

MACBETH. SU RETRANSMISIÓN DESDE EL METROPOLITAN OPERA HOUSE

*Leonor Ortega Alcántara.
Licenciada en Filología Hispánica.
Profesora en el IES “Arroyo de la Miel”, Málaga.*

Macbeth. Del drama de Shakespeare a la ópera de Verdi

Nuevamente, los cines de diversas cadenas específicas y de numerosas ciudades mundiales han conectado con el siempre famoso (y en este año, polémico por varias razones¹) y reconocido Metropolitan Opera House que, desde Nueva York ha abierto su temporada con un reconocido título operístico verdiano, *Macbeth*. Las voces del barítono Željko Lučić en el papel titular, de (siempre controvertida

- 1 Especialmente (y hasta la fecha) son dos grandes motivos ajenos al mundo de la lírica: el primero, la declaración de Peter Gelb, su gerente, sobre la posible quiebra del MET, lo que ha llevado a una multitud de especulaciones sobre la mala gestión de uno de los templos de la lírica, donde capital privado abastece sus fondos. Segundo, ligado (o no) a presiones, uno de los títulos que ofertó en abierto dicha ópera *La muerte de Klinghoffer* de John Adams (basada en el secuestro del crucero *Achille Lauro* y en el asesinato de dicho pasajero judeo-estadounidense) ha motivado un encendido debate sobre la censura a esta obra por motivos ideológicos.

estrella operística) Anna Netrebko como demoníaca consorte, del siempre profesional Joseph Calleja y del gran bajo René Pape, a la batuta de Fabio Luisi y con la puesta escénica de Adrian Noble eran motivos más que sobrados para una cita inexcusable de la cultura en general y de la lírica en particular.

***Macbeth* de William Shakespeare**

Numerosos y diversos han sido los estudios y las representaciones de la ambición y del poder a lo largo de la historia artística. La certera creación y conversión de sentimientos humanos en arquetipos y, posteriormente, en personajes que palpitan se encuentra en la pluma del poeta de Avon, William Shakespeare, quien compuso su tragedia en cinco actos entre 1603 y 1606; su publicación en el *First Folio* es de 1623.

Brevemente, el poeta inglés rememora al personaje real Mac Bethad², rey escocés desde 1040 a 1057; el drama está elaborado con una doble intención, la alabanza y exaltación al rey Jacobo I de Inglaterra y VI de Escocia, como se verá.

Sobre la composición por el bardo de Stratford upon Avon, se barajan las fechas de 1603 (cuando es entronizado Jacobo I, futuro

2 Unas palabras sobre el Macbeth real: era *Mormaer* (título nobiliario escocés, idéntico a un barón; era un vasallo de gran liderazgo sin estatus regio, equivalente al Rey de Escocia en la práctica) de Moray; desposado con la nieta de Kenneth II, era sucesor directo del rey Malcolm III quien modificó la sucesión a favor de su nieto Duncan I. Macbeth lo asesinó en la batalla de Pitgaveny en agosto de 1040 y se proclamó Rey; expió su pecado, peregrinando a Roma y residió en Dunsinane junto a su esposa y su hijastro Lulach. Tras ser asesinado por Malcolm Conmore en 1057, Lulach se proclama rey, brevemente, pues sigue la misma suerte que su padrastró. Macbeth reorganizó el orden interno en Escocia y restableció su origen céltico, desaparecido con Malcom III.

heredero de uno de sus personajes, Banquo) y 1605-1606 (ante el fallido atentado contra Jacobo I el 5 de noviembre de 1605 por la llamada “Conspiración de la pólvora”); figura en el *First Folio* en 1623 y se sabe de una representación en el teatro El Globo el 20 de abril de 1611.

Varios temas ofrece este drama, catalizador de varias intensas pasiones humanas: la ambición desmedida de Macbeth (espoleada por su esposa) le lleva a la traición a su señor, al asesinato y al crimen desatado de diferentes personajes (Banquo, porque será “padre de ilustre sangre regia”; la familia de Macduff, *thane* (guardia personal del Rey), ya que es el único que le puede matar), la culpa (manifestada en el fantasma de Banquo, el sonambulismo de Lady Macbeth, en la soledad del tirano), la venganza (en manos de Macduff que ha perdido a sus hijos, de Malcolm, heredero del rey Duncan y del pueblo atemorizado) y la predestinación³ (tres brujas o “fatales

- 3 Completamente opuesta es la visión que ofrece Shakespeare frente al retórico Calderón de la Barca quien, en su comedia más famosa *La vida en sueño* ofrece idéntica dialéctica entre predestinación y libre albedrío, destinada a servir de inmensos comentarios filológicos y en el mundo filosófico. En la obra calderoniana, todo funciona mediante un eje de causa y efecto (desvelado finalmente por el príncipe Segismundo) para que el cumplimiento de las profecías se realicen: Basilio encierra a su hijo que vive como un bruto en una torre y de ahí sale por el capricho de su padre para probar el valor o equívoco astrológico; tal como afirma maravillosamente: Corte ilustre de Polonia,/que de admiraciones tantas/
sois testigos, atended,/ que vuestro príncipe os habla./Lo que está determinado/
del cielo, y en azul tabla/Dios con el dedo escribió,/de quien son cifras y estampas/
tantos papeles azules/que adornan letras doradas;/nunca engañan, nunca mienten,
porque quien miente y engaña/es quien, para usar mal de ellas,/las penetra y las alcanza.[...] Sentencia del cielo fue;/por más que quiso estorbarla/
él, no pudo; ¿y podré yo/que soy menor en las canas,/en el valor y en la ciencia,
vencerla? Señor, levanta./Dame tu mano, que ya/que el cielo te desengaña/de que has errado en el modo/de vencerle, humilde aguarda/mi cuello a que tú te vengues;/rendido estoy a tus plantas.” Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Jornada III, versos 971-984, 1049-1060). El subrayado es mío.

hermanas barbudas” anuncian al inicio de la obra los títulos que ostentará Macbeth y la inutilidad o casi imposibilidad de escapar al destino escrito que establece su muerte sin descendencia, vacuidad completa por la que ha asesinado a tantas personas). La burla del destino final de Macbeth (oculta en las veladas palabras y profecías de las brujas) anuncia su caída fatal y da lógica al monólogo (sublime y tan cercano al del dubitativo y pasivo Hamlet):

“Esa engañosa palabra mañana, mañana, mañana nos va llevando por días al sepulcro, y la falaz lumbre del ayer ilumina al necio hasta que cae en la fosa. ¡Apágate ya, luz de mi vida! ¿Qué es la vida sino una sombra, un histrión que pasa por el teatro, y a quien se olvida después, o la vana y ruidosa fábula de un necio?”⁴

La obra de Shakespeare sufrió, cincuenta años después, una serie de críticas sobre su inmoralidad, su inconveniencia de manos de Samuel Johnson; muchas de las obras fueron modificadas en pro del “buen gusto” y de la “justicia poética” que debía imperar en la literatura; Thomas Bowdler publicó su *Family Shakespeare*, puritana censura que alteró ostensiblemente su obra.

***Macbeth*. Génesis y composición de Giuseppe Verdi**

Siempre Verdi amó la obra teatral del genio de Avon; sus dramas le ofrecían innumerables posibilidades escénicas en el mundo lírico: personajes movidos por pasiones humanas de gran intensidad y llevados a sus últimas consecuencias por azares del destino o de error propio; siempre quiso convertir en ópera *El Rey Lear*, lo que constituyó su gran fijación. Sin embargo, ahí se encuentran su

4 *Macbeth*, jornada, V, escena V.

Otello, Falstaff (Las alegres comadres de Windsor, Enrique V son sus fuentes) y su gran *Macbeth*.

“Aquí tienes el borrador del *Macbet (sic)* ¡Esta tragedia es una de las más grandes creaciones humanas!... Si no podemos hacer algo grande busquemos al menos hacer algo fuera de lo común. El boceto está claro: sin convenciones, sin privaciones, y breve. Te ruego que los versos sean breves: cuanto más breves sean más efecto encontrarán. (...) En los versos recuerda bien que no debe haber palabras inútiles: todo debe decir algo, y hace falta adoptar un lenguaje sublime a excepciones del coro de las brujas: éstas deben ser triviales, pero extravagantes y originales. Te ruego que no descuides este *Macbet (sic)*, te lo pido de rodillas; cuídalo por mí y por mi salud, que ahora es óptima pero que se torna enfermiza si me inquietas...Brevidad y sublimidad.”⁵.

Sirva esta breve presentación sobre la ópera y su génesis, a la par que su gestación; dicha obra se encuadra en la etapa denominada “años de galera”, época que sucede a su éxito apoteósico tras *Nabucco* y que se caracteriza por numerosas obras, muy diversas, en poco tiempo con la finalidad de mantener el prestigio que el público escalígero le había concedido sin reservas. A consecuencia del intenso trabajo, mala o poca comida junto al agotamiento que le provocó este inmenso trabajo, Verdi cayó enfermo y hubo de guardar reposo desde abril a julio de 1846; ese tiempo lo empleó en la relectura de uno de sus autores favoritos y en la decisión de componer una ópera basada en este drama.

5 Carta de Verdi a su libretista Piave, fechada el 4 de septiembre de 1846. Pacientemente, siempre soportó toda crítica a su obra, en honor a la verdad, grandes y sonoros versos concedió su pluma a la ópera verdiana.

Macbeth, ópera en cuatro actos, vio la luz en el teatro florentino⁶ de La Pérgola el 14 de marzo de 1847 donde tuvo un éxito memorable, con efusivas muestras de entusiasmo para alegría y satisfacción del sufrido elenco que padeció todas las exigencias a que Verdi les sometió, auténtico tirano tal como constata Barbieri-Nini⁷, la primera intérprete de Lady Macbeth. Sin embargo, realizó en 1865 una versión novedosa, cuando el Teatro Lírico de París le pide su obra, pero exige la adición de un *ballet* (típico de la ópera francesa) y un gran coro final; este hecho le lleva a componerlos y a retocarla:

1. Existen pequeños cambios sólo referidos a texto como en el caso de la *cabaletta* de Lady Macbeth en el primer acto: “furie infernale” se convierte en “ministri infernali”.
2. La *cabaletta* del segundo acto “Trionfai, securi alfine” es sustituida por el aria “La luce langue”.
3. La Lady aparece también en el tercer acto: Macbeth decide exterminar a Macduff y ambos tienen un *duetto* (“Ora di morte e di vendetta”) que sustituye a la *cabaletta* de Macbeth, en solitario, de la versión original “Vada in fiamme e in polve cada”.
4. En el tercer acto se incluye un ballet.
5. Se modifica el coro del cuarto acto, que queda como “Patria oppressa”.

6 Sus intérpretes fueron el barítono Felice Varesi (Macbeth), la soprano Marianna Barbierini-Nini (Lady Macbeth), el bajo Niccola Benedetti (Banquo) y el tenor Angelo Brunacci (Macduff).

7 Resumo las innumerables anécdotas; Verdi no cesaba de insistir a Varesi y a ella sobre un estilo casi declamado, lleno de efectos sugeridores y muy lejanos del belcanto, ensayando tanto hasta el agotamiento; la más conocida relata cómo ya, vestidos, antes de salir a escena y el inquieto público en sus asientos, les llamó a bastidores, les reunió y les hizo repetir el dúo “¡Pero si ya lo hemos ensayado ciento cincuenta veces, por Dios!” a lo que replicó Verdi “Dentro de media hora serán ciento cincuenta y una”.

6. La muerte de Macbeth que debía cantar con voz débil “Mal per me che m’affidai”, es sustituida por un adagio orquestal.

Finalmente, el 28 de enero de 1874 el Teatro milanés Alla Scala estrena la versión parisina sin ballet, con gran éxito; esta es la versión más común. En líneas generales, en la ópera las grandes escenas belcantistas que constituían un número en sí mismas (y que llevaban al lucimiento personal del cantante) casi han desaparecido⁸ en pro de un *continuum* melódico, de una gran exigencia entre lo cantado y sugerido por la palabra, dotando de inmensa fuerza dramática cada aliento, específicamente señalado por el compositor de Busseto. Desde el inicio eligió cantantes que por sus dotes escénicas fueran capaces de contener el caudal sonoro y se sometieran a su nueva concepción lírica. Algo que retomó prácticamente al final de su carrera; “los pliegues recónditos del corazón, los imponderables que no nos confesamos ni a nosotros mismos...se filtran mucho mejor con un breve inciso, un momentáneo crecer o apagarse de la voz, un deslizarse cromático de los bajos, un arrebató rítmico. En una palabra, la unidad de medida expresiva del drama ya no será el tema o motivo, sino el acento”⁹.

Grandes intérpretes

Con todo, la ópera no se incluyó en su momento entre las más representadas y desapareció del cartel operístico; en Berlín (1938) y Glyndebourne (1939) se recuperó la obra y ahí combinaron ambas versiones del drama lírico. Hay que esperar a las representaciones

8 Salvo la escena del brindis, en la que Lady Macbeth posee una notable romanza de dificultades extremas, digna del belcanto italiano.

9 MILA, Massimo, *Verdi*, Rizzoli, Milán, 2000.

escalígeras de 1952 con la joven Callas en el papel de Lady Macbeth, a 1959 con el Macbeth del intenso Titta Gobbi para que volviera al catálogo operístico. Sólo señalaré tres, todas ellas son grabaciones en vivo y con la orquesta y coros del Teatro Alla Scala:

1952. De Sabata; Gino Penno, María Callas, Enzo Mascherini, Italo Tajo. Primera de las versiones de referencia gracias a la inmensa María Callas que, en plenitud vocal, compone una Lady magistral en lo canoro y en lo vocal, añadiendo su inmensa clase escénica; con tal consorte, Penno ofrece un dubitativo y atormentado Macbeth, junto al gran Banquo de Italo Tajo.

1976. Abbado; Piero Cappuccilli, Shirley Verrett, Veriano Lucchetti, Nicolai Ghiaurov. Desde la dirección a cada uno de los intérpretes están inspirados en esta vivísima representación; Cappuccilli canta un brioso protagonista, Verrett da una clase de cómo interpretar y cantar el temible papel de la Lady, Lucchetti muestra en su canto el dolor y a fuerza del tenor verdiano y Ghiaurov compone un Banquo imprescindible.

1997. Muti; Renato Bruson, Maria Guleghina, Roberto Alagna, Carlo Colombara. Aquí el interés radica en la batuta, en Riccardo Muti quien (cual Verdi revivido) dirige, sugiere, maneja a los cantantes y les impone la interpretación tal y como expresó su autor. La fuerza e intensidad, a la par que el cromatismo se sienten en la orquesta bajo su autoridad.

Crónica y crítica del espectáculo lírico

La función del MET, retransmitida a más de 40 países, reunió un elenco de gran solvencia para esta compleja, difícil, oscura y terrible ópera verdiana; de entrada, hay que señalar que ninguno de ellos posee estilo verdiano ni su vocalidad, de gran complejidad

y durísima, por tanto. El reconocimiento a ellos, ante todo, surja de estas líneas.

Željko Lu i protagonizó el rol titular, de gran exigencia vocal y escénica a todo barítono; el cantante mostró su visión del personaje, la de un militar que es encumbrado desde la nada por una casualidad y por la ambición de su esposa, movido por las circunstancias y por ellas actúa, asesina y muere; como tal, estas le conducen y gobiernan. Por ello, poco retrato psicológico se observó, ninguna evolución; en lo vocal, sus acentos fueron vehementemente distantes, sufrió algún accidente cercano al grito, ocasionalmente desapareció en los concertantes (de gran exigencia).

Anna Netrebko representó Lady Macbeth y, de inicio a fin, mostró una mujer fatal, indiferente y ávida de sangre, vestida y maquillada como las estrellas de Hollywood de los años 30 y 40, que devoraba a quien se acercara a su lado (el caso de Macbeth); la ausencia de dolor, de culpa por sus crímenes sería una tacha para la labor dramática de la soprano. Vocalmente, Netrebko es una soprano lírica que interpreta un personaje de soprano dramática o mejor *sfogato*, no posee el centro ni los graves (sorteados con habilidad) de dicho tipo de voz, a la par que bella y timbradísima; su potencia, su derroche expresivo la convirtieron en la merecida triunfadora de la noche, en especial en las escenas del “Brindis” y del sonambulismo.

René Pape ofreció su visión de Banquo, camarada de Macbeth y padre de los futuros reyes escoceses; breve papel que posee un aria introspectiva (“Come dal ciel precipita”), ejecutada con nobleza y elegancia; escénicamente, sirvió para asustar a un (poco) medroso Macbeth.

Joseph Calleja cantó el breve papel de Macduff con más lirismo que dolor y reconoció el intérprete que lo vinculó al estilo belcantista, al que pertenece el tenor.

La dirección musical de Fabio Luisi sirvió una interpretación más poderosa que expresiva y rica en matices que sonó intensa con

la orquesta titular del MET y que, ocasionalmente, tapó a algún cantante y al coro que siguió las pautas de Luisi, bien lentamente (“Patria oppressa”), bien vibrante (“La patria, la vita”).

Adrian Noble se encargó de la puesta en escena; actualizada la obra a una época situada hacia los años 20 del siglo XX (con ciertos anacronismos), mostró una escena perpetuamente oscura, con colores fríos, con la arboleda al inicio y en el fondo de la escena, ámbito de las brujas. Sirvió para seguir la ópera y para enlazar la relación entre el drama interno y el externo.

Conclusiones

La representación fue intensamente aplaudida y mostrada, a la vez, a varios colegios. Si bien careció de ciertos elementos básicos (un protagonista creíble, una dirección vibrante, mayor imaginación en la representación, por citar tres), la obra mostró verosimilitud con la idea creada por Shakespeare, pergeñada por Verdi magistralmente y necesaria de ofrecer de manera más fácil, más accesible. La idea de la ambición que corrompe, oprime, destruye y acaba con el opresor se encuentra en la historia original, sirve a nuestra cultura y muestra con eficacia el espíritu universal que el bardo de Avon trazó en sus letras y que llegó transversalmente a Verdi, quien nos lo recuerda a través de su ópera.