como el contraste con una escena paralela de quietud (Lady Macbeth en la capilla) instaurada por *El Padrino* para los asesinatos a mansalva.

En la de Coen, película más sobria en todo nivel que la cromática y rica de Kurtzel, la violencia del asesinato no es exagerada, pero tampoco tan discreta que pueda decepcionar a los espectadores contemporáneos; y si también hay un montaje paralelo con Lady Macbeth, este es más dramático, y no estilístico como el de Kurtzel. En la de Henríquez, quizás más por razones de presupuesto que de estilo, se opta por un juego de sombras para mostrar el crimen, pero que no desentona con el blanco y negro de la película. Finalmente, la de Bhardwaj es nuevamente la que más se aparta de los parámetros shakespearianos, y no porque su violencia sea menos explícita que la de Hollywood (no se muestra el daño al cuerpo; antes bien, las reacciones de los personajes en el momento del disparo, y la sangre en el cadáver), sino porque en ella no hay Lady Macbeth, no hay pareja maligna; por el contrario, Nimmi es la querida del ‘padrino’ Abbaji, y la infidelidad, más que el poder, es el móvil del crimen para la versión hindú.

En cuanto a la daga luminosa, que es el tercer elemento sobrenatural de la obra, Kurtzel es el que más propende hacia lo fantástico, pues en lugar de la daga coloca a otro fantasma no identificado. Polanski, por su parte, muestra una daga cuya inmaterialidad se comprueba cuando Macbeth la atraviesa al querer asirla con su mano, y que luego, volando, lo lleva hasta el lugar del crimen. En Coen, de nuevo más realista, al final de la escena descubrimos que lo que parecía una brillante daga era el manillón o agarradera de una puerta medieval. En Henríquez no hay la daga, pero sí la sangre que Maximiliano cree ver chorreando por las escaleras, y que luego se desvanece. Para Bhardwaj, el único

acicate que recibe Maqbool para cometer el crimen es el de la memoria, ya que son sus recuerdos con Nimmi los que preceden al acto fatal.

En síntesis, hemos realizado un trabajo de observación y comparación de las distintas formas y estilos en que las diversas adaptaciones de *Macbeth* han resuelto problemas comunes de transposición del teatro al cine. Relacionarlas con las corrientes, industrias y culturas de las que provienen las películas implicaría un trabajo demasiado amplio para nuestro propósito. Baste decir que la obra de Shakespeare, de la que *Macbeth* es solo un buen ejemplo, sirve para las más diversas interpretaciones visuales, y que por eso mismo está vigente hoy como hace más de cuatrocientos años.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALLÓ, J. & PÉREZ, X. (2015). *El mundo, un escenario. Shakespeare: el guionista invisible*. Anagrama.

GUNNING, T. (1989). An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator. *Art and Text*, (34), 31-45.

SHAKESPEARE, W. (2016). *Tragedias. Obras completas 2*. Penguin Random House.