

MACBETH DE W. SHAKESPEARE Y DE R. POLANSKI

María José CALDERÓN CABRERA
Universidad de Sevilla

Resumen: Polanski realiza *The tragedy of Macbeth* poco después de la trágica muerte de su esposa Sharon Tate. Para muchos, eso marcó notablemente la cinta, que resultó ser una de las menos aclamadas de Polanski. En este trabajo, hemos realizado una comparación minuciosa del film de Polanski con la obra de Shakespeare, película que no se encuentra aislada en su filmografía, sino que posee lazos con muchos filmes del director. Polanski se ha preocupado por ofrecer una versión fiel a la obra de Shakespeare en el texto y respetuosa, en su puesta en escena, con el contexto de la Edad Media. El cineasta demuestra una vez más su desbordante imaginación, al llevar a la pantalla escenas sólo sugeridas por Shakespeare o que podrían haberse expresado verbalmente.

Palabras clave: Macbeth, Roman Polanski, William Shakespeare, adaptación cinematográfica, adaptación de clásicos teatrales, literatura y cine, violencia en el cine de los 70.

Abstract: Polanski directs *The tragedy of Macbeth* shortly after his wife's tragic death, Sharon Tate. From some viewpoints, this fact marked considerably the film, which was one of the least acclaimed Polanski's movies. In this essay, we have compared in detail Polanski's film and William Shakespeare's play and we have concluded that this film is completely related to the vast majority of this film maker's movies. Polanski's version respects the text from the play and perfectly reproduces the Middle Ages. The film director proves again his great uncontrolled imagination since he stages scenes that Shakespeare only suggests.

Keywords: Macbeth, Roman Polanski, William Shakespeare, cinematographic adaptation, adaptation of classic theater, literature and cinema, violence in the cinema of the 70's.

Existen numerosas adaptaciones televisivas y cinematográficas, pero de estas últimas Polanski tiene presentes sólo dos, las correspondientes a Orson Welles (*Macbeth*, 1948) y a Akira Kurosawa (*Kumonosu-jo/Trono de sangre*, 1957). La versión de Polanski es de 1971. En este sentido, aunque el deseo de adaptar a

Shakespeare aparece ya en Polanski durante su adolescencia¹, su interés por llevar al cine esta obra en concreto procede de la opinión que mantiene acerca de las dos versiones mencionadas: “Las principales tragedias ya habían sido admirablemente adaptadas para la pantalla, pero Macbeth era una excepción. Orson Welles y Kurosawa lo habían intentado con diversos grados de éxito... o, en mi opinión, de fracaso”². La razón de adaptar a Shakespeare en ese momento quizás estuviera en relación con la reciente matanza de Manson, en la que había fallecido su esposa junto a otros amigos de la pareja³. Polanski sabía que su siguiente película “sería analizada no tanto por su calidad, cuanto por su tema”⁴. Por eso, descartaba realizar cualquier comedia o película de terror o misterio. En este sentido, una adaptación le alejaría de toda sospecha. A pesar de esto, muchos críticos norteamericanos afirmaron que Polanski había utilizado la película con fines catárticos. En una ocasión Polanski, al ser preguntado por su concepción de autoría cinematográfica, expresaba: “El cine es una especie de radioscopia del director, donde éste no puede escapar, no puede mentir, donde se ve enseguida la mentalidad del tipo que ha hecho el film: si es pretencioso, inteligente, racista, imbécil, etc.”⁵. Basándonos en estas palabras de Polanski, intentaremos ver a lo largo de esta investigación, cómo Polanski, de alguna manera ha hecho suya la obra de Shakespeare.

Experiencia teatral y contexto de producción

Polanski conoce bien el mundo del teatro. Antes que ser cineasta, deseó ser actor; vocación que descubre en su paso por los Boys Scouts (a los que se unió cuando tenía unos once años), donde se le requería constantemente para preparar, dirigir e interpretar los espectáculos del grupo. Después de trabajar como actor para un programa de niños en la radio, llamado *La alegre pandilla*, debuta como actor de teatro profesional, con sólo 13 años, en la obra *El hijo del regimiento*, de V.P. Katayev, dirigida por Josef Karbowski, en la que interpreta el papel principal. La obra alcanza gran éxito. De modo que Polanski accede al mundo del

1. “Influenciado por el *Hamlet* de Lawrence Olivier, que vi unas veinte veces, leí todas las obras de Shakespeare traducidas al polaco e intenté imaginar cómo podían resultar en el cine”.

2. Polanski, Roman (1985): *Roman por Polanski*. Barcelona, Ediciones Grijalbo, p.378.

3. El 20 de enero de 1968, Polanski se casa con la actriz Sharon Tate (Dallas, Texas, 1943-Los Ángeles, California, 1969). El 9 de agosto de 1969, es asesinada brutalmente, junto con Abigail Folger, Wojtek Frykowski y Jay Sebring, antiguo novio de Sharon y en el presente, uno de los amigos más queridos de Polanski. Los autores del crimen eran miembros de la “familia” de Charles Manson, cantautor, que se proclamaba Jesucristo y el mismo diablo.

4. Polanski, Roman: Obra citada, p.378.

5. Casas, Quim y Monterde, José Enrique (1986): Entrevista con Roman Polanski. *Dirigido por*, nº. 142, Barcelona, p.30.

espectáculo a través la escena. Alterna sus actividades teatrales con sus estudios en el Colegio de Ingenieros de Minas de Cracovia, que no tarda en abandonar. Trabaja en el teatro durante seis años. La mayoría de las veces obtiene papeles pequeños. Intenta entrar en una escuela de interpretación, pero le niegan el acceso. Sobre ello, Polanski explica: “Se debía a que yo ya estaba trabajando y los profesores pensaban que estaría amanerado⁶. Además, su conocimiento de este sector del espectáculo le viene por frecuentar las representaciones teatrales. En su juventud, las compañías socialistas llevaban a la escena obras de autores clásicos y contemporáneos comprometidos (E. Brecht, Goldoni, Lorca, Tchekov, Gorka y Shakespeare, entre otros). El teatro ha influido en su obra cinematográfica. Sus guiones suelen respetar la regla de las tres unidades (especialmente, la del lugar y la de la acción). También, esta experiencia teatral del cineasta ha afinado su percepción de las voces y de los ritmos de declamación, llamando su atención en la apariencia física del actor. Y, por último, le ha ayudado a valorar la importancia del decorado como creador de una atmósfera y dispositivo escénico que da origen a la acción⁷. Por eso, en las películas de Polanski es tan importante el espacio que rodea a los personajes, junto con el sonido. Es a lo que el cineasta llama *atmósfera*. Para él, el cine es ante todo atmósfera, es la personalidad de una película, lo es todo.

Después del asesinato de su esposa, Polanski marcha a París para encontrarse con su amigo Gérard Brach, pero el acoso de los paparazzi es tan fuerte que decide refugiarse en un chalet en Gstaad, en los Alpes suizos. El dueño de la casa, el *playboy* Victor Lownes organiza numerosas fiestas, a las que acude la *jet set*, pero el cineasta no encuentra allí el ambiente propicio para su recuperación. El productor Andy Braunsberg le aloja en otro chalet a las afueras de la población, donde el cineasta ocupa su tiempo en esquiar. Es aquí donde lee el relato autobiográfico *Papillon*⁸, del que piensa inmediatamente que se puede hacer una buena película. Pero después de hacer tratos con Henri Charrière, autor del libro, y con Warren Beatty, actor para el que Polanski tenía reservado el papel principal, el proyecto no cuaja a causa de la escasa financiación. Es entonces, cuando Polanski comenta a Braunsberg la posibilidad de adaptar a Shakespeare. Se traslada a Nueva York, donde consigue un trato con Allied Artist; pero por consejos de su agente, Bill Tennant, intenta negociar con la Universal, quien acaba rechazando

6. Gelmis, Joseph (1973): “Entrevista” en Losada, Carlos: *La sangre y el sacrificio. Notas sueltas sobre el cine de Roman Polanski*, p.25.

7. Avron, Dominique (1990): *Roman Polanski*. Barcelona, Cinema Club Collections, p.25 [Traducción del original *Roman Polanski*, Ed. Rivaes, París, 1987].

8. Novela escrita por Henri Charrière (Francia, 1906-1973) y publicada en 1969. La obra fue un *best-seller*. Franklin J. Schaffer dirigiría finalmente la adaptación al cine en 1973, que contó con los actores Steve McQueen (*Papillon*) y Dustin Hoffman (*Louis Dega*), entre otros.

el proyecto. Se encuentra sin ningún contrato. Vuela a Londres y consigue que Kenneth Tynan, importante crítico teatral y director literario del Teatro Nacional Británico, acepte colaborar con él en su guión de *Macbeth*. Trabajan en el guión en la casa-caballeriza de Polanski en Londres durante la primavera y el verano de 1970. Una vez terminado, busca financiación en el seno de la Playboy Productions, la nueva división cinematográfica de Playboy, y por recomendación personal de Victor Lowndes, el proyecto es aceptado por Hugh Hefner, propietario de la compañía. En el otoño de 1970 comienza la producción de *The tragedy of Macbeth*, con más de tres millones y medio de dólares. La adaptación al cine de una obra literaria no era algo nuevo para Polanski. El guión de *Rosemary's Baby*, película justo anterior a ésta, adaptaba la novela homónima de Ira Levin, un best-seller en los años 60. Pero eso sí, todavía no había llevado al cine una obra teatral y, de tanta envergadura. Después de *Macbeth* vendrían otras adaptaciones como *El quimérico inquilino* (*Le locataire*, 1976), *Tess* (*Tess*, 1979), *Lunas de hiel* (*Bitter moon*, 1992), *La muerte y la doncella* (*Death and the maiden*, 1994), *La novena puerta* (*The ninth gate*, 1999), *El pianista* (*The Pianist*, 2002), *Oliver Twist* (*Oliver Twist*, 2005)⁹. De éstas sólo *La muerte y la doncella* corresponde a una obra teatral.

Algo que sobresale en su adaptación de *Macbeth* es su violencia explícita. Polanski opta por mostrar muchas de las escenas e imágenes violentas, que el propio Shakespeare se limita a sugerir. Por citar algunos ejemplos, el asesinato del rey, los cuerpos descuartizados de los guardianes que custodian a Duncan, la destrucción en el castillo de Macduff, el cuerpo de Lady Macbeth tras el suicidio y la decapitación de Macbeth. Diego Moldes afirma que esta opción está muy en consonancia con una tendencia en el cine de los años 70: “la exagerada representación de la violencia”, iniciada a partir de películas como *Grupo salvaje*, de Sam Peckinpah. En 1971 se estrenan, además de *Macbeth*, una serie de películas en las que la violencia se muestra sin tapujos. Es el caso de *Perros de paja* (*Straw Dogs*), de Sam Peckinpah, *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*), de Stanley Kubrick, *El seductor* (*The Beguiled*), de Don Siegel o *El estrangulador de Rillington Place* (*10 Rillington Place*), de Richard Fleischer. Los nombres de Peckinpah, Siegel, Fleischer e incluso Samuel Fuller (del que no hemos citado ninguna película por no haber estrenado en ese año) son encuadrados por algunos autores, al hablar de las nuevas generaciones del cine norteamericano de los

9. Las obras adaptadas por Polanski son: *Le locataire chimérique*, de Roland Topor (1964); *Tess of the D'Urbervilles: A Pure Woman Faithfully Presented*, de Thomas Hardy (1891); *Lunes de fiel*, de Pascal Bruckner (1981); *Death and the Maiden*, de Ariel Dorfman (1991); *El club Dumas o la sombra de Richelieu*, de Arturo Pérez-Reverte (1993); *Smierc Miasta*, de Wladyslaw Spilzmann (1998) y *Oliver Twist*, de Charles Dickens (1837-38).

años 60-70, bajo el grupo “los analistas de la violencia”¹⁰. Del mismo año son las óperas primas de Eastwood y Spielberg, que siguen esta línea violenta: *Escalofrío en la noche (Play Misty for Me)* y *El diablo sobre ruedas (Duel)*, respectivamente. Uno de los directores más citados por Polanski es Hitchcock, y no hay que olvidar que una de sus películas más famosas es *Psicosis (Psycho)*, de 1960, donde la escena de la ducha marca una nueva forma de representar la violencia en la pantalla.

A pesar de todo ello, muchos críticos le reprendieron por estas escenas. Polanski a lo largo de su vida ha respondido ante la mención de esa violencia alegando que en la obra de Shakespeare la palabra *sangre* se repite cada dos páginas, incluso en todas, que la violencia es un catalizador, un revelador de la personalidad y no hay razones para censurarla. En su biografía expresa: “*Macbeth* contenía tan sólo una mínima fracción de la sangre que caracteriza a cualquier película de Sam Peckinpah, pero las escenas de violencia poseían mucho realismo. *Macbeth* es una tragedia violenta y a mí nunca me ha gustado dulcificar las cosas”¹¹. Es cierto que películas como *Repulsión (Repulsion, 1965)* muestran escenas de asesinato de una manera veraz. Pero tenemos, por otra parte, en su filmografía, la película de *Tess (1979)*, donde no se nos ofrece ni la visión del asesinato de Alec d’Ubrville ni el ahorcamiento de la protagonista. Todo en ella es implícito. Diego Moldes explica, a este respecto, que Polanski se ha centrado así en la representación emocional de dicha tragedia, respetando la esencia de la novela de Hardy¹². Y en mi opinión, puede que se trate sólo de eso, de un intento de Polanski en unos y otros filmes de querer reflejar algo por medio de esa visualización o no visualización. En el caso de *Macbeth*, ofrecer al espectador las consecuencias de una tremenda inseguridad y ambición.

Para los dos papeles principales, Polanski deja abiertas las opciones hasta última hora. A Jon Finch lo conoce por casualidad en un vuelo de París a Londres, y lo contrata pocos días antes del rodaje. Para el personaje de Lady Macbeth, tantea primero a dos actrices, Tuesday Weld y Vickie Tennant, pero finalmente contrata a Francesca Annis, tras verla actuar en *The Heretic*, una obra de teatro en el London Stage Theatre, a quien ya conocía desde sus tiempos de la productora Compton Group, cuando le había hecho una prueba para hacer de Carole en *Repulsión*. El reparto, incluyendo a los dos actores protagonistas es, en su mayoría, británico, como debía ser, ya que son los mejores conocedores de la

10. Sánchez Noriega, José Luis (2003): *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid, Alianza.

11. Polanski, Roman: Obra citada, p.388.

12. Moldes, Diego (2005): *Roman Polanski. La fantasía del atormentado*. Madrid, Ediciones JC, p.317.

obra de Shakespeare. Posiblemente Polanski consultara, como ya lo hizo para su película *Repulsión*, la *Spotlight*, guía del teatro y el cine británicos. En cuanto a la dirección de actores, nada es grandilocuente; no existen gestos exagerados, ya que la cámara ayuda a subrayar los sentimientos o emociones que se quieren transmitir. El personaje de Lady Macbeth aparece como una mujer perseverante pero delicada y dulce, algo propio de su juventud. Por otra parte, se observa un cambio en la caracterización del personaje de Macbeth. Parece que ha envejecido en pocas semanas. Quizás este cambio radica en el intento de resaltar que su vida declina hacia la vejez, como expresa él mismo en la escena tercera del acto V.

Con respecto al espacio, habría que partir de la base de que Shakespeare no se acoge a la regla de las tres unidades (unidad de espacio, tiempo y lugar). En *Macbeth* existen diversidad de espacios: una llanura; Forres; Inverness, el castillo de Macbeth; un parque, con una puerta que lleva al Palacio; una caverna, etc. Por el contrario, encontramos curiosamente numerosas películas de Polanski que se desarrollan en un único espacio. Existe un decorado secundario que aparece al principio, durante algunos momentos de la película y al final, frente a un decorado principal. Esto sucede especialmente en la conocida trilogía de los apartamentos, que engloba las películas de *Repulsión* (1965), *La semilla del diablo* (*Rosemary's baby*, 1968) y *El quimérico inquilino* (1976). Pero también, existen otras películas que siguen esta tendencia: *El cuchillo en el agua* (*Nóż w wodzie*, 1962), *Callejón sin salida* (*Cul-de-sac*, 1966), *El baile de los vampiros* (*The fearless vampire killers*, 1967), *¿Qué?* (*What?*, 1972), *Piratas* (*Pirates*, 1986) y *La muerte y la doncella* (1994). Dominique Avron hace un listado de estos decorados principales y secundarios en su libro dedicado a Polanski¹³. P. Kané define como esquema general: “Un mundo exterior apenas entrevisto, neutro e impersonal –y convertido justamente en terrorífico por esa misma impersonalidad– y un universo interior personalizado al extremo, sometido a extrañas leyes; mundo de lo imaginario, mezclando realidad y fantasmas... La paradoja entonces es que el universo polanskiano –por más de pesadilla que resulte– es el único medio donde los personajes se sienten seguros”¹⁴. En *Macbeth*, Polanski muestra los distintos espacios que Shakespeare añade en las acotaciones de su texto. Ahora bien, aunque el autor inglés como otros de sus contemporáneos, intentarán llevar distintos escenarios a sus obras, lo cierto es que el teatro tenía (y tiene) sus limitaciones. Esta diversidad de espacios era expresada con el mínimo de elementos, lo que permitía gran agilidad a la acción. Para los dramaturgos, resultaba más importante la poesía y la historia que el lujo de la escena. Lo que el cine poseerá siempre frente al teatro es la posibilidad del realismo, es decir, de hacernos creer que estamos ante el hecho

13. Avron, Dominique: Obra citada, p.44.

14. Kane, Pascal (1970): *Polanski*, París, Ed. 7ème Art du Cerf, p.25.

auténtico. Esto se aprecia principalmente en los exteriores y en la posibilidad de desplazarnos de unos espacios a otros sin percibir la menor discontinuidad. Polanski multiplica aún más los escenarios que Shakespeare ofrece en su obra y se visualizan ante el espectador con apariencia de continuidad. Un ejemplo de este aumento de espacios sería el momento de la película que reproduce la escena VII del acto I de la obra literaria. En la acotación se expresa *Inverness. Una sala del castillo*. En la película este espacio se desdobra en el salón donde se desarrolla el banquete (episodio no mostrado en el texto original), la galería donde se encuentra Macbeth, la sala donde tiene lugar el baile entre Lady Macbeth y Duncan. Otros aspectos, relacionados con el espacio, que confieren realismo al film son: la visualización de planos generales de los diferentes castillos en que se va a desarrollar la acción, el original emplazamiento donde las brujas realizan el conjuro al inicio del film y donde se desarrolla la batalla (una playa de Portmeirion, Gales) o la visualización de la coronación de Macbeth en Scone. Las ocasiones en que Polanski trasladada la acción a exteriores sin mención expresa del propio Shakespeare son pocas. Pero eso sí, cuando aparece, el exterior es inmenso. Muy acertados son los campeonatos en que, primero, se anuncia a Macbeth su nombramiento como Señor de Cawdor y, luego, se desarrolla el parlamento entre Macduff y Malcolm. En este último, se muestra como el ejército de Malcolm prepara el asalto a la fortaleza de Macbeth (catapultas, entrenamientos). En numerosas ocasiones la acción se desarrolla en los patios interiores de los castillos. Aquí, tenemos a veces la sensación de estar ante una representación teatral; aunque este aspecto se vea disminuido por la inclusión de primeros planos o planos detalle. Polanski ha mostrado siempre una predilección por los espacios cerrados. Y lo expresa con estas palabras: “Ya desde muy joven tenía tendencia a admirar las películas que se desarrollaban en un interior, en las que podías sentir la presencia de los muros a tu alrededor. Me gustaban más que las escenas espectaculares de caballería con miles de figurantes corriendo de un lado para otro, en las cuales nunca llegaba a comprender quienes eran los enemigos y quienes los amigos. Me gustaban las películas en las que me sentía dentro de un decorado”¹⁵. De ahí, los escasos intentos del cineasta en la película por trasladar la acción a exteriores.

Análisis comparativo

El relato de Shakespeare posee cinco actos, mientras que en la película de Polanski se distinguen tres partes: Un prólogo, el desarrollo de los hechos y un epílogo. En el prólogo aparecen tres brujas que realizan un conjuro. En este comienzo se nos apunta ya uno de los rasgos más significativos del cine de

15. Citado en el documental *Polanski y los ojos del mal*.

Polanski, a través del círculo que traza una de las brujas. El paisaje es una playa, con la arena gris y húmeda, perteneciente al País de Gales, elegido para rodar las escenas exteriores de la película. El viento sopla y se escuchan las gaviotas. Uno de los logros de la película es la originalidad de este emplazamiento. En la acotación de la escena primera del relato, Shakespeare se ha limitado a escribir: [*Un lugar abierto*] *Truenos y relámpagos. Entran tres brujas*. Polanski ha imaginado el resto. Así ocurre en toda la obra. Sigue una niebla sobre la que se proyectan los títulos de crédito, mientras escuchamos el fragor de una batalla. Después de la aparición de los créditos, la niebla se disipa como surgió y apreciamos los restos de la batalla. Polanski se ha limitado a sugerir y no mostrar¹⁶. Se piensa en Polanski como uno de los directores que más ha explorado las posibilidades de los créditos en un film. Para el cineasta la overtura de un film estimula la atmósfera, la resume y la anuncia. Y expresa, que en el cine de hoy hay demasiadas overturas en las que la acción de la película está conjugada con los títulos en sobreimpresión, algo que él no hace. Entre las overturas polanskianas que preludian esa atmósfera destaca la de *Macbeth*, sin música (el único caso en su filmografía). Con esta desnudez musical anuncia que el film estará desprovisto de música hollywoodiense; tan sólo contará con las experimentaciones musicales del grupo *The Third Ear Band*¹⁷. Por otra parte, tenemos que decir que la tipografía de los créditos se inspira en la de la primera edición de la pieza (*First Folio*)¹⁸. Un caballero golpea varias veces la espalda de un rival que yace en la arena, hasta que muere. Cruzan la pantalla numerosos hombres a caballo, entre ellos el rey Duncan. Como expresa la acotación de la escena segunda, estos hombres se encuentran con un capitán ensangrentado. La siguiente acotación en el texto literario es: *Entran Ross y Angus*. La entrada y salida de personajes aparece aquí resuelta de un modo nada teatral: Duncan y sus hombres dejan al capitán ensangrentado, siguen cabalgando y, más adelante, encuentran al noble señor de Ross. De la conversación con Ross, interesa destacar que se ha optado por mostrar al personaje de Cawdor mientras el noble hace referencia a él.

En la tercera escena de la obra (Acto I), las brujas se preparan para recibir a Macbeth, formulando un conjuro. El cineasta nos ofrece esta parte en el prólogo de la película. Ahora se nos muestra por primera vez a Macbeth que, después de contemplar el ahorcamiento de algunos prisioneros, algo que da realismo al film, cabalga junto a Banquo. Se desencadena una tormenta y paran en un refugio, desde donde observan un cortejo de soldados apesadumbrados que avanzan por

16. Opción que responde, por otro lado, a la imposibilidad por parte de Polanski de filmar la batalla.

17. Grupo folk de moda en la Inglaterra de 1970.

18. Tylski, Alexandre (2006): *Entretien avec Roman Polanski (inédit) / Notes sur les génériques polanskiens*. Générique and Cinéma.

un camino. Es entonces cuando Macbeth exclama: “Jamás he visto un día tan hermoso y cruel”, resumiendo de nuevo la confusión, la inversión de valores en la obra. A continuación, hallan a las brujas, las cuales dirigen a Macbeth y Banquo una serie de profecías. En el texto de Shakespeare se nos ofrece un dato sobre el aspecto de las brujas: “...podrías ser mujeres; vuestras barbas me impiden, sin embargo, creer que lo sois”. Polanski ha dado a las brujas una apariencia menos misteriosa y sobrenatural que otros cineastas como Welles. En la película, lo que llama especialmente la atención de Banquo al ver por primera vez a las brujas son sus ropas extrañas y marchitas. El aspecto de las brujas de Polanski, como otros personajes y momentos de la obra, se nutre de las composiciones pictóricas de Heinrich Füssli. Además, en esta parte de la obra encontramos una pequeña modificación con respecto al texto de Shakespeare y es el modo en que desaparecen las brujas. En el texto literario es por evaporación, mientras que en el texto fílmico éstas se ocultan en una cueva. Después, Macbeth y Banquo hablan sobre lo que las brujas les han dicho. En la obra escrita, la entrada de Ross y Angus sucede a continuación de la conversación entre Macbeth y Banquo, precedida de “¿Quién se acerca?”. En la película la llegada de los dos caballeros del rey se produce en otro escenario y momento. Hay una elipsis, ya que después de la marcha de Banquo y Macbeth del refugio, contemplamos, en primer plano, a Macbeth en el interior de su tienda de campaña. Parece que es otro día, ya que la claridad del amanecer se refleja en su cara. Llegan entonces Ross y Angus, que expresan a Macbeth el deseo de Duncan de recibirlo y le saludan con el nuevo título de señor de Cawdor. Es aquí cuando encontramos una primera muestra de cómo Polanski plantea los soliloquios y apartes de la obra literaria en su película. Para ello se introduce una voz en *off*, acompañada de primer plano. En los soliloquios, se alterna, en ocasiones, la voz en *off* con el lenguaje oral.

La escena cuarta de la obra se ha modificado parcialmente en la película ya que se muestra la ejecución de Cawdor por ahorcamiento, en la que están presentes Duncan y sus hijos; el ahorcamiento acaba con dos marcados contrapicados. Este tipo de encuadre, al igual que los picados, es una solución recurrente a lo largo de la película. Diego Moldes señala en su libro *Roman Polanski. La fantasía del atormentado*, que la combinación de estos dos tipos de encuadre es utilizada en la película para mostrar qué personaje ejerce el dominio frente a otro en un momento determinado. A continuación, se invierte el orden en la película: la escena quinta, en que Lady Macbeth lee la carta que su esposo le ha enviado y pronuncia su primer monólogo, se adelanta al momento en que el rey Duncan y su corte, reciben a Banquo y Macbeth. Después de leer la carta, los pensamientos de Lady Macbeth son transmitidos mediante voz en *off*. Al contrario que en casi todas las producciones teatrales, incluida la versión cinematográfica de Welles, Macbeth y su esposa son jóvenes. Polanski explica esta elección: “Lo hicimos

con un propósito deliberado. Como decía Tynan: «Ellos no saben que están metidos en una tragedia; creen que están a punto de alcanzar el triunfo vaticinado por las brujas». En este sentido la tragedia estribaba en el hecho de haber descubierto, mientras intentaban llevar a la práctica las profecías de las brujas, una oscura faceta de su carácter, cuya existencia jamás habían sospechado¹⁹. De la escena en que el rey Duncan recibe a Macbeth y a Banquo en el salón real habría que destacar cómo los primeros planos ponen de relieve la envidia que Macbeth y Donalbain sienten hacia el recién nombrado Príncipe de Cumberland y, el toque realista que aporta el gesto del abrazo de Duncan a Macbeth, ya que al producirse, de la capa del guerrero se desprende abundante polvo, signo de que ha estado viajando a caballo. Después de que Macbeth llegue al castillo y anuncie a su esposa la llegada del rey esa misma noche, se suceden los preparativos para recibirlo, algo que no está en el texto de Shakespeare pero que muestra el interés de Polanski por la fiel recreación del contexto medieval. Al final de esta secuencia, existe un plano de gran fuerza visual, en el que Lady Macbeth sin mediar palabra entrega a su esposo una daga, a lo que él la mira temeroso porque conoce las intenciones de ésta. Seguidamente, Lady Macbeth contempla desde las almenas del castillo como Duncan y su séquito se aproximan a Inverness. El monólogo de Lady Macbeth en la obra literaria es trasladado a la pantalla, como ya ocurrió anteriormente, como voz en *off*, una solución más cinematográfica. La figura de Lady Macbeth se nos muestra en contrapicado; es ella quien domina la situación y Duncan simplemente su víctima. Contrasta la oscuridad en que está envuelta Lady Macbeth con la claridad de los planos de Duncan antes de su llegada al castillo, reflejo fiel del texto que pronuncia cada uno. A medida que Duncan y sus hombres se van acercando a la fortaleza de Macbeth, la imagen y la música se tornan más oscuras. En los decorados naturales de las películas de Polanski se marca siempre una ruta, un camino. Dominique Avron afirma que “estas líneas de huida disecan el paisaje conduciendo a los personajes hacia el lugar del drama”²⁰. Tal es el caso de esta escena. Otro ejemplo de ello, lo encontramos en *Tess*, cuando la protagonista sigue el camino que conduce a la mansión de los d’Urberville, donde se desencadenarán los actos que truncan su vida.

El diálogo entre Duncan y Lady Macbeth cuando el primero llega al castillo, está muy recortado en la película. Se nos ofrece aquí un ejemplo de montaje paralelo (no posible en el teatro), con la figura de Macbeth, que contempla oculto desde una ventana el recibimiento que su esposa hace al rey. Empieza a llover. El rey y su corte ascienden por la escalera del castillo. Tiene lugar ahora la escena séptima del libro. Macbeth está sentado a la mesa. Todos ríen y charlan, menos

19. Polanski, Roman: Obra citada, p.380.

20. Avron, Dominique: Obra citada, p.42.

éste, que está absorto en sus pensamientos, expresados, como en el resto de la obra, por una voz en *off*. En la obra escrita, simplemente se sugiere, por medio de Lady Macbeth, que Macbeth ha estado en el banquete. En la película se desarrolla este episodio, que podría venir motivado por la necesidad de no concentrar en una sola imagen el largo monólogo que Macbeth pronuncia y que Polanski reproduce íntegro. Más tarde, Fleance ameniza la celebración cantando, algo que supondría un añadido con respecto al texto literario. En ese momento Macbeth ya no está en el banquete. Se encuentra solo, en la galería, desde donde observa la lluvia. El monólogo está expresado mediante voz en *off* y verbalmente por Macbeth. Entra Lady Macbeth, que instiga a su esposo a que cometa el crimen. En las siguientes imágenes, la preparación del crimen cobra más fuerza, ya que se encuentran presentes los dos guardianes y Duncan, mientras los Macbeth preparan el asesinato. Además, se acentúa la falsedad de Lady Macbeth que, tras hablar con su esposo, va a bailar con el rey. Es entonces cuando Macbeth reflexiona sobre la dureza de su esposa, pensamientos expresados mediante una voz en *off*; en la obra escrita, por el contrario, este texto se presenta en forma de diálogo. Se visualiza, por otra parte, el episodio en que Lady Macbeth pone narcótico en el vino de los guardianes, lo que en la obra teatral ocurre fuera de escena. El monólogo de la daga espectral se sigue casi íntegro. Polanski ha optado por mostrar la daga, visión producto de la imaginación de Macbeth, que indica al protagonista el camino que debe seguir. Ésta desaparece para volver a aparecer manchada de sangre, como indica el texto. Mientras, todo su monólogo vuelve a estar presentado como una voz interior en *off*. Se produce un montaje paralelo con Lady Macbeth que toca la campana. Es importante comentar la diferencia en este punto con la obra de Welles (*Macbeth*, 1948), pues éste opta por no mostrar la daga. Me uno a la opinión de los críticos, en esta escena únicamente, cuando expresan que el aumento visual en la película de Polanski debilita el poder del lenguaje. Digo únicamente porque existen otras escenas en la película en las que sí me parece adecuada la introducción de imágenes potentes como es el caso de la secuencia onírica-profética. Y recordemos que estamos ante un medio distinto, el cine, donde impera el poder de la imagen. Se visualiza en la película el asesinato del rey Duncan, algo que ocurre fuera de la escena en el texto literario. Esto obedece al hecho de que Polanski y Tynan decidieron desechar los convencionalismos teatrales. El director dice al respecto: “En tiempos de Shakespeare hubiera sido inconcebible representar en escena el asesinato de un rey. Por eso el asesinato de Duncan se produce fuera del escenario. A Tynan y a mí nos pareció esencial mostrar este incidente a los espectadores...” (Polanski: 380-381). Representa este episodio el mejor ejemplo en la película de combinación de picados-contrapicados con la función que comentábamos anteriormente. Macbeth es presentado en contrapicado, pues domina la situación, mientras que el monarca se nos muestra en

picado, síntoma de su indefensión frente a Macbeth²¹. Nuevamente el cuchillo aparece en una película del cineasta, esta vez por condicionantes externos. Quim Casas expresa en un estudio sobre Polanski para la revista *Dirigido por*, que este objeto, esencial en la iconografía del director, define ya, desde *El cuchillo en el agua* (1962), los miedos e inseguridades de los antihéroes polanskianos²².

Después de cometer el crimen, los esposos lavan sus manos en un pozo. El agua, en esta escena como en otras de la película va asociada a la muerte y así es como ocurre en toda la filmografía de Polanski: En *Piratas* (1986), el mar inmenso donde se avistan tiburones o uno puede morir ahogado; en *Chinatown* (1974), Hollis Mullwray es encontrado ahogado en las frescas aguas de la reserva de Oak Pass; en *Repulsión* (1965), la bañera donde Carole introduce el cuerpo de Collin; en *La muerte y la doncella* (1994), los acantilados de la costa gallega, donde se desarrolla la secuencia final y la caída del automóvil; en *La novena puerta* (1999), el estanque donde aparece muerto Victor Fargas, el portugués que posee uno de los ejemplares del libro que estudia Corso; En *Tess* (1979), la villa al borde del mar donde la protagonista asesina a Alec d'Uberville etc. Por último, debemos mencionar la utilización adecuada que Polanski hace del sonido en esta escena. En el temor y angustia en que se hallan los esposos, todos los sonidos se magnifican, “el lamento del búho y el llanto de los grillos”, como se indica en la obra; además del sonido, añadido por Polanski, del agua que gotea. Esta parte recuerda a su película *Repulsión* (1965), donde el sonido representa un papel importante: el sonido de los grifos que gotean, las campanadas del convento, el ring-ring del teléfono, el sonido de los aviones que pasan cerca de la casa, el tic-tac del reloj, sonidos que van adquiriendo más volumen a medida que aumenta la locura de Carole. El episodio del descubrimiento del cuerpo sin vida de Duncan es tratado en la película de forma extremadamente realista. Se muestran los cuerpos descuartizados de los dos guardianes. Lady Macbeth sufre un desmayo. Esta parte ha sido modificada, entre otras cosas, en los diálogos, que se recortan, cambian de orden y son asignados a otros personajes. Se recorta, por ejemplo, el diálogo entre Malcolm y Donalbain. La preparación del cuerpo de Duncan supone un añadido más al texto original. En cuanto a la escena cuarta del texto literario (Acto II), se elimina en la película la figura del viejo, que en el texto teatral actuaba como espectador externo a la acción, a la manera de coro. La eliminación de este rasgo podría deberse a un intento de desteatralizar la obra. Ross y Macduff son los protagonistas de la escena. Otra diferencia es que con Macduff va el cadáver del rey, mientras que en el libro Macduff comenta a Ross

21. Moldes, Diego (2005): Obra citada, p.242.

22. Casas, Quim (2002): “Roman Polanski: La mirada del superviviente”. *Dirigido por*, nº. 318, Barcelona, p.46.

que el cuerpo del rey va camino de Colmekill, lugar de enterramiento de los reyes escoceses. Se desarrolla, a continuación, un acontecimiento sólo sugerido en el texto literario, la investidura de Macbeth en Scone. Durante ésta escuchamos el monólogo de Banquo como voz en *off*. En la película, se resalta aún más que en el libro el rencor y la incredulidad que siente Banquo hacia Macbeth. Esto se hace mediante la imagen. El hecho de desarrollar la ceremonia de la coronación dota de credibilidad y realismo histórico al film.

Asesinato de Banquo y profecías de las apariciones

Una vez en el castillo, Polanski ha operado un cambio significativo, en aras de un paralelismo que se producirá después: las referencias de Macbeth a Banquo cuando habla con su esposa (“Aquí está nuestro huésped de honor...”) al principio del acto III, se dirigen en la película hacia un oso enjaulado (destinado al deporte del *bearbaiting*). Antes de la muerte de Banquo a manos de los asesinos, debemos comentar dos aspectos relevantes. Por un lado, la ventana empañada desde la que Polanski contempla cómo Banquo y Fleance parten a dar un paseo hasta la hora de la cena. En el documental *Los ojos del mal* (2002)²³ se dice que en las películas de Polanski las ventanas están a menudo empañadas, cerradas o incluso tapiadas y si, para muchos de sus personajes éstas suponen el único punto de contacto con el exterior, podríamos entonces concluir que vendrían a simbolizar el aislamiento, la soledad a la que se ven sometidos. En *Macbeth* encontramos otra muestra de ello hacia el final, cuando se observa a Lady Macbeth leer la carta que Macbeth le envió para que conociese el futuro que las hechiceras le habían deparado. Recuérdese, también, a Sharon Tate en la ventana en *El baile de los vampiros* (1967); a Carole en *Repulsión* (1965), a Szpilman en *El pianista* (2002) o a la misma Lady Macbeth cuando espera a su esposo. Además, es un método mediante el que Polanski introduce una de sus técnicas dramáticas fundamentales como es la observación, el *voyeurismo*, presente ya en sus cortometrajes²⁴. Por otro lado, el sueño que tiene Macbeth (Banquo y Fleance arrebatan la corona a Macbeth) después de recibir a los asesinos recuerda a la secuencia onírica de *Los olvidados* (1950), de Luis Buñuel, película de la que Polanski era un gran admirador. Esto se aprecia especialmente en el movimiento de los personajes y el viento que los envuelve. En el sueño de Macbeth no existe la estaticidad, ya que de pronto Fleance pasa de tener una indumentaria normal a llevar una armadura. En los sueños de las películas de Polanski nada se mantiene estático. Así

23. *Polanski y los ojos del mal* es un documental realizado por Jorge Ortiz de Landázuri y escrito por Tony Partearroyo, con una duración de 55 minutos y producido por Canal + España.

24. Es el caso de *La sonrisa* (*Uśmiech Zebiczny*, 1957).

ocurre en los sueños que tiene la protagonista de *La semilla del diablo* (1968). Este episodio supone un añadido con respecto a la obra de Shakespeare y vendría a significar la amenaza que Macbeth ve en Banquo y su hijo Fleance ahora que Duncan ha muerto. El sueño de Macbeth enlaza con la entrada de Lady Macbeth. Es en esta escena, segunda del libro dentro del acto III, cuando Macbeth pronuncia el llamamiento a la noche, momento de los más oscuros actos. Lo hace desde la ventana en primer plano, a lo que sigue un plano general de un paisaje al anochecer. Cuando escuchamos a Macbeth pronunciando “Todo lo que de bueno hay en el día se duerme y desvanece mientras los negros agentes de la noche se despiertan para la rapiña”, vislumbramos un jinete cabalgando por el horizonte de ese paisaje. Escuchamos un galope, que une esta escena con la siguiente, a modo de encabalgamiento sonoro. Es Ross, que va a juntarse con los otros dos asesinos. En la obra literaria, Ross no está presente en esta escena del asesinato de Banquo, en su lugar se encuentra “el asesino tercero”. ¿Por qué dar a este asesino la identidad de Ross? El personaje de Ross se nos presenta en la obra de Polanski de manera más definida que en la de Shakespeare, donde es un personaje más neutral. A lo largo de la película, se nos irá definiendo como una persona cínica, sin escrúpulos, que busca estar siempre al lado del poder. Así en esta escena, consentirá la muerte de Banquo e intentará matar a Fleance. Se produce otra alteración en la escena, que es el hecho de que Banquo y Fleance vayan a caballo. En el texto literario, éstos hacen el camino a pie desde ese lugar hasta el palacio. Quizás esto confriese, para Polanski, más intensidad a la escena de la lucha, cosa de muy difícil puesta en escena en el teatro²⁵. También, se amplía el diálogo entre Banquo y Fleance. La parte en que los asesinos atacan a Banquo está expuesta en el libro muy brevemente, aproximadamente tres frases, lo cual deja a Polanski gran margen para imaginar la lucha. Resulta de gran impacto, el cuerpo sin vida de Banquo yaciendo en las aguas del riachuelo²⁶, seguido por el plano del oso en el castillo que intenta defenderse de un claro destino. Este es el paralelismo del que hablábamos en líneas anteriores, entre Banquo y el oso, ambos acorralados. Polanski incluye un episodio más: Los asesinos son empujados al foso, lo cual pone de manifiesto lo despiadado que es el tirano. Polanski siempre ha pensado que el origen de la violencia es fruto de un profundo sentimiento de inseguridad.

25. En el prólogo de Enrique V, Shakespeare pone en boca de un actor lo siguiente sobre las limitaciones de la escena: «Este circo de gallos, ¿puede contener los vastos campos de Francia? [...] Suplid mi insuficiencia con vuestro pensamiento. Multiplicad un hombre por mil y cread un ejército imaginario. Cuando os hablemos de caballos, imaginad que los veis hollando con sus soberbios cascos la blandura del suelo, porque son vuestras imaginaciones las que deben hoy vestir a los reyes, transportarlos de aquí para allá, cabalgar sobre las épocas, amontonar en una hora los acontecimientos de numerosos años...». Citado en Gil-Delgado, Fernando (2001): *Introducción a Shakespeare a través del cine*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, S.A., p.23.

26. De nuevo, el agua asociada a los muertos.

Estas palabras vendrían a resumir bien el personaje de Macbeth. Se siente acorralado, preso de una tremenda desconfianza hacia los demás y de inseguridad en sí mismo. Por ello, no duda en condenar a todo aquel que, en su paranoia, haga tambalear sus propósitos.

Se desarrolla, a continuación, en la película el episodio del banquete. Polanski opta por mostrar el espectro de Banquo: Sitúa al personaje de espaldas, en la mesa, para generar más tensión. El espectro de Banquo pasará de presentarse como una persona normal con sangre en el rostro y cuello degollado a tornarse en algo más sobrenatural, un ser que posee las cuencas de los ojos vacías. En la visión el espectro cambia de aspecto. Respecto a los sueños y las alucinaciones de *La Semilla del diablo* (1968), decía Polanski en unas declaraciones a la revista *Positif* en 1969: “A los sueños he tratado simplemente de darles la forma más aproximada a la de mis propios sueños alterando un poco el color, ya que no sé por qué los colores en el sueño no son realmente puros, ni muy contrastados, ni vivos. Tomé L.S.D. tres veces, hace tres años y noté que algunas alucinaciones se parecen mucho al sueño por su dinámica. Si tienes una alucinación de un animal por ejemplo, éste no dura, cambia de forma. No hay nada estático”²⁷. Parece como si la obra de Shakespeare hubiera sido escrita pensando en Polanski. Alucinaciones, visiones, desintegración de personajes elocuentes en un principio... Todos estos elementos pueblan la cinematografía del director. Las visiones o alucinaciones están presentes en películas como *El quimérico inquilino* (1976) o *Repulsión* (1965). Estas alucinaciones, según Dominique Avron, “se caracterizan por su fuerza de presencia realista en la pantalla”, gracias al uso de medios puramente cinematográficos (alteración de los colores, sobreimpresiones, modificación de los decorados...)”²⁸. La conversación entre los dos esposos aparece en la película dividida por el acto de dormir. Ya al amanecer, en el lecho, Macbeth comenta que irá a ver a las brujas. Se produce la supresión de la escena quinta de este acto en la película, aquella en la que las tres brujas encuentran a Hécate, su maestra, que les reprende por haberla mantenido al margen de lo acaecido con Macbeth. Es curioso como, en la película, se ha eliminado el personaje de Hécate, diosa de la brujería. Podría ser que Polanski quisiera evitar con ellos posibles habladurías acerca de su relación con la magia negra. El acto IV se adelanta, ya que se reproduce el encuentro con las brujas y no la conversación entre Lennox y el caballero.

Las brujas en la película tienen un *leitmotiv*. Su aparición viene precedida por un plano del páramo donde se encuentran, acompañado por una música identificativa. Normalmente, esta música, más oscura, rompe con la banda sonora de

27. Citado en Avron, Dominique: Obra citada (Pág. 118).

28. Avron, Dominique: Obra citada (Pág. 40).

la escena anterior; prelude de los hechos que se desencadenarán después de que Macbeth o Donalbain encuentren a las brujas. En el aquelarre, Shakespeare limita el número de brujas a tres; Polanski aumenta considerablemente el número, todas desnudas. En lo referente a los desnudos de las brujas, Polanski lo defiende tanto como el desnudo de Lady Macbeth: “En cuanto a las brujas, todo el mundo sabe hoy que se quitaban las vestiduras para celebrar sus ritos...En mis trabajos, no ensayo introducir elementos de escándalo, pero a veces son necesarios. Creo que se puede mostrar no importa qué, si ello ayuda a la comprensión de la historia”²⁹. En cuanto al número de brujas, su ampliación, según el cineasta, dota a la escena de una mayor espectacularidad. En esta secuencia se produce la alucinación o sueño de Macbeth en el que contempla varias apariciones que enuncian una serie de profecías. Mientras que en Shakespeare las apariciones suceden de verdad, Polanski nos hace ver que estas son fruto del brebaje que las brujas han dado a beber a Macbeth. Llama la atención la forma tan personal en que Polanski ha llevado este episodio: la visión de las apariciones en el caldero, la elección de mostrar el nacimiento de Macduff, la sustitución de la tercera aparición (un niño coronado, con un árbol en la mano) por Malcolm y Donalbain en el bosque de Birnam y, especialmente la subsecuencia de los siete reyes (y no ocho) y Banquo. La cámara va introduciéndose en los espejos que porta cada rey, con un cambio de decorado dentro de cada uno de ellos. El séptimo rey es Fleance, del que han descendido los reyes que hemos visto anteriormente. Él y Banquo se burlan de Macbeth. Como recursos para la puesta en escena de la alucinación, Polanski se vale de las sobreimpresiones, y el tratamiento del color. El rey despierta en la cueva cuando unas gotas de lluvia caen sobre su rostro. No queda rastro de las brujas, tan solo el caldero que yace volcado en el suelo. Es curioso este episodio de las apariciones en la película de Polanski si lo comparamos con la versión de Orson Welles. El director norteamericano no muestra ninguna de las apariciones, simplemente es la voz de las brujas la que anuncia lo venidero. En este sentido, Polanski ha sido más arriesgado, aunque también es cierto que Orson Welles no contaba con los medios de que disponía el cineasta polaco.

En la siguiente secuencia de la película asistimos a las primeras muestras de la progresiva desintegración de Lady Macbeth; creará ver manchas de sangre en sus manos. También, se desarrolla en esta secuencia, la escena de la obra de Shakespeare donde conversaban Lennox y el caballero. En la película se amplía el número de caballeros y es Lennox quien informa de la huida a Inglaterra de Macduff. Escena, como en la obra de Shakespeare, llena de ironía, que refuerza la idea, por el mayor número de caballeros, de que ni los hombres de Macbeth

29. Martí, Jean-Claude (1973): “Entrevista”, en Losada, Carlos: *La sangre y el sacrificio. Notas sueltas sobre el cine de Roman Polanski*, en *Archivos de la Filmoteca*, p.36.

son afines al régimen que intenta imponer el tirano. La escena sexta del texto literario se enlaza aquí con la llegada de Macbeth, tras conocer las profecías de las apariciones. Es entonces cuando Macbeth inicia el monólogo en el que expresa que asaltará el castillo de Macduff y dará muerte a su mujer y a los de su linaje. No hemos hablado todavía del parecido del personaje de Lady Macbeth con el de Carole en *Repulsión* (1965). Ambos personajes sufren una desintegración progresiva a lo largo de la obra, aunque el personaje de Carole manifiesta ya al comienzo de la película signos de anormalidad, una clara fobia o repulsión por lo masculino. En cualquier caso, la locura está presente en ambos personajes, que sufren alucinaciones. La diferencia es que, si en *Macbeth* se nos muestra la causa de la locura del personaje, que no es otra que el remordimiento, en *Repulsión* (1965) lo descubrimos al final, con ese zoom a la foto familiar. El tema de la locura es un tema dominante en la obra de Polanski, que “ataca preferentemente a los personajes femeninos o a los personajes masculinos con tendencias femeninas”³⁰, como ocurre con el protagonista de *El quimérico inquilino* (1976). En la secuencia de la película que comentábamos en líneas anteriores, hay un plano de Lady Macbeth que nos remite de forma clara a Carole de *Repulsión*, aquel en que la reina está cosiendo. Por otro lado, los tics que sufren (frotarse las manos, Lady Macbeth y, tocarse la nariz, Carole) contribuyen también al paralelismo del que hablamos. Como curiosidad, debemos decir que Francesca Annis, la actriz que interpreta a Lady Macbeth, fue una de las candidatas probadas por Polanski para el papel de Carole, finalmente asumido por Catherine Deneuve. Resulta evidente que Polanski ha explotado mucho más que Orson Welles y que el mismo Shakespeare el tema de la desintegración del personaje. Welles muestra por ejemplo el suicidio del personaje, mientras que Polanski sólo deja ver el cadáver y añade la escena en la que Lady Macbeth llora, presa ya de la locura, mientras lee la carta escrita antaño por su esposo.

El final del monólogo de Macbeth coincide con la imagen de unos hombres que esperan al pie de un camino; al fondo se observa un castillo (el castillo de Macduff). Se ha producido una elipsis que Polanski ha resuelto hábilmente, con una solución de continuidad no posible en el teatro. A continuación, en primer plano, el agua de un estanque en el castillo y una daga que destaca en el cinto de un hombre que juega con unos niños, descendientes de Macduff, a la gallinita ciega. Además del agua como preludio de muerte, el hecho de presentar la daga en medio de unos juegos infantiles y un universo apacible, anuncia la incursión que la violencia tendrá en ese mundo momentos después. Además, precisamente será el mismo hombre de la daga el que, por orden de Ross, abra las puertas a los asesinos. Es en esta secuencia donde se nos presenta, de forma más clara, el

30. Avron, Dominique: Obra citada, p.40.

personaje de Ross como traidor. También, se podría considerar la secuencia más descarnada y violenta de la película. Polanski nos muestra a través de los ojos de Lady Macduff los cuerpos ensangrentados de sus hijos, así como también algunas escenas de la barbarie que se vive en el castillo, algo implícito en la obra de Shakespeare y que el director imagina y desarrolla. Una vez más, Polanski proyecta en una película aspectos de su vida; en concreto, el momento en que los asesinos irrumpen en el aposento de Lady Macduff. Al parecer el comportamiento de los asesinos de Macbeth se inspira en un recuerdo de la infancia de Polanski: “Recordé súbitamente al oficial de las SS que había registrado nuestra habitación en el gueto, golpeando con su fusta a diestro y siniestro, jugueteando con mi osito de felpa y vaciando con indiferencia la sombrerera llena de panecillos prohibidos”³¹.

La secuencia siguiente de la película corresponde a la escena primera del acto V. Se ha operado un salto en la obra, ya que en esta se desarrolla ahora la escena tercera del acto IV, aquella en que, entre otros motivos, se produce el examen de lealtad a Macduff por parte de Malcolm. Se observa entonces a Lady Macbeth caminar sonámbula presa de remordimiento y temor. Junto a ella, se encuentran su dama de compañía y el doctor, que actúan en esta ocasión como voyeurs. La cámara adopta por unos momentos el punto de vista de estos personajes, que contemplan a Lady Macbeth. El voyeurismo es, como dijimos anteriormente, uno de los elementos fundamentales en la cinematografía del director; lo encontramos en la mayoría de sus películas: *El cuchillo en el agua* (el joven mira la espalda desnuda de Krystyna, que se ha despojado del traje de baño) *Repulsión* (la señora del perrito o los vecinos que rodean a Carole al final del film), *El baile de los vampiros* (el joven discípulo Alfred espía a través del ojo de la cerradura como Sarah toma un baño), *Chinatown* (Jake Gittes espía la casa donde Evelyn esconde a Katherine), *Tess* (la señora que mira tras la cerradura a los enamorados en su noche de bodas), etc. Mientras que en la obra es esta la primera vez que tenemos noticia de la desintegración de Lady Macbeth, en la película ya se ha apuntado. Polanski humaniza en esta secuencia el personaje de Lady Macbeth, la muestra vulnerable, indefensa. El hecho de que la reina aparezca desnuda obedece a este propósito. Sobre los otros motivos del desnudo, Polanski expresa: “Aparte que, en aquellos tiempos todo el mundo dormía desnudo. La utilización de camisones era una convención social y teatral derivada en buena parte del hecho de que, en tiempos de Shakespeare, los papeles femeninos eran interpretados por muchachos”³².

31. Polanski, Roman (1985): Obra citada, p.380.

32. Ibidem.

Batalla final y caída de Macbeth

En las escenas finales se nos muestran imágenes del abandono progresivo que Macbeth sufre por parte de sus hombres. Lennox y Angus marchan para unirse a las tropas inglesas. A partir de entonces, Seyton ocupará el lugar de confianza de Macbeth, como vendría simbolizado en la entrega a Seyton del collar de Lennox. Es a raíz de estos hechos, cuando Ross, que se siente decepcionado pues esperaba conseguir el trato que ahora posee Seyton, abandona el bando de Macbeth y parte a informar a Macduff sobre el asesinato de su familia. Como comentamos anteriormente, el personaje de Ross en la película, no actúa sólo como mensajero (ese es el papel que tiene en la obra de Shakespeare). Está presente en casi todos los crímenes que comete Macbeth (la familia Macduff, Banquo y los dos asesinos) y, aunque no goce de grandes parlamentos, encierra en sí mismo una gran carga significativa; en él se condensan muchos aspectos del ser humano (la falsedad, la espera de gratificación). Es de destacar cómo Polanski lleva a la pantalla el monólogo que pronuncia Macbeth a mitad de la escena tercera, acto V “Ya he vivido más de lo suficiente... que el pobre corazón quiere negar sin atreverse”. Se nos muestra a Macbeth en primer plano, mientras el monólogo se nos da mediante una voz *en off*; en un segundo plano, la cámara va recogiendo las figuras de los hombres que aún permanecen a su lado. Momentos después, se apreciará como el monólogo de Macbeth no estaba exento de razón, pues estos hombres que ahora le sonrían y le adulan, lo abandonarán también. La huida del doctor supone un añadido respecto al texto original, que resulta ser un gran acierto, a mi modo de ver, pues posee una gran fuerza dramática. Un último apunte sobre el tratamiento de los monólogos en la película: Aquel en que Macbeth, tras conocer la muerte de su esposa, habla de la falta de sentido de la vida. El movimiento en zigzag de la cámara acompaña las palabras de Macbeth y expresa al mismo tiempo lo complicado de su pensamiento.

En las escenas siguientes, podemos apreciar como sólo el cine puede conseguir magistralmente lo espectacular del hecho. Nos referimos al momento en que Macbeth se da cuenta de cuán engañosas son las profecías de las brujas: La puesta de sol, la sucesión de distintos planos de los soldados que contemplan atónitos como el bosque de Birnam “se acerca” a Dunsinane y un primer plano de Macbeth, demacrado, que contempla el horror. Seguidamente, la niebla surge una vez más como elemento de elipsis. Los hombres de Malcolm llegan a Dunsinane. Se desarrolla entonces íntegra la lucha cuerpo a cuerpo entre Macduff y Macbeth, algo que no ocurre en la obra de Shakespeare, pues se omite una parte. La cámara sigue ligera los movimientos de ambos personajes. También se visualiza una acción que ocurre fuera de escena en el texto original y es la decapitación de Macbeth a manos de Macduff. Polanski añade al final de esta secuencia un toque surrealista: La imagen se ralentiza y observamos la alegría de

las tropas de Malcolm a través de los ojos de Macbeth, que ha sido ya decapitado. El final de la película no difiere de otros títulos del director: Donalbain, hermano de Malcolm llega al páramo donde se encuentran las brujas y es atraído por ellas a la cueva. Las imágenes hacen sospechar que Donalbain hará con su hermano lo mismo que antaño hizo Macbeth con el rey Duncan. La violencia y la ambición no terminan con la muerte de Macbeth. Existe un profundo pesimismo hacia la naturaleza humana en las películas del director, donde la mayoría concluyen de forma trágica. En muchas de sus películas, cuando todo parece haberse solucionado, se nos dan indicios de que el mal seguirá prolongándose. Ejemplo de ello, son los finales de *Repulsión* y *El baile de los vampiros*. También obedece este final a una estructura circular del relato, uno de los rasgos más identificativos del cine de Polanski. Por citar algunos ejemplos: El ojo con el que se abre y se cierra *Repulsión*; el comienzo de *El baile de los vampiros*, con la llegada en trineo de Ambrosius y Alfred, y el final, regresando también en trineo; la interpretación de un cuarteto de cuerda en una sala de conciertos, con el que se inicia y se cierra *La muerte y la doncella*; la balsa en la que se encuentran los protagonistas de *Piratas*, al final y al principio del film, etc. Un último apunte es el paralelismo que encontramos entre Donalbain y Michael, el novio de la hermana de Carole en *Repulsión*. Ambos cojean y son personajes cuya amenaza permanece latente a lo largo de la obra y, terminará por confirmarse al final de ésta.

La película de *Macbeth* fue estrenada en enero de 1971 en el Playboy Theater de la calle 57 Oeste de Nueva York (recién adquirido por Hugh Hefner), en contra de los deseos de Polanski que prefería Londres por considerar a los norteamericanos desconocedores de la obra de Shakespeare. La película fue calificada por un comité como X, con lo que ello suponía. Polanski, en su biografía sostiene que si el estreno hubiera sido en Londres, como habían pensado en un principio, “el destino de la película hubiera podido ser muy distinto”³³. En suma, *The tragedy of Macbeth* constituye una muestra más de que Polanski siempre ha sido fiel a sí mismo. Aun respetando en muchos aspectos la obra del bardo inglés, el cineasta ofrece una versión muy personal. Quizás, armonizar su propia visión con la de Shakespeare no le fuera tan difícil por lo que la obra clásica tiene de su *imaginario* (personajes que enloquecen, pesadillas, alucinaciones, la noche como momento en el que se ejecutan los más oscuros actos, el poder...). Con todo, Polanski acentúa estos rasgos y hace suyos otros, para conformar una versión engañosamente más luminosa que las de Welles y Kurosawa (sin pasar por alto que las películas de estos dos cineastas están realizadas en blanco y negro). Y digo “engañosamente” porque la oscuridad está presente realmente en los pensamientos y actos sangrientos de sus personajes.

33. Polanski, Roman: Obra citada, p.389.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AVRON, Dominique (1990): *Roman Polanski*. Barcelona, Cinema Club Collections.
- CASAS, Quim (2002): “Roman Polanski: La mirada del superviviente”, en *Dirigido por* n.º. 318, Barcelona, pp. 42-56.
- CASAS, Quim y MONTERDE, José Enrique (1986): “Entrevista con Roman Polanski”, en *Dirigido por*, n.º. 142, Barcelona, pp. 30-33.
- FEENEY, F.X. Y DUNCAN, Paul (2006): *Roman Polanski*. Köln, Taschen [Traducción del inglés: Carme Franch Ribes para LocTeam, S.L., Barcelona].
- GELMIS, Joseph (1972): *El director es la estrella*. Barcelona, Anagrama.
- GELMIS, Joseph (1973): “Entrevista” en Losada, Carlos: *La sangre y el sacrificio. Notas sueltas sobre el cine de Roman Polanski*, pp. 24-33.
- GIL-DELGADO, Fernando (2001): *Introducción a Shakespeare a través del cine*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, S.A.
- GUARINOS, Virginia (1996): *Laurence Olivier*. Barcelona, Royal Books.
- KANÉ, Pascal (1970): *Polanski*, París, Ed. 7ème Art du Cerf.
- MARTÍ, Jean-Claude (1973): “Entrevista”, en Losada, Carlos: *La sangre y el sacrificio. Notas sueltas sobre el cine de Roman Polanski*, pp. 35-37.
- MOLDES, Diego (2005): *Roman Polanski. La fantasía del atormentado*. Madrid, Ediciones JC.
- POLANSKI, Roman (1985): *Roman por Polanski*. Barcelona, Ediciones Grijalbo.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000): *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Paidós.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2003): *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid, Alianza.
- SHAKESPEARE, William (1982): *Macbeth / El rey Lear*. Edición de M.A. Conejero, J.V. Martínez Luciano, V. Forés y J. Talens, Barcelona, Ediciones Orbis, S.A. y Editorial Origen, S.A.
- SHAKESPEARE, William (1988): *Hamlet/Macbeth*. Edición de Gabriel Oliver y José María Valverde, Barcelona, Planeta.
- TYLSKI, Alexandre (2006): “Entretien avec Roman Polanski (inédit) / Notes sur les génériques polonais”, en www.generique-cinema.net.