

**TRADICIÓN LITERARIA, RENOVACIÓN AUDIOVISUAL: LAS VERSIONES
TELEVISIVAS DE *MACBETH* EN EL REINO UNIDO (1997-2005)**

Concepción Carmen Cascajosa Virino

Universidad de Sevilla

virino3@telefonica.net

ABSTRACT: En este trabajo nos centraremos en tres adaptaciones televisivas recientes producidas en el Reino Unido de la tragedia de William Shakespeare *Macbeth*: *Macbeth on the State* (BBC: 1997), *Macbeth* (Channel 4: 1998) y el capítulo *Macbeth* de la tetralogía *Shakespeare Retold* (BBC: 2005). A pesar de su consideración como un texto clásico, o quizás precisamente por ello, *Macbeth*, un violento relato sobre la ambición y la culpa, continúa fascinando a los creadores contemporáneos. Estas tres producciones ofrecen reinterpretaciones muy diferentes que desechan el recurso del teatro filmado. *Macbeth on the State* y *Macbeth* (1998) mantienen la letra de la obra pero la sitúan en el submundo de los narcotraficantes de poca monta y en una surreal y post-apocalíptica Escocia respectivamente. Por su parte, como las otras secciones de *Shakespeare Retold*, *Macbeth* (2005) prescinde de la literalidad del texto para desarrollar la historia en un ambiente común contemporáneo, en este caso un restaurante de éxito. Los tres telefilmes resumen muy bien la misión principal de la BBC y Channel 4, ambas corporaciones públicas con modelos operativos casi antagónicos: preservar la tradición cultural a la vez que dinamizan y renuevan la producción audiovisual británica.

1. Las encarnaciones audiovisuales de “la obra escocesa”.

La producción dramática de William Shakespeare es indiscutiblemente la más importante fuente de inspiración para el cine y la televisión del mundo occidental. Ya sea a través de versiones literales, libres o meras inspiraciones, su obra produce año tras año decenas de nuevos títulos, tanto que se le puede considerar un particular subgénero con un relevante apartado en los estudios del dramaturgo inglés y la adaptación audiovisual de obras literarias. Aunque siempre actual, es indiscutible que el estreno de *Henry V* (1989, Kenneth Branagh) ayudó a convertir a Shakespeare en una moda del cine norteamericano y británico de los años noventa. Aunque las obras históricas han sido ciertamente ignoradas en su mayor parte, prácticamente todas sus grandes comedias y tragedias han sido llevadas a la gran pantalla desde entonces, produciendo títulos tan variados como *Much Ado About Nothing* (1993, Kenneth Branagh), *Richard III* (1995, Richard Loncraine), *Hamlet* (1996, Kenneth Branagh), *Romeo + Juliet* (1996, Baz Luhrmann), *Ten Things I Hate About You* (1999, Gil Junger), *Titus* (1999, Julie Taymor) y *O* (2001, Tim Blake Nelson). Sin embargo, la única excepción notable es *Macbeth*, que durante este mismo periodo no ha inspirado ninguna gran producción cinematográfica una vez que Kenneth Branagh abandonó el proyecto de realizar una versión ambientada en Wall Street tras el fracaso de *Love's Labour's Lost* (2000)¹.

Esto no significa que *Macbeth* no haya inspirado adaptaciones, sino que éstas no han atraído el interés ni de los grandes estudios ni de creadores de cierta relevancia, siendo en lugar objeto de versiones bastante libres en películas independientes de bajo presupuesto. Por el propio contenido de la obra, algunas adaptaciones libres se han prestado a la actualización en ambientes de delincuencia, como la producción norteamericana *Men of Respect* (1991, William Reilly), la hindú *Maqpool* (2003, Vishal Bharadwaj) y la canadiense *Macbeth 3000: This Time, It's Personal* (2005, Geoff Warren Meech). En 2006 tiene previsto el estreno de la producción australiana *Macbeth*, en la que el director Geoffrey Wright también transplanta la obra al submundo criminal de Melbourne. Otras dos producciones han optado por ambientes más sugestivos. *Rave Macbeth* (2001, Klaus Knoesel) se desarrolla en una discoteca de ambiente *rave* y *Scotland, Pa.* (2001, Billy Morrisette) en un restaurante de comida rápida. Las versiones cinematográficas más memorables de *Macbeth* tienen ya varias décadas de existencia y

¹ BURT, R. “To e- or not to e-? Disposing of Schlockspeare in the Age of Digital Media”. En: BURT, R. *Shakespeare After Mass Media*. Nueva York: Palgrave, 2002, pp. 14-15.

fueron realizadas por directores clásicos como Orson Welles (*Macbeth*, 1948), Akira Kurosawa (*Kumonosu Jô*, 1957) y Roman Polanski (*The Tragedy of Macbeth*, 1971).

Las dramatizaciones para la televisión de *Macbeth* también han sido frecuentes, siendo dos de ellas especialmente relevantes. En Estados Unidos, la del programa *Hallmark Hall of Fame* en 1954 con Maurice Evans y Judith Anderson. En Gran Bretaña, la de la Royal Shakespeare Company en la BBC en 1979 con Ian McKellen y Judi Dench. Entre 1997 y 2005 se produjeron para la televisión pública británica varias versiones de *Macbeth* de carácter e inspiración radicalmente diferentes. Si por algo se define el sistema televisivo británico es por la continua recurrencia de las obras clásicas, tanto de Shakespeare como de otros autores. Sin embargo, la abundancia de adaptaciones de *Macbeth* en un periodo tan corto llama poderosamente la atención. El siniestro carácter de sus dos protagonistas ha impedido una producción dirigida al público de las salas de cine, pero es algo atractivo para los creadores que trabajan fuera de las exigencias de la televisión comercial, sobre todo cuando se libran de comparaciones con producciones recientes protagonizadas por estrellas de Hollywood. En última instancia, *Macbeth* se ha mantenido como una de las obras más populares de Shakespeare por su violencia y reflexión sobre la ambición, dos tópicos accesibles para el público en la sociedad desarrollada y consumista en la que vivimos. Y la existencia de adaptaciones canónicas en estilo clásico estimula el desarrollo de versiones que buscan nuevas interpretaciones y ambientes. Las tres estimulantes adaptaciones de *Macbeth* que vamos a comentar se mantienen fieles al ideario de una televisión pública como la británica volcada en la tradición y, a la vez, la renovación.

2. *Macbeth on the State* (1997): El Bardo en el ghetto.

A principios de la década de los noventa Michael Bogdanov, director de The English Shakespeare Company, y la documentalista Penny Woolcock se trasladaron al barrio de Ladywood en Birmingham, una zona marginal marcada por la pobreza y la delincuencia, para filmar un documental destinado a la BBC, *Shakespeare on the State*. La idea básica era que Bogdanov desarrollara varios talleres en los que los habitantes del barrio, muchos de ellos con escasa formación, representarían fragmentos de obras de William Shakespeare, intentando encontrar en ellas eco de sus propias experiencias personales. En ese momento el país vivía bajo la administración del Primer Ministro John Major, un periodo de transición entre Margaret Thatcher y la llegada al poder del Nuevo

Laborismo. Thatcher había optado por una rígida política económica cuyas primeras consecuencias fueron la privatización de los servicios públicos y el aumento en la tasa de paro hasta cifras nunca conocidas por la generación posterior a la II Guerra Mundial. *Shakespeare on the State* tenía en este sentido un doble propósito. Para Bogdanov era una forma de mostrar la vigencia de la obra del dramaturgo y una forma de acercarla a los sectores más desfavorecidos de la sociedad. Para Penny Woolcock se trataba de ofrecer una mirada comprometida a los habitantes de un barrio multicultural que se encontraba en una de las zonas más perjudicadas por la crisis económica².

Shakespeare on the State se emitió en la BBC en 1994 y sus virtudes como documental a la vez cultural y social le permitieron ganar varios premios en diversos festivales internacionales. Tres años después, la BBC encargó a Penny Woolcock realizar una continuación con *Macbeth on the State* (1997). La idea era regresar de nuevo a Ladywood para desarrollar allí una actualización de *Macbeth*, con los personajes principales siendo interpretados por actores profesionales mientras que otros menores eran encarnados por habitantes del barrio, algunos de ellos veteranos de *Shakespeare on the State*. El resultado final era un docudrama que en la mejor tradición del naturalismo británico incidía en la miseria y la desesperanza de un bloque de viviendas sociales en donde el orden está ausente y las bandas, el alcohol y las drogas proliferan sin control. Pero también era una interesante traslación del universo shakespeariano que, aunque recortaba el texto en favor de la economía narrativa, respetaba de forma escrupulosa su letra, expresada a menudo en soliloquios y monólogos en *off*. Dentro de la tradición de adaptadores audiovisuales de Shakespeare, la posición de Penny Woolcock era excepcional, tanto por su identidad femenina como por su procedencia del mundo del documental. De hecho, Woolcock había manifestado sin rubor que su interés en el teatro era nulo: *Odio el teatro. La mayoría es completamente irrelevante. Pero en "Shakespeare on the State" la gente se entusiasmó y de pronto podías oír sus palabras tomar vida*³. *Macbeth* alcanza un nuevo sentido a través de su representación en el contexto de Ladywood y la manera en la que se reflejan las relaciones de clase, género y

² Susanne Greenhalgh ha estudiado *Shakespeare on the State* como un documental performativo que plantea una reflexión neo-colonialista de la Gran Bretaña contemporánea. Véase GREENHALGH, S. "Alas poor country!: Documenting the Politics of Performance in Two British Television *Macbeths* since the 1980s". En: AEBISCHER, P., ESCHE, E. y WHEALE, N. *Remaking Shakespeare: Performance Across Media, Genres and Cultures*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2003, pp. 98-103.

³ Declaraciones de Penny Woolcock a *Radio Times* citadas en: LATHAN, P. *Macbeth on the State* [En línea]. *The British Theatre Guide*, 17 de abril de 1997. <http://www.britishtheatreguide.info/articles/140497.htm> [Consulta: 10 mayo 2006] Traducción propia.

raza en su ambiente marginal. Duncan (Ray Winstone) no es un honorable monarca, sino el vulgar líder de una banda criminal. Las brujas son ahora tres niños que viven en un apartamento abandonado y Macbeth es un delincuente de poca monta enganchado a los tranquilizantes. El conflicto bélico es trasladado a las guerras entre bandas mientras que la fundamental escena en la que Macbeth ve al fantasma de Banquo tras su asesinato es aquí una celebración en un *pub* en la que los participantes compiten a ver quién es capaz de consumir una mayor cantidad de cerveza.

Pero donde la traslación se vuelve más efectiva es sin duda en la representación de Lady Macbeth y Macduff. La inestabilidad de Lady Macbeth (Susan Vidler) es sugerida inmediatamente en una escena en la que se interpreta libremente la obra y se atribuye al matrimonio un hijo que murió de forma temprana, en este caso probablemente debido a la muerte súbita o algún tipo de circunstancia relacionada con la miserable vida en el barrio. Impulsando a su marido a matar a Duncan, Lady Macbeth también se protege contra la depredación sexual de éste, que la acosaba sin rubor. Macduff es de origen africano y en su ropa lleva consignas del nacionalismo negro que aportan un interesante matiz a su relación con Macbeth. El hecho de que Duncan tenga una esposa de origen africano y que Malcom, al que Macduff intenta convencer de que reclame su posición como heredero de Duncan, sea mestizo también es relevante. Cuando Macbeth y sus secuaces se presentan en casa de Macduff y golpean hasta la muerte a su mujer y sus hijos, la escena no sólo hace recordar al espectador los crímenes de odio, sino que permite interpretar la obra en clave de conflicto intercultural, con el barrio dividido en torno a líneas étnicas que pueden ser más la base de conflicto que de entendimiento.

3. *Macbeth* (1999): Tradicionalismo post-apocalíptico.

Shakespeare on the State también fue el origen de otra película para televisión que adaptaba la célebre tragedia, *Macbeth* (1999). Esta vez Michael Bogdanov dirigió la versión como parte de un acuerdo con Channel 4 para popularizar la obra de William Shakespeare entre los jóvenes. *Macbeth* se comercializó inicialmente fragmentada en bloques de unos quince minutos en un kit educativo puesto a disposición de los colegios de todo el país⁴. Con ello Channel 4 ejercía su función de servicio público en un

⁴ La guía de estudio de la obra comercializada gratuitamente por Channel 4 se encuentra disponible en: <http://web.channel4.com/learning/main/netnotes/content/pdfs/guides/Macbeth.pdf> [Consulta: 10 mayo 2006]

momento en el que su poco convencional modelo televisivo era más cuestionado. La cadena nació en 1982 en un momento de crisis para la televisión pública en Gran Bretaña, con las empresas privadas agrupadas en la ITV dominando en los índices de audiencia de forma clara y la BBC 1 cayendo por debajo del 20% de *share*. Financiada de forma privada pero con la obligación de rendir un servicio público, su programación gravitó entre las importaciones norteamericanas y los contenidos dirigidos a las minorías étnicas y las elites intelectuales. Pero su aportación más relevante a la industria audiovisual británica fue el nacimiento de Film Four, una productora que dinamizó el cine del país produciendo numerosos éxitos internacionales, desde *My Beautiful Laundrette* (1985, Stephen Frears) a *Elisabeth* (1999, Sekhar Kapur)⁵.

Teniendo en cuenta la compleja situación identitaria de Channel 4, recurrir a Shakespeare era una opción tan lógica como inevitable. Poner en pie un proyecto educativo que tuviera como eje una tragedia clásica como *Macbeth* encajaba a la perfección con la vocación de servicio público de la cadena. Sin embargo, Channel 4 también era sinónimo de un cine comprometido, realista y experimental que para nada encajaba con las obras de teatro filmado comunes en la BBC. La solución fue un híbrido, una versión reducida de la obra que conservaba el verso pero que la actualizaba a una Escocia distópica algo similar al *Richard III* puesto en imágenes por Richard Loncraine. Durante las tres décadas anteriores Michael Bogdanov, que ha ejercido una notable actividad educativa a través de los populares talleres encuadrados en Youth Theatre, se había convertido en uno de los directores teatrales que con más éxito había trabajado con la obra de Shakespeare, pero también el que más polémica había ocasionado con sus planteamientos rompedores y populistas.

Esta doble dinámica se plantea a la perfección en *Macbeth*, producida en colaboración por Channel 4 y The English Shakespeare Company. A nivel de representación de la obra, Bogdanov resume el texto original manteniendo la proporcionalidad entre los diferentes personajes y opta por no jugar libremente con aquello que aparece en off o es meramente sugerido en la obra. Como resultado de ello, las referencias a la maternidad de Lady Macbeth y la representación de su muerte se excluyen. Pero se aprovechan las

⁵ Véase EMANUEL, S. "Channel Four" [En línea]. En: NEWCOMB, H. *The Encyclopedia of Television*. Chicago: The Museum of Broadcast Communications, 1997. <http://museum.tv/archives/etv/C/htmlC/channelfour/channelfour.htm> [Consulta: 10 mayo de 2006]

ventajas de la filmación para incluir frecuentes escenas en exteriores en la campaña escocesa (durante el conflicto bélico) e inglesa (en el encuentro entre Macduff y Malcom). Pero, como influencia de *Shakespeare on the State*, la historia alcanza una nueva relevancia en su contextualización en un escenario urbano. Frente a la claustrofobia de *Macbeth on the State*, esta vez se opta por grandes naves industriales en las que los personajes parecen perderse, lo que da al relato un tono de artificiosidad. Pensando en crear un entretenimiento atractivo para el público joven, desarrollar la historia en un post-apocalíptico siglo XX permite incluir acción similar a las de las películas comerciales. De hecho, hay quien ha considerado que la representación de *Macbeth* no es demasiado diferente a la del protagonista de *Mad Max* (1997, George Miller)⁶. En la escena de la celebración posterior a la llegada de Macbeth al poder, éste dispara a Banquo con una pistola y el asalto final de Macduff y Malcom incluye metrallas, explosiones y hasta helicópteros. En la escena en la que las tres brujas muestran a *Macbeth* su segunda profecía, ésta es representada con unos efectos especiales no demasiado elaborados pero sí vistosos. El resultado final muestra el interés por realizar una versión fiel al texto de Shakespeare, pero también darle un envoltorio atractivo a un público acostumbrado a la pirotecnia del cine comercial.

4. *Macbeth* en *Shakespeare Retold*: La letra y el drama.

A pesar de la aparición de dos versiones televisivas de *Macbeth* en 1997 y 1999, el interés por la obra no decreció lo más mínimo en los dos operadores públicos británicos. En 2003 Channel 4 repitió con una producción de la Royal Shakespeare Company dirigida por Gregory Doran que añadía la actualización pero la insertaba en un contexto minimalista. En 2005 fue el turno de la BBC, que incluyó una versión de *Macbeth* dentro la tetralogía *Shakespeare Retold* junto a *The Turn of the Screw*, *A Midsummer Night's Dream* y *Much Ado About Nothing*. La inspiración de *Shakespeare Retold*, cuyas entregas se emitieron semanalmente a lo largo de un mes, estuvo en la serie *The Canterbury Tales* (BBC: 2003), en donde diferentes autores actuales ofrecieron versiones modernizadas liberadas del texto original de la célebre obra de Chaucer. Pero *Shakespeare Retold* fue objeto de críticas inmediatas por desplazar el texto original⁷. El

⁶ MURPHY, J. "Mad Max *Macbeth*". *Bardolatry.com: Shakespeare on Film*, 2005. <http://www.bardolatry.com/macper.htm> [Consulta 10 mayo de 2006]

⁷ Alasdair Milne, director general de la BBC entre 1982 y 1987, consideró el proyecto como "estúpido". SNODDY, R. "The wrath of Alasdair Milne". *Royal Television Society Magazine*, v. 43, enero de 2006. http://www.rts.org.uk/magazine_det.asp?id=4631&sec_id=813 [Consulta 10 mayo 2006]

inglés medieval de Chaucer era un obstáculo para que sus textos pudieran llegar al público actual intactos, pero ese no era el caso de Shakespeare. Aquí además se añadía una interesante contradicción. Teniendo en cuenta que Shakespeare tomó sus argumentos de otras obras, lo único verdaderamente original que se le puede atribuir es la poesía de su lenguaje, por lo que era posible discutir la utilidad real de una versión que renunciara a ésta.

Sin embargo, no todo el mundo estuvo de acuerdo con esta opinión esencialista, ya que también se puede considerar que la grandeza de Shakespeare no reside únicamente en su lenguaje, sino en su ilimitada capacidad para estimular a creadores a lo largo de los siglos y continuar siendo relevante para los espectadores actuales. En esta dimensión que podemos llamar pragmática, la relación del texto con los espectadores/creadores ocupa un lugar central. En el caso de *Macbeth* en *Shakespeare Retold*, eso supone convertir al protagonista en el chef de un restaurante al que la ambición empuja a un frenesí asesino. El nuevo nombre del protagonista es Joe Macbeth (James McAvoy), sin duda en homenaje a *Joe Macbeth* (1955, Ken Hughes), una interesante adaptación en clave de cine negro. Frente a la caracterización del personaje como un dictador, en este caso se opta por el modelo del criminal. Y es que si trata de re-imaginar el texto en la televisión británica actual, no existe un ambiente más adecuado que éste teniendo en cuenta la importancia del género policial, aunque aquí la policía sea ridiculizada con la inclusión de un pintoresco agente que no cuestiona la inocencia de Joe. En lugar de la llegada del bosque de Burnham, las tres brujas (ahora tres basureros) advierten a Macbeth que su fin llegará cuando los cerdos vuelen, lo que en la parte final tiene sentido cuando los policías llegan al restaurante en un helicóptero. Situar la trama de *Macbeth* en un restaurante no sólo permite crear un paralelismo entre la actividad criminal del protagonista y su trabajo como cocinero (una escena lo muestra descuartizando un cerdo como prólogo al asesinato de Duncan [Vincent Regan], el dueño del restaurante), sino también ofrecer un guiño a otro género extraordinariamente popular en la televisión británica, el gastronómico. La tradicional mala fama en los ambientes teatrales de *Macbeth*, denominada por ello “la obra escocesa” para evitar ser nombrada, recibe un guiño en este contexto cuando Billy Banquo (Joseph Millson) cuenta que mencionar al célebre chef Gordon Ramsay está vedado en la cocina y que en su lugar es referido como “el chef escocés”.

La liberación del lenguaje también supone rechazar los artificios teatrales. Si tanto en *Macbeth on the State* como en *Macbeth* habían soliloquios y narraciones en off, aquí salvo algún momento muy aislado todo se expresa a través de diálogos. La excepción más relevante es el relato que Ella Macbeth (Keeley Hawes) hace de la muerte de su bebé recién nacido a un grupo de clientes, lo que se presenta como un soliloquio antes de que el plano se enfoque y se pueda distinguir a los receptores de su confesión. Como en el caso de *Macbeth on the State*, la actualización también supone cubrir lagunas sólo sugeridas en la obra original como el suicidio de Ella y el hecho de que Macduff no está con su familia cuando es atacada porque tiene graves problemas matrimoniales. El asesinato de Duncan es atribuido a un robo, mientras que Macbeth se aprovecha de los problemas de un par de inmigrantes para utilizarlos para acabar con Billy Banquo y Macduff. En resumen, se puede afirmar que esta arriesgada adaptación podría haber sido perfectamente un capítulo de la serie *Murder in Mind* (BBC: 2001-2003), que sigue en cada entrega cómo se comete un crimen desde el punto de vista de los perpetradores. Y es que esta versión demuestra de forma clara y rotunda la capacidad de Shakespeare para mantenerse perpetuamente de actualidad.

5. Bibliografía.

- BURT, R. "To e- or not to e-? Disposing of Schlockspeare in the Age of Digital Media". En: BURT, R. *Shakespeare After Mass Media*. Nueva York: Palgrave, 2002, pp. 1-34.
- EMANUEL, S. "Channel Four" [En línea]. En: NEWCOMB, H. *The Encyclopedia of Television*. Chicago: The Museum of Broadcast Communications, 1997. <http://museum.tv/archives/etv/C/htmlC/channelfour/channelfour.htm>
- GREENHALGH, S. "Alas poor country!: Documenting the Politics of Performance in Two British Television *Macbeths* since the 1980s". En: AEBISCHER, P., ESCHE, E. y WHEALE, N. *Remaking Shakespeare: Performance Across Media, Genres and Cultures*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2003, pp. 93-114.
- LATHAN, P. *Macbeth on the State*. *The British Theatre Guide*, 17 de abril de 1997. Disponible en: <http://www.britishtheatreguide.info/articles/140497.htm>
- MURPHY, J. "Mad Max *Macbeth*". *Bardolatry.com: Shakespeare on Film*, 2005. <http://www.bardolatry.com/macpert.htm>
- SNODDY, R. "The wrath of Alasdair Milne". *Royal Television Society Magazine*, v. 43, enero de 2006. http://www.rts.org.uk/magazine_det.asp?id=4631&sec_id=813