

La construcción generizada de la locura en *Macbeth*, de William Shakespeare

Julia I. Martínez

Palabras clave

locura
literatura
perspectiva de género

Resumen. Este trabajo se propone analizar la construcción de la locura en la tragedia *Macbeth* para, desde una perspectiva de género, determinar las diferencias entre locura femenina y locura masculina. Para ello, se toma como punto de partida la definición de locura propuesta por Michel Foucault, y la propuesta teórica de Elaine Showalter (1987) con relación a la locura femenina.

Keywords

madness
literature
gender perspective

The gendered construction of madness in *Macbeth*, of William Shakespeare

Abstract. This paper aims to analyze the construction of madness in the *Macbeth* tragedy in order, from a gender perspective, to determine the differences between feminine madness and masculine madness. For this, the definition of madness proposed by Michel Foucault is taken as a starting point, and the theoretical proposal of Elaine Showalter (1987) in relation to feminine madness.

Cita sugerida: Martínez, J. La construcción generizada de la locura en *Macbeth*, de William Shakespeare. (2020). Revista *CRONÍA* Número Especial (2020): 01-10

Introducción

La locura y sus representaciones han sido –y siguen siendo– un tema recurrente en literatura, tal vez porque la literatura es uno de los medios a través del cual el ser humano trata de comprender y darle significado al mundo que lo rodea. Además, el comportamiento anormal –entendiéndolo como lo que se desvía de la norma– suscita al mismo tiempo dos reacciones contradictorias: por un lado, provoca repulsión, pero por otro, genera fascinación. Tan es así que encontramos numerosos ejemplos de textos literarios que han explorado la cuestión de la locura a través del tiempo, ya sea desde la aversión o bien desde la atracción, y cuyos personajes se han convertido, en algunos casos, en verdaderas encarnaciones del concepto de locura de una determinada sociedad.

Este es precisamente el caso de la obra de teatro *Macbeth*, escrita por el dramaturgo inglés William Shakespeare en 1605. Los dos personajes principales de la obra, Macbeth y Lady Macbeth, personifican la concepción de locura de principios del siglo XVII; sin embargo, se observan notables diferencias entre la construcción de la locura masculina y la construcción de la locura femenina en dicho texto.

Tomando como punto de partida la definición de locura propuesta por Michel Foucault, y la propuesta teórica de Elaine Showalter (1987) con relación a la locura femenina, este trabajo se propone analizar la construcción de la locura en la tragedia *Macbeth* para, desde una perspectiva de género, determinar las diferencias entre locura femenina y locura masculina. Para ello, se considerarán categorías relativas al género planteadas por Moi (1997) y Butler y Wee (2011). Asimismo, se intentará dar cuenta de las implicancias de las diferencias en la construcción de la locura femenina y masculina, incluso a más de 400 años de la aparición de la obra.

Marco teórico

Locura

En su libro *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason* (1988), el filósofo y psicólogo francés Michel Foucault advierte que existe una relación intrínseca entre demencia y razón, ya que la demencia es definida reiteradamente como la falta o privación total de la racionalidad, y examina la arqueología de la locura desde la Edad Media hasta fines del siglo XIX. La afirmación más importante de Foucault, y su idea central, es que la locura es un constructo social. No se trata de un concepto fijo e inalterable, sino de un concepto dinámico, cuyo significado depende de la sociedad en la que exista. Debido a que es un constructo social, está definida por determinados discursos que, a su vez, dependen de las fuerzas intelectuales y culturales que operan en una sociedad determinada.

Desde la Edad Media, no se ha permitido que el discurso del loco circule como el discurso de otros; la palabra del loco no tiene significado o valor, y, por lo tanto, no contiene verdad ni importancia. Sin embargo, y a pesar de ello, se cree que los locos tienen a veces la habilidad de percibir lo que otros no pueden o de afirmar lo que otros no harían. Al igual que otros conceptos, la razón y la locura son definidas por una sociedad determinada, y la distinción entre una y otra se hace generalmente según el modo en que los miembros de esa sociedad dada acepten o valoren el discurso de la razón y el discurso de la locura. En consecuencia, el sistema de valores de una cierta sociedad puede determinar lo que se considera locura y lo que no, del mismo modo en que puede afectar lo que se considera verdad y lo que no.

El análisis que Foucault hace de la evolución del concepto de locura comienza con una referencia a la lepra y a cómo su erradicación dio lugar a la aparición de la locura. Hacia fines de la Edad Media, y a pesar de que la lepra ya había desaparecido, las imágenes y los valores relacionados con ella prevalecían, por lo que un nuevo grupo debía ocupar el lugar de los leprosos: los locos. Es probable que ésta sea la razón por la cual *La nave de los locos* (originalmente una creación literaria) pasó a ocupar un lugar privilegiado en el imaginario del Renacimiento: los locos eran desplazados de las ciudades y entregados a los marineros.

Hacia finales del período medieval, comenzó a tratarse a los locos mediante la exclusión. Esta costumbre ya había sido implementada en la Edad Media como una manera efectiva de lidiar con los leprosos y otros enfermos; se los expulsaba de las ciudades y se les prohibía cualquier tipo de contacto social. No obstante,

y a medida que los albores del Renacimiento se aproximaban, este tipo de tratamiento también comenzó a aplicarse a vagabundos, pobres, delincuentes y locos. La exclusión tomaba formas diferentes que tenían el fin práctico de liberar a las ciudades de la presencia inconveniente de sus habitantes locos.

Como se dijo anteriormente, una manera encantadora pero a la vez horrorosa de llevar a cabo la exclusión era el “embarco”. Los locos eran puestos en barcos y confiados a los marineros, que se suponía que debían llevárselos. Estas eran las famosas Naves de los locos, una presencia muy común en el panorama del Renacimiento. Una de las razones de esta práctica era la creencia, muy establecida en la mente europea, de que el agua y la locura tenían afinidad; el mar era inquieto como la mente del loco y sus misterios se comparaban con los laberintos del conocimiento del loco. Una vez que había sido puesto en el barco, era muy poco probable que el loco regresara; el embarco supuestamente le convenía porque se creía que el agua podía curarlo y purificarlo. Por otro lado, algunos pensaban que la locura también tenía un componente acuático que provocaba el caos oscuro en la mente del loco, de allí la conexión entre agua y locura.

Durante el Renacimiento, los locos provocaban un gran malestar y se relacionaba a la locura con lo fantástico, lo oscuro y lo apocalíptico. Sin embargo, existía una gran diferencia entre la representación de la locura en imágenes (pinturas y tallados) y en la escritura. Las imágenes suponían una fascinación con la locura, particularmente en relación con la animalidad y con el saber. Por el contrario, en la literatura, la filosofía y la moral, la locura no fascinaba, sino que oscilaba entre su condición de vicio y de debilidad humana.

Para Foucault existe una importante relación entre locura y pasión. A su entender, el peligro de la locura está estrechamente ligado al peligro de la pasión; la pasión hace que la locura sea posible. Si bien la tradición greco-latina ya había vinculado la locura con la pasión, en la época clásica la pasión se consideraba como la posibilidad de que la locura ingrese al mundo de la razón, y no como locura temporal, como lo habían descrito los griegos y los romanos.

En su capítulo “Pasión y delirio”, Foucault realiza cuatro afirmaciones importantes sobre la locura: 1) existen dos formas de locura clásica, una que se manifiesta en síntomas específicos y la otra que es asintomática, casi oculta; 2) la forma asintomática de la locura está presente en todos los estados de alteración de la mente; 3) en la época clásica, la locura misma dio lugar al reconocimiento de que aquellos considerados “locos” tenían su propio discurso, al cual se lo calificaba como delirante; y 4) el lenguaje es la primera y la última estructura de la locura y puede tomar dos formas, un lenguaje silencioso, por medio del cual la mente se habla a sí misma, y un lenguaje visible (corporal), por medio del cual el cuerpo articula sus movimientos (pp. 98-100). En este sentido, Foucault afirma en su libro *El orden del discurso* (1992) que:

[d]esde la más alejada Edad Media, el loco es aquel cuyo discurso no puede circular como el de los otros: llega a suceder que su palabra es considerada como nula y sin valor, no conteniendo ni verdad ni importancia, no pudiendo testimoniar ante la justicia. (...) En cambio, suele ocurrir también que se le confiere, opuestamente a cualquier otra, extraños poderes, como el de enunciar una verdad oculta, el de predecir el porvenir, el de ver en su plena ingenuidad lo que la sabiduría de los otros no puede percibir (p. 6).

Está claro que, si bien la locura tiene su propio discurso, este discurso no tiene el mismo estatus que otros. El discurso de los locos tiene una naturaleza dual e incluso contradictoria: puede carecer de verdad o, por el contrario, puede contenerla. Esto es particularmente interesante a la luz de *Macbeth*, ya que el discurso de los dos personajes principales se diferencia precisamente por este motivo: en el caso de Macbeth, se considera como que no tiene verdad y, en cambio, en el caso de Lady Macbeth, la contiene.

En *Madness and Civilization*, la tesis principal de Foucault es que la locura es un constructo que depende de la sociedad en la que exista y que diversas variables, tanto de tipo social, cultural, político, económico e incluso intelectual, determinarán nuestra experiencia y, por ende, nuestra definición de locura.

Mujer y locura

La crítica y escritora norteamericana Elaine Showalter también aborda la cuestión de la locura como constructo social en su libro *The Female Malady. Women, Madness and English Culture, 1830-1980* (1987), en el que se propone investigar “cómo, en un contexto determinado, las nociones de género influyen en la definición y, como consecuencia, en el tratamiento de los trastornos mentales” (p. 5).¹ Aunque reconoce que todo estudio de la locura le debe mucho a *Madness and Civilization*, de Michel Foucault, concluye que Foucault no considera la diferencia sexual en su crítica del poder institucional y, por lo tanto, dicha crítica no está dirigida a las mujeres.

Showalter afirma que la locura se ha percibido de dos maneras: “como uno de los males de la mujer” y “como la naturaleza femenina esencial que se revela ante la racionalidad científica masculina” (p. 3). Tomando como base el análisis de las estadísticas disponibles sobre el encierro de mujeres en manicomios durante el siglo XIX y las representaciones culturales de la locura femenina, la autora sostiene que, a partir del siglo XIX, la locura se convirtió en una enfermedad femenina. Para Showalter, en aquel entonces se pensaba que las mujeres experimentaban la locura de una manera específicamente femenina y que las afectaba de un modo distinto de los hombres (p. 7). Además, la autora asevera que, si bien el nombre del trastorno femenino simbólico puede variar de un período histórico a otro, la asimetría en términos de género en cuanto a su representación se mantiene constante.

Aunque el análisis que propone Showalter parte del siglo XIX (porque no se registran estudios específicos sobre locura femenina anteriores a esa fecha), su afirmación de que el género influye en la concepción de locura será de mucha utilidad a la hora de explorar la construcción de la locura en el texto elegido de W. Shakespeare. Como veremos más adelante, en *Macbeth* el género se convierte en uno de los rasgos más importantes a la hora de experimentar e interpretar la locura y, por ende, al momento de reaccionar ante ella.

Género

En consonancia con la aproximación constructivista sobre la locura que proponen Foucault y Showalter, adoptaremos una concepción no esencialista de lo femenino en particular para analizar y problematizar la relación entre la construcción de la locura y el género. En su artículo “Feminist, Female, Feminine” (1997), Toril Moi afirma que “*feminist*” (“feminista”) es una etiqueta política, “*female*” (“femenino”) es un término estrictamente relacionado con la biología y “*feminine*” (“lo femenino”/“femineidad”) implica “un conjunto de características definidas culturalmente” (p. 104). Moi sugiere, además, que estos tres términos son de naturaleza binaria porque en la oposición “hombre/mujer” siempre se carga de valor negativo al segundo concepto, ya que, en un escenario simbólico patriarcal, el hombre siempre gana la batalla binaria y a la mujer se la castiga con la pasividad. La autora asevera que estos tres términos son etiquetas y que no se refieren de ninguna manera a esencias; son categorías operadas por lectores o críticos. Estas categorías resultarán valiosas para analizar la construcción de la locura femenina en la tragedia de Shakespeare.

Años más tarde, y de acuerdo con las nuevas maneras de concebir al género, Judith Butler y Elizabeth Wee afirman en su Introducción al libro *The Question of Gender. Joan W. Scott's Critical Feminism* (2011) que el género es justamente aquello que se produce y organiza con el tiempo, de manera diferente y diferencial y que el modo y la producción de diferenciación constantes deben entenderse como parte de una operación de poder. Siguiendo lo propuesto por Butler y Wee, podemos afirmar que el género se construye en relación con otros modos políticos y sociales de organización social y que, a su vez, produce y reproduce dichos modos, tales como la familia, el estado, la política, etc. En consecuencia, se entiende que el género no es un factor o elemento aislado, sino que se relaciona de manera productiva y constitutiva con estos otros modos de organización de la vida política y social. El género, como categoría, sólo es útil en las condiciones en las que podamos ver cómo funciona, como un modo de significación de poder, para producir y mantener determinadas maneras de organizar la vida social y política. El género no es, por definición, ni emancipador ni vil.

Su significado sólo puede determinarse a través de su uso; por lo tanto, siempre está ligado a operaciones de poder que demandan análisis complejos. Esta propuesta nos servirá para estudiar la construcción generalizada de la locura que se evidencia en *Macbeth*.

Análisis de *Macbeth*

Macbeth es una tragedia en cinco actos que se desarrolla en Escocia durante el siglo XI. Allí gobierna el rey Duncan, cuyo primo es el valiente Macbeth. Tras defenderlo de los noruegos, el rey decide otorgarle a Macbeth el título de barón de Cawdor, cuyo anterior poseedor había conspirado contra Escocia. Mientras eso ocurre en el campamento del rey Duncan, en otro lugar tres brujas salen al encuentro de Macbeth y su amigo Banquo. Les saludan con anuncios proféticos: a Macbeth le llaman barón de Glamis (título que tenía desde la muerte de su padre), barón de Cawdor y rey; a Banquo le anuncian que de él nacerán futuros reyes. Ante la sorpresa de ambos generales, llegan los mensajeros que confirman que Macbeth es barón de Cawdor, lo cual alimenta su ambición por la corona. Macbeth le comunica a su esposa, Lady Macbeth, lo que ha sucedido y ésta le impulsa a asesinar al rey Duncan, aprovechando la ocasión en que el monarca pasa la noche en el castillo de Macbeth, e inculpan del crimen a los guardias. Temiendo por sus vidas, los príncipes Malcom y Donalbain, hijos de Duncan, huyen del castillo; esto sirve a Macbeth para hacer recaer en ellos la sospecha de traición y parricidio, con lo cual logra ser nombrado rey en lugar de Malcolm, el legítimo heredero de la corona. A partir de su coronación, Macbeth se involucra cada vez más en acciones criminales. Para evitar que se cumpla la profecía que las brujas le habían hecho a su amigo Banquo respecto de que de éste nacería una raza de reyes, le manda asesinar junto a su hijo Fleance, aunque el joven logra escapar; más tarde, el espectro de Banquo se le aparecerá a Macbeth en medio de un banquete. A pesar de su degradación, la conciencia acosa a Macbeth. El temor de perder el trono le lleva a consultar a las brujas otra vez. Éstas le predicen que únicamente será derrotado cuando el bosque de Birnam avance hacia el castillo y que sólo lo podrá vencer un hombre que no haya nacido de una mujer. Enceguecido por su pasión, Macbeth interpreta las palabras de las brujas como un vaticinio favorable: cree que son el anuncio de su triunfo. Sin embargo, se equivoca; cuando el ejército de Malcolm rodea el castillo de Macbeth, los soldados se camuflan con ramas mientras avanzan. Se cumple entonces la primera profecía. Mientras esto sucede, Lady Macbeth, que había enloquecido, se suicida arrojándose desde una torre. Durante el asalto al castillo, el valiente general Macduff logra llegar hasta Macbeth y ambos se traban en lucha. Macduff tenía motivos muy fuertes para odiar a Macbeth, ya que éste había masacrado a toda su familia. En el momento de darle muerte, Macduff le revela que había sido sacado prematuramente del vientre de su madre, con lo cual se concreta el segundo anuncio de las brujas. Muerto Macbeth, Malcolm recibe la corona de Escocia y el orden se restablece en el reino.

En términos simples, esta tragedia trata acerca de las terribles consecuencias de la ambición desmedida. Se podría decir incluso que en ninguna otra obra de Shakespeare encontramos un análisis de la personalidad humana tan perspicaz y exhaustivo. No contento con rastrear las manifestaciones externas de la culpa y el castigo, penetra las cámaras más remotas de la mente y el alma y revela los propósitos y motivos que allí habitan.

La locura de Macbeth

Macbeth se nos presenta por primera vez en la obra como un poderoso guerrero; se lo describe como “el valeroso Macbeth”, “protegido por el Valor” (Shakespeare, 1970,² I, ii). Mediante actos heroicos, ha salvado al país en un mismo día de un enemigo civil y uno extranjero; este es su lado noble. Pero, al igual que el tono de toda la obra, el carácter de Macbeth también es “feo y bello” al mismo tiempo. Si bien no es totalmente malo, es ambicioso y anhela el poder y este será su defecto fatal.

La locura de Macbeth es el resultado de su ambición descontrolada, estimulada por el deseo intenso de lo infinito que tiene el protagonista. Macbeth desea el poder y se preocupa por lo infinito, pero parece no haber esperanza para él: no tiene hijos que puedan heredar su trono ni ha construido un “buen nombre” por el

cual ser recordado. Desea lo infinito, pero el medio que ha elegido para obtenerlo se contradice claramente con su deseo. Ha alterado los procesos naturales; en términos isabelinos, lo que él hizo fue romper la cadena del ser. Por lo tanto, Macbeth trae el caos al mundo: caballos que se comen unos a otros, un búho que mata a un halcón y muchos otros eventos “no naturales”. Una de las imágenes más significativas asociadas con la alteración del orden normal de las cosas es la aceleración del tiempo, es decir, actos que se llevan a cabo precipitadamente, antes de su debido tiempo. Duncan es asesinado de manera prematura, ya que Macbeth no quiere esperar hasta que “el destino [lo] corone” (I, iii). Banquo, Lady Macduff y sus hijos, todos tienen el mismo porvenir. Y no debemos olvidarnos de la imagen de Macduff siendo arrancado prematuramente del vientre de su madre. Esto adquiere un significado especial si recordamos que las brujas se refieren a Macduff cuando le dicen a Macbeth que tenga cuidado porque podrá vencerlo aquel a quien no haya dado a luz una mujer. Macbeth altera el progreso normal del tiempo y luego es vencido por un hombre que ya ha hecho lo mismo, es decir, que ha alterado ese progreso al nacer prematuramente.

La obsesión que tiene Macbeth con la sangre y la culpa sugiere que no puede evitar sentirse inseguro. Hay gotas de sangre en la daga que ve y está preocupado por las manchas de sangre en sus manos. Sin embargo, de todas las imágenes conectadas con la sangre, es probable que la que más le preocupa a Macbeth sea la de la línea familiar de Banquo, es decir, sus descendientes, a quienes las brujas también les habían prometido realeza. Angustiado por la idea de que se le ha dado una corona estéril, Macbeth decide asesinar a Banquo y su hijo. Una vez llevado a cabo el asesinato, Macbeth piensa que está en una posición segura; no obstante, este es el momento en que su posición está más inestable y su culpa cae sobre él de una manera terrible. El fantasma sangriento de Banquo acecha a Macbeth en la mesa del banquete y el nuevo rey pierde su coraje. Macbeth está aterrado ante la vista del fantasma que los otros parecen no ver. De hecho, el fantasma parece ser una verdadera alucinación de la mente vacilante del héroe. Los caballeros invitados al banquete piensan que, si no está loco al menos está muy perturbado, pero Lady Macbeth logra calmarlos diciéndoles que el comportamiento extraño del rey no es sino una “costumbre”. Ella tampoco puede ver la aparición, pero sospecha qué está pasando y le reprocha a su marido su miedo: “¿Eres un hombre?” (III, iv). Incluso atribuye el comportamiento de su marido a la locura y relaciona a ésta con una supuesta traición a su género: “¿Qué es esto? ¿La locura os está privando de la hombría?” (III, iv).

Con todo, Shakespeare no convierte a Macbeth en un monstruo. A pesar de todo el mal, la destrucción y el caos que provoca, Macbeth todavía es el héroe de la tragedia y por eso genera en algunos lectores cierta compasión. Incluso el noble Menteth le pregunta a sus colegas “¿Quién podría censurarlo, entonces, si sus facultades alteradas avanzan y retroceden, y lo profundo de su yo se condena por pertenecerle?” (V, ii). Es el mismo Shakespeare el que sugiere que Macbeth merece algo de piedad. Al final de la obra, el protagonista todavía produce admiración porque cuando enfrenta a Macduff parece ser nuevamente el hombre que había enfrentado a los rebeldes al comienzo. Como resultado de su ambición extrema, ha perdido la noción de su propia realidad e identidad; pero, al final, pareciera que vuelve a ser él, todo gracias a la aceptación de su destino. Cuando el mensajero le dice que el bosque de Birnam “comienza a moverse”, Macbeth duda de “las palabras que el demonio fingía ciertas” y confiesa su cansancio con la vida (V, v). No le tiene miedo a la muerte, pero peleará con valentía, como siempre lo hizo. A lo largo de la primera parte de la obra, Macbeth exhibe una tendencia esquizoide muy clara. Su ambición desmesurada y su deseo de poder, que entran en conflicto directo con los reclamos de su conciencia, lo llevan al borde mismo de una experiencia psicótica. Sin embargo, por momentos es evidente un cierto control de sí mismo, especialmente en sus reflexiones y soliloquios. Macbeth no pierde nunca por completo la capacidad de tomar sus propias decisiones.

Esto nos permite afirmar que, en esta obra, el personaje principal masculino sufre una locura temporal, pero puede superarla al final. Se da cuenta de sus errores y fallas y finalmente cede ante las leyes del orden natural que él mismo intentó destruir. A través del proceso de reconocimiento trágico, Macbeth “se recompone”, por así decirlo, y avanza con determinación hacia el final inevitable. Pero lo hace recuperando ciertos matices de sus rasgos de valentía y nobleza que exhibió al comienzo.

Como podemos ver, la locura de Macbeth se construye como algo temporal y como producto de la ambición desmedida. En la escena del banquete, su discurso no contiene verdad ni lógica a los ojos del resto. Y lo mis-

mo se aplica a su comportamiento: los caballeros no pueden entender por qué se comporta así. Sin embargo, siendo el hombre noble que encontramos al comienzo de la obra, Macbeth puede de algún modo superar su locura y se convierte en un verdadero héroe trágico.

La locura de Lady Macbeth

En lo que respecta a Lady Macbeth, su naturaleza es más sutil y más noble que la de su marido. Viviendo la vida solitaria de una mujer de la época, sus pensamientos miran hacia el interior; ella también es una conquistadora y ha ganado sus triunfos, no en la guerra sino en el entrenamiento de su intelecto y en la subyugación de su voluntad. Su impulso inmediato para el crimen es la ambición, tanto de su marido como la suya, y en la escena del banquete reprime agonías de remordimiento para salvarlo de la estupidez. Lady Macbeth está hecha de materia más dura que la de su marido o al menos eso parece durante la primera parte de la obra. La idea de convertirse en reina la arrastra con la ambición. Está dispuesta a ahogar cualquier impulso bueno que pueda impedir que Macbeth tome “el camino más corto” al trono (I, v). Si no fuera por ella, que siempre está a su lado en momentos de vacilación, Macbeth hubiera sucumbido al peso de su conciencia culpable. Aunque pueda parecer extraño o irónico ella es en realidad quien finalmente es atormentada por el remordimiento.

En la primera parte de la obra, Lady Macbeth es descrita como una mujer fuerte que elige deliberadamente el camino del mal para concretar su ambición. Invoca los poderes de la oscuridad para que la asistan y lo empuja a su marido cuando duda:

Venid, oh espíritus propicios al crimen, *despojadme de mi sexo*, henchidme de la cabeza a la punta de los pies de horrenda crueldad. Espesad mi sangre; cerrad el paso a cualquier remordimiento para que ningún escrúpulo natural se interponga en mi sanguinario propósito, ni una tregua dilate el golpe preciso. Ministros del crimen, dondequiera secundéis, bajo incorpórea sustancia, la maldad de la naturaleza, tomad estos pechos de mujer y convertid en hiel su leche. (I, v; énfasis propio)

Este pedido a los espíritus que la despojen de su género claramente no es casual. Lady Macbeth abandona las virtudes reservadas a su género en aquella época, la sumisión, la humildad, la falta de ambición, y se configura de este modo como la encarnación del mal, incluso un monstruo, que se manifiesta contra el orden establecido. Tras leer la carta de su marido en la que le anuncia la profecía de las brujas, Lady Macbeth teme que su marido no sea capaz de ejecutar lo que haga falta para lograr su coronación y entonces dice:

Ven cuanto antes a mi lado para que destile mi audacia en tus oídos, y con la persuasión de mi lengua anule lo que te detiene ante el círculo de oro, con el cual parecen haberte coronado ya el destino y los poderes sobrenaturales. (I, v)

La referencia a Eva y la serpiente también es clara y tampoco es casual. Macbeth sucumbe ante el poder de su ambición en gran parte gracias a su esposa, que lo incita a cometer los primeros crímenes (los posteriores responderán a deseos del propio Macbeth).

Entonces, hasta el momento del asesinato de Banquo y la aparición de su fantasma, Lady Macbeth se nos presenta como el miembro más fuerte, malvado e inescrupuloso de la pareja. Macbeth aparece como sumiso y dubitativo, en claro contraste con su dinámica y atrevida esposa. Es ella quien, ante los desvaríos de su marido en el banquete, le advierte: “Tales sobresaltos y estremecimientos, falsificaciones del verdadero temor, son más propios de las consejas que cuentan las mujeres junto a la lumbre invernal, sancionadas por

la abuela. ¡Qué vergüenza!” (III, iv). La actitud temerosa de Macbeth en el banquete es similar a la esperada de una mujer, mientras que el accionar audaz y desafiante de Lady Macbeth se asemeja al accionar propio de un hombre. Y estos rasgos son tan inusuales en una mujer que el mismo Macbeth le confiesa a su esposa: “¡Que solamente varones nazcan de tus entrañas, porque solamente varones puede concebir tu temple indómito!” (I, vii). Ni el mismo Macbeth puede aceptar la idea de que haya otras mujeres con tales características.

No obstante, es Lady Macbeth la que admite las posibles implicancias de sus actos tras asesinar al rey Duncan. Cuando Macbeth comienza a desesperarse, su esposa le pide que no trate de racionalizar lo que acaban de hacer: “Será mejor no tomar las cosas de esa manera o nos volveremos *locos*” (II, ii; énfasis propio). Ella es la primera en visualizar la locura como posible resultado de lo acontecido. Cuando termina la escena del banquete, Lady Macbeth desaparece del escenario para sólo volver a aparecer en el último acto, perturbada y caminando dormida. Macbeth, por el contrario, se vuelve más atrevido y avanza desafiante en sus crímenes. Lady Macbeth, que antes era más decidida y más audaz que su marido, se vuelve gradualmente oprimida por el remordimiento y descarga su conciencia culpable en la escena en la que camina y habla dormida: “¡Fuera, maldita mancha! (...) ¿nunca quedarán limpias mis manos? (...) Hay olor a sangre aún. Las esencias todas de Arabia no bastarían para perfumar mis manos” (V, i).

Está claro que la locura de Lady Macbeth también se describe como el resultado de la ambición desmedida. Sin embargo, y en contraste con Macbeth, su discurso contiene verdad, dado que confiesa mientras camina dormida los actos malvados que cometió. Pareciera que su naturaleza más frágil, probablemente debido a su condición de mujer, no le permite superar la locura y al final perece ante ella y se suicida. En esta obra, Lady Macbeth ciertamente no ocupa el lugar de heroína en ningún sentido.

Conclusiones

En *Macbeth*, la ambición y el apetito de gobernar (en el plano familiar, local o nacional) son experimentados tanto por la mujer como por el hombre, como así también la locura resultante de estos dos deseos desmedidos. No obstante, la manera en que cada género lidia con esa locura es diferente. Macbeth, hombre, fuerte por naturaleza, tiene la capacidad de no sucumbir totalmente ante la locura y sólo muere porque otro lo asesina. Lady Macbeth, en cambio, de naturaleza más débil, no puede lidiar con su trastorno mental y termina poniéndole fin a su vida.

La antítesis entre estos dos personajes es similar a la de la vida práctica y la intelectual, y los efectos de esta diferencia son muy evidentes. Macbeth es atrevido y decidido al momento de actuar; puede matar a un rey y tiene el don peculiar del habla a lo largo de toda la obra. Pero cuando no hay nada que pueda hacerse, pierde su auto-control; no puede esperar ni quedarse quieto; se vuelve presa de innumerables figuraciones terribles; es alocadamente supersticioso. En todos estos aspectos, Lady Macbeth es el exacto opuesto. Ha desterrado toda superstición de su alma; es lo suficientemente fuerte como para reprimir los miedos cobardes de su esposo; puede conspirar y planear, pero no puede actuar; debe dejar que el acto mortal lo haga Macbeth; y al momento de descubrirlo, se desmaya. Por otra parte, los efectos emocionales de su crimen son muy distintos para esta pareja. En Macbeth es miedo puro; no hay palabras de lamento ni sentido del pecado, sólo un temor despojado de que lo descubran y de perder aquello que tanto buscó. Con el tiempo, ese miedo asume proporciones terribles; lo lleva a cometer nuevos crímenes; asesina a Banquo, asesina a la familia de Macduff; se convierte en un tirano cobarde y sangriento; incluso su egoísmo parece tragarse el amor por su esposa. Cuando le notifican su muerte, no tiene tiempo de lamentarla: “Tarde o temprano tenía que morir” (V, v). Sólo hacia el final de la batalla puede por un momento recuperar algo de su espíritu valiente. Con Lady Macbeth, el resultado no es miedo sino remordimiento; ella impulsa a su marido a cometer más actos sangrientos, pero no tiene ninguna participación en los asesinatos, excepto el primero. Pero su accionar estará siempre presente: despierta o dormida no puede pensar en otra cosa que no sea esa noche terrible y en la mancha en su mano y en su alma. Al final, su cerebro agotado se quiebra y decide suicidarse.

En el desarrollo de estos personajes se observan cambios en direcciones opuestas: en el caso de Lady Mac-

beth, de mujer inescrupulosa a mujer agobiada por la culpa; y en el caso de Macbeth, de hombre temeroso a hombre sin ningún rastro de culpa. Es importante mencionar que este desarrollo de Macbeth hacia un estado psicopático en el que la conciencia y la culpa casi no significan nada se contrasta notablemente con el movimiento simultáneo que sigue su esposa. La transformación que experimentan Macbeth y su esposa sugiere un movimiento tipo serrucho: a medida que el asciende hacia la libertad de la culpa, ella desciende, incapaz de soportar el peso de sus crímenes, y sucumbe ante la locura.

Para retomar algunas ideas planteadas al comienzo de este trabajo, podemos afirmar que la concepción de locura que presenta la obra es aquella que primaba en el Renacimiento: la locura como un vicio o una debilidad. Además, y tal como lo plantea Foucault (1988), este texto de Shakespeare propone una relación muy estrecha en locura y pasión, representada esta última por la ambición. Es la pasión (ambición) desmedida la que da origen a la locura. Por otra parte, y siguiendo nuevamente al filósofo francés, se considera el discurso del loco de dos maneras: por un lado, como delirio carente de verdad (como el discurso de Macbeth durante el banquete, cuando le habla al fantasma de Banquo) y, por otro, como delirio contenedor de verdad (como el discurso de Lady Macbeth cuando recorre sonámbula los pasillos y confiesa sus crímenes).

A pesar de que la locura de los dos personajes principales de la obra tiene un mismo origen y se concibe de una misma manera –como un vicio–, se observan claras diferencias en el modo en que estos personajes la experimentan y en las consecuencias que sufren. Dichas diferencias parecieran responder a una mera cuestión de género. Como se dijo anteriormente, y en consonancia con la propuesta de Butler y Wee (2011), el género se organiza de manera constitutiva y productiva con los modos de organización de la vida política y social y, como categoría, sólo es útil en funcionamiento, como un modo de significación de poder. En *Macbeth*, el género femenino se muestra como débil, incapaz de lidiar por sí solo con un trastorno mental, mientras que el género masculino aparece como fuerte y hasta superador. Entonces, aquí el género funciona claramente como instrumento para mantener la organización social propia de la época: las mujeres como sujetos inferiores a los hombres. No podemos negar que se sugiere en la obra un cierto temor patriarcal a la mujer no subordinada, a la mujer que no cumple con las características definidas culturalmente de “lo femenino” (Moi, 1997).

Si bien esta tragedia fue escrita hace más de 400 años, la construcción generizada de la locura aún prevalece, aunque con ciertas variaciones. Lady Macbeth se ha convertido en un personaje icónico en lo que a locura femenina se refiere, como así también en la representación de un mensaje patriarcal en torno a las posibles consecuencias para aquellas mujeres que no cumplan con los roles esperados o que renieguen de su género. Afortunadamente, y tal como lo plantea la escritora canadiense Margaret Atwood (1994):

Los personajes femeninos que se portan mal pueden ciertamente usarse como garrotes para pegarles a otras mujeres (...) Pero los personajes femeninos malos también pueden actuar como llaves de puertas que necesitamos abrir y como espejos en los que podamos ver algo más que una cara bonita. Pueden ser exploraciones de libertad moral, porque las opciones de todos son limitadas y las opciones de las mujeres han sido más limitadas que las de los hombres, pero eso no quiere decir que las mujeres no puedan optar (párrafos 36-37).

Notas al final

- 1 Todas las traducciones al español de citas provenientes de textos escritos en inglés son traducciones propias.
- 2 Todas las citas de la obra *Macbeth* corresponden a esta misma edición.

Referencias bibliográficas

Atwood, M. (1994). Spotty-Handed Villainesses: Problems of Female Bad Behaviour in the Creation of Literature. *Gifts of Speech: Women's Speeches from around the World*. Recuperado de: <http://gos.sbc.edu/a/atwood.html>

Butler, J. y Wee, E. (Eds.). (2011). *The Question of Gender. Joan W. Scott's Critical Feminism*. Bloomington, Estados Unidos: Indiana University Press.

Foucault, M. (1988). *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*. Trad. Richard Howard. Nueva York, Estados Unidos: VintageBooks.

Foucault, M. (2004). *El orden del discurso*. (Trad. A. González Troyano). Buenos Aires, Argentina: Tusquets.

Moi, T. (1997). Feminist, Female, Feminine. En C. Belsey y J. Moore (Eds.). *The Feminist Reader* (pp. 117-132). Londres, Inglaterra: Macmillan Press.

Shakespeare, W. (1970). *Macbeth* (Trad. G. Whitelow). Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

Showalter, E. (1987). *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. Londres, Inglaterra: Virago Press Limited.