



## Elementos fantásticos y de terror en Macbeth de William Shakespeare: ejemplos como soporte para una escenificación de terror en el teatro

Aspects of the fantastic and of horror in William Shakespeare's Macbeth: examples from the text in support of staging terror in the theater.

Javier Ignacio Ibarra Letelier  
Universidad Complutense de Madrid (España)

ORCID: 0000-0003-4057-7827 

[ibarraletelier@gmail.com](mailto:ibarraletelier@gmail.com)

Recibido: 25 de mayo de 2021

Aceptado: 25 de julio de 2021

**Resumen:** Según los estudios en torno a lo fantástico y de terror, Macbeth de William Shakespeare, es una obra que cumple con un relato perfectamente abordable desde dicha perspectiva. El desarrollo del texto está constantemente irrumpiendo un espacio dual, poniendo en cuestión uno de los aspectos centrales, como lo es la transgresión de los límites de la realidad. Con un marco teórico desde Tzvetan Todorov hasta Rosemary Jackson, junto a otros pertinentes para este estudio, en este artículo proponemos dilucidar aquellos elementos que dispone el texto, los cuales, llevados a una escenificación, podrían configurarse como un modo de hacer terror en el teatro.

**Palabras clave:** Teatro de Terror, Macbeth, Shakespeare, dramaturgia, dirección

**Abstract:** According to studies on the fantastic and on terror, William Shakespeare's Macbeth affords a story that can perfectly well be approached from that perspective. The text, as it develops, is constantly breaking into a dual space, and so questioning one of the play's central elements, the transgression of the limits of reality. With a theoretical framework from Tzvetan Todorov to Rosemary Jackson, along with others relevant to this study, in this article we propose to elucidate those elements within the text, that if applied to a staging, could give form to ways of creating horror in the theater.

**Keywords:** terror theater, Macbeth, Shakespeare, dramaturgy, direction.

\* \* \* \* \*

### 1. Introducción

El estudio que presentamos, tiene por objetivo distinguir los principales elementos fantásticos y de terror, mediante fuentes teóricas a partir de lo fantástico, el terror y las artes escénicas, con el fin de analizar un lenguaje incipiente para el teatro, que será observado en el texto *Macbeth* de William Shakespeare.

Dentro del género dramático los estudios sobre lo fantástico y de terror son escasos. La importancia de extrapolar definiciones de elementos pertenecientes a ello, resulta pertinente si se quiere teorizar sobre un lenguaje muchas veces resbaladizo dada la escasez de referencias en esta materia. Es por ello, que aquí proponemos un componente significativo, a partir de un texto canónico y estable, del cual reconocemos cierta afinidad, dado que se entroncan intereses de investigación y de creación.

Esta exploración se hará cargo de identificar, analizar y unificar una terminología para problematizar el texto dramático bajo esa mirada, evidenciando conceptos que, dada la magnitud y la fuerza simbólica de lo siniestro inherente en el texto, veremos que dispone de un valioso material para su escenificación,<sup>1</sup> el cual podría alcanzar condiciones constituyibles como un modo de terror, ya no desde lo dramaturgico sino desde la puesta en escena.

## 2. La posición del creador y su no-límite

Durante la historia del arte han surgido formas narrativas que atentan contra nuestra realidad. La ficción, ha sido un canalizador para su expresión a través de un tipo de creador que se identifica por intentar ver más allá de los límites de lo “real”.

Por “real” entendamos todo lo que:

(...) el hombre domina (o, mejor dicho, percibe e interpreta, es decir conoce) la realidad mediante la ciencia de las leyes que la regulan y de la causalidad que la determina, y también mediante una parrilla genealógica de valores determinada a abarcar lo real y a ordenar y justificar los comportamientos humanos en relación con la realidad y con los otros hombres (...) Su conjunto determinado en el tiempo y en el espacio constituye lo que se puede llamar paradigma de realidad y, en la práctica, el hombre no tiene otra realidad al margen de su paradigma de realidad. (Ceserani, 2005, p. 85)

En otras palabras, y citando el célebre aforismo de Ludwig Wittgenstein (2016), lo “real” es correspondido al lenguaje, dado que; “los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo. Sólo conozco aquello para lo que tengo palabras” (p. 118). Frente a ello, consciente o inconsciente, existe un tipo de creador que pretende transgredir aquellos límites de lo “real”, de quien, nos referiremos como un individuo que se revela ante las normas acotadas por el lenguaje, o bien -intentando precisar- a un creador que se revela ante una legítima corriente positivista.

Como veremos, lo fantástico, ha sido fuente de discusión y análisis, dado su posicionamiento transgresor frente a los límites de lo “real”. Es así, que tanto en la literatura como en otras disciplinas artísticas; el cine, la pintura, la música, la ópera, el cómic, los videojuegos y -principalmente la de nuestro interés-, el teatro; la narrativa fantástica reflexiona sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de ésta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla. (Roas, 2011, p. 28). Por lo tanto “lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible.” (p. 28). Dado que, la posición del creador fantástico se sitúa en lo que para Rosemary Jackson (1986) es “una zona interna entre lo “real” y lo “imaginario”, movilizandolas relaciones entre ellos a través de su indeterminación.” (p. 33). Para referirnos

---

<sup>1</sup> Cuando Gordon Craig, recurría a la teoría de los dos mundos: hacer “visible” lo “invisible”, el término escenificación cumple el rol de traer a presencia algo que existe “en otra parte”, en “el reino de lo invisible” (citado en Fischer-Lichte, 2004, p. 368).

a este punto, Julio Cortázar, en una entrevista realizada por Joaquín Soler Serrano el 20 de marzo de 1977, afirma:

Yo me di cuenta oscuramente que mi noción de lo fantástico no tenía nada que ver con la noción que podía tener mi madre, mi hermana, mi familia y mis condiscípulos. O sea que descubrí, y era un poco penoso, que yo me movía con naturalidad en el territorio de lo fantástico sin distinguirlo demasiado de lo real. Es decir, que sucedieran cosas fantásticas en los libros o que pudieran sucederme a mí en la vida eran hechos que yo asumía sin protesta y sin escándalo. Y me encontré envuelto ya en un sistema social donde eso sí es un escándalo, y se lo reduce inmediatamente de manera racional, diciendo, “bueno, es una casualidad, es una coincidencia, no, es una excepción.” ¿Ves? todas las maneras de echar hacia atrás lo que te está amenazando por otros caminos que los caminos de la lógica. Bueno, entonces, como ves, mi noción de fantástico es una noción que, finalmente, no es diferente de la noción del realismo para mí. Porque mi realidad es una realidad donde lo fantástico y lo real se entrecruzan cotidianamente. (EDITRAMA, 2020, 48m)

Hablamos, entonces, de una posición de “no-límite” por parte del creador fantástico, en una esfera aporética. Como lo describe el escritor argentino, pertenece a una visión de mundo que reconoce como suya, muy distinta, e incluso opuesta a la del resto, en un estado casi irreconocible para la comprensión racional, aunque inquietante, dado que, como diría Dostoyevski, se encuentra tan cerca de lo real que uno casi tiene que creerlo (citado en Jackson, 1986, p. 25), lo cual confunde y finalmente desorienta, abriéndose así, una fisura que permite acceder al mundo de lo desconocido. Como dice David Roas (2011):

(...) el objetivo de lo fantástico va a ser precisamente desestabilizar esos límites que nos dan seguridad, problematizar esas convicciones colectivas antes descritas, en definitiva, cuestionar la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos. Borrar el círculo de tiza que nos «protege» de lo desconocido. Como afirma Rosalba Campra, «la noción de frontera, de límite infranqueable para el ser humano, se presenta como preliminar a lo fantástico. Una vez establecida la existencia de dos estatutos de realidad, la actuación de lo fantástico consiste en la transgresión de este límite». Una transgresión que al mismo tiempo provoca el extrañamiento de la realidad, que deja de ser familiar y se convierte en algo incomprensible y, como tal, amenazador. (p. 28)

Ahora bien, si toda transgresión es una desobediencia que provoca, ésta también tiene sus reglas (Bataille, 2007, p. 68). Bajo este discernimiento, si el posicionamiento fantástico es transgresor, al menos, debemos dilucidar, su sentido.

### 3. Lo fantástico y lo fantástico y de terror

Para compenetrarnos en lo fantástico es necesario comenzar con la categorización de Tzvetan Todorov, y cómo ésta ha ido evolucionando hasta encontrar un común denominador que pueda unir una misma idea y así lograr una definición. Comenzaremos con el problema de “género” planteado por este mismo autor, sus interrogantes y si es posible o no clasificarlo como tal, hasta entender por qué Rosemary Jackson termina optando por hablar de un “modo” (de hacer). Para eso, será importante entender las categorías de lo maravilloso y lo extraño como géneros próximos a lo fantástico (Todorov, 1980, p. 73), la amplitud del diagrama de este mismo autor y la precisión de Jackson para encontrar un punto central entre ambas categorías, donde se ubicaría según esta autora lo fantástico puro.

### a. El problema de una categorización como “género”

No deja de ser francamente asombroso, cuando se medita en ello, que la literatura fantástica como forma literaria establecida y reconocida, tardara tanto en nacer y afincarse definitivamente. Los sentimientos que forman su esencia son tan viejos como el hombre, pero es un hecho que los típicos relatos sobrenaturales son, para la literatura, un vástago del siglo XVIII. (Lovecraft, 1999, p. 32)

En su libro *Introducción a la literatura fantástica* (1970), Tzvetan Todorov, propone que estudiar la literatura fantástica implica saber qué es un género literario, con el fin de clasificar lo fantástico como tal. Es decir, recién en los años setenta comienza a plantearse este tipo de categorización,<sup>2</sup> para intentar definirlo como una nueva posición literaria. Haciéndole frente a quienes planteaban que la literatura contemporánea carece de clasificaciones genéricas, Todorov (1980), propone que como los tiempos avanzan, las nuevas distinciones “ya no corresponden a las nociones legadas por las teorías literarias del pasado.” (p. 14). Por lo tanto, no estarían obligados a seguirlas, lo que hace para él la evidente “necesidad de elaborar categorías abstractas susceptibles de ser aplicadas a las obras actuales.” (p. 14). Ante ello, reafirma que “una obra puede, por ejemplo, manifestar más de una categoría, más de un género [llegando] así a un callejón metodológico sin salida: ¿cómo probar el fracaso descriptivo de cualquier tipo de teoría de los géneros?” (p. 38), la respuesta para Todorov “es en términos más generales” (p. 46), bajo una concepción en donde “un género se define siempre con relación a los géneros que le son próximos.” (p. 46). Así, nos encontramos con dos géneros, que, para este autor, se sitúan en cada extremo, vecino a lo fantástico; lo maravilloso y lo extraño: “Más que ser un género autónomo, parece situarse en el límite de dos géneros: lo maravilloso y lo extraño.” (p. 73). Esta necesidad de clasificación surge porque, como aclara Rosemary Jackson (1986), lo fantástico:<sup>3</sup>

(...) se aplicó en forma más bien indiscriminada a cualquier tipo de literatura que no da prioridad a la representación realista: mitos, leyendas, cuentos de hadas y folklóricos, alegorías utópicas, ensoñaciones, escritos surrealistas, ciencia ficción y cuentos de horror, textos todos que presentan “otros” territorios, diferentes del humano. (p. 12).

Lo cual -paradójicamente- llevó a intentar poner un orden en la cuestión.

### b. Lo maravilloso y lo extraño

Por lo maravilloso, entendemos todo lo que contiene como expresión máxima lo sobrenatural, se construye a través de mundos diegéticamente ambientado en circunstancias que no se cuestiona la presencia de seres que no son de esta tierra. Cohabitan hadas, ogros, brujas, minotauros, unicornios, duendes, dragones e innumerables seres que comparten un mismo espacio con lo humano. Como señala Caillois (1970): “El mundo de las hadas es un

<sup>2</sup> A propósito de lo poco que ha sido estudiado lo fantástico de un tiempo a esta parte, David Roas, en una entrevista realizada el año 2015, dice “(...) piensa que en España mi tesis es del año 2000 y es la segunda tesis que se defiende en España dedicada a lo fantástico en España, año 2000, sólo había una del noventa y [tantos] que una chica había hecho una tesis sobre el romanticismo y lo fantástico español, y ahora sin embargo hay varias que yo dirijo y otras que se han presentado... en los últimos diez años ha cambiado.” (Ay Bacantes, 2015, 17m55s.). Desde esta entrevista hasta la fecha ha pasado casi una década, por lo tanto, han surgido nuevos estudios a partir de distintas disciplinas y creemos que vendrán muchos más, lo cual abre un amplio debate. Sobre los avances del estudio acerca de lo fantástico, Erdal Jordan (1998), advierte: “(...) ciertos investigadores emplean el término fantástico con una amplitud excesiva. Amplitud que, por una parte, podría ser una mera consecuencia de la falta de perspectiva que caracteriza a los estados sincrónicos, pero, por la otra, podría también ser indicio de cambios radicales que requieren un nuevo marco genérico.” (p. 8).

<sup>3</sup> “Fantasy” como lo menciona ella, que vendría a representar prácticamente lo mismo, es decir, cuando menciona la palabra “fantasy” se está refiriendo fantástico.

universo maravilloso que se añade al mundo real sin atentar contra él ni destruir su coherencia.” (p. 10). Por lo tanto, en este tipo de ficción, no es posible encontrar un giro que transgreda los límites de la realidad, porque la realidad se conforma como tal, es decir, no existe una variación que altere un orden, excluyendo todo tipo de vacilación, y, por lo tanto, dificultando la empatía a través del miedo, tan sugerente y provocativa de cuando se subvierte el mundo de lo “real”. Por su parte, Erdal Jordan (1998), señala que lo maravilloso, “no basa su efectividad mimética en la confusión de órdenes, sino que apelan esencialmente a la noción de mundos imaginarios.” (p. 75). Es por ello, que en este género se “eluden las dificultades de la confrontación, esa tensión entre lo imaginario y lo simbólico, que es el área problemática fundamental de los fantasy más radicales.” (Jackson, 1986, p. 162). Por ejemplo, en los relatos de J. J. R. Tolkien, el autor no se preocupa en hacernos creer si la Tierra Media de *El señor de los anillos* (1954) existe o no, porque simplemente es, incluso monta todo un mapa con civilizaciones que habitan una variedad de seres sobrenaturales. En este tipo de relato, el narrador se distancia de los hechos y cuenta a modo de leyenda o fábula impersonalmente convirtiéndose, como lo dice Jackson (1986), en una voz “sapiente” y “autoritaria” (p.30).

Por lo extraño, entendemos todo aquello que se nos presenta como un fenómeno sobrenatural, extraordinario, desconocido, etc. no obstante, acaba teniendo una explicación lógica. Es todo aquello que pareciendo in-creíble se hace creíble. En el cuento *El gato negro* (1843) de Edgar Allan Poe, podemos observar que el relato comienza con una narración homodiegética, que sugestióna al lector, incomodándolo por una serie de sucesos aparentemente extraños, que a medida que avanza, se van configurando como paranormales.

No espero ni pido que alguien crea en el extraño, aunque simple relato que me dispongo a escribir. Loco estaría si lo esperara, cuando mis sentidos rechazan su propia evidencia. Pero no estoy loco y sé muy bien que esto no es un sueño. Mañana voy a morir y quisiera aliviar hoy mi alma. (Poe, 2010, p. 587)

Sin embargo, cuando se nos presenta el final, nos damos cuenta que todos los hechos tienen una inteligente explicación lógica. Es una manipulación que juega con las expectativas del lector, dado que, como dice Manuel Castilla Gómez (2007): “la fascinación por lo extraño y lo misterioso ha sido una característica propia del ser humano desde el principio de los tiempos.” (p. 347).

Tanto en este cuento, como en otros de Poe, destacan los relatos policiales. Este recurso, propio de un periodo donde primaba la razón, surge porque estas historias envuelven intrigas que dejaban asomar lo sobrenatural, por lo tanto, la manera de buscar una explicación lógica, era la verosimilitud que le podía entregar los argumento que caracterizaban a la intriga de ficción policíaca. De esta manera, un tipo de lector podría comprometerse con narraciones de expectativas bajo situaciones que bordean el límite de lo “real”, pero sin traspasarlo. En el cine, el gran maestro en esta materia fue Alfred Hitchcock, quien supo crear fórmulas a través del suspenso, y otras estrategias narrativas como el efecto MacGuffin,<sup>4</sup> empleadas en relatos que urden trabajando la fascinación por lo extraño. Títulos como *Vértigo*<sup>5</sup> (1958) y *Psycho* (1960), son claros ejemplos de ello. Desde luego, que son narraciones que cobran mayor fuerza en un periodo donde el realismo instala los problemas de verosimilitud psicológica e

<sup>4</sup> “(...) un macguffin es aquel elemento narrativo (objeto, concepto o historia) que hace que la trama se encause hacia el motiv principal sin que este tenga una real relevancia en el desarrollo de la misma. En otras palabras, es un elemento elusivo, un truco o un distractor, que bien puede ser utilizado para justificar la odisea de los personajes o en circunstancias más complejas, una constante en la trama que solo sirve como un vehículo para llegar al objetivo principal de la misma.” (EL FETT, 2020).

<sup>5</sup> De esta película, Eugenio Triás realiza un completo análisis en su libro *Lo sublime y lo siniestro* (2011), utilizando los conceptos desarrollados por Sigmund Freud, en un ejercicio similar al que realiza el autor austriaco con *El hombre de la arena* (1817) de E.T.A. Hoffmann. No es casualidad que, en este periodo, donde surge la psicología, el creador fantástico sea permeado por ella para buscar otras maneras de transgredir el orden natural.

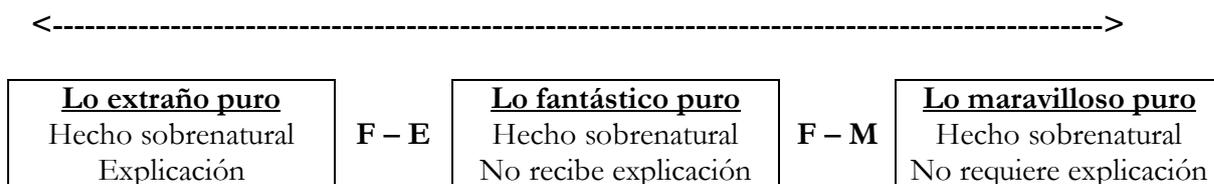
impera lo mimético, porque en dicho periodo, el relato fantástico tiende a buscar explicaciones coherentes a los sucesos, simplemente porque el ser humano deja de creer en la idea que se tenía hasta ahora de lo sobrenatural. Podríamos decir que lo extraño en la ficción es un intento de domesticación de lo sobrenatural.

Todorov (1980), comparativamente frente a lo maravilloso, lo explica de la siguiente manera:

Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso. (p. 72)

### c. De Todorov a Jackson: del “género” al “modo” fantástico

Comenzando con un diagrama que podemos extraer de la definición de Todorov, interpretado por Jackson, lo fantástico y sus alteraciones se expresaría de la siguiente manera:



La línea superior demuestra que lo extraño, lo fantástico y lo maravilloso no son excluyentes, sino los tres trabajan en conjunto bajo una misma forma, esa forma se une a través del elemento sobrenatural, diferenciándose, porque fluctúan entre lo que requiere una explicación, lo que no recibe una explicación y lo que no requiere una explicación. Ahora bien, entre lo extraño puro y lo fantástico puro se sitúa lo fantástico – extraño (F – E), así como, entre lo fantástico puro y lo maravilloso puro se sitúa lo fantástico – maravilloso (F – M). Jackson (1986), explica estas categorizaciones de la siguiente manera:

El área de lo maravilloso puro comprende narraciones tales como los cuentos de hadas, romances medievales y muchos textos de ciencia ficción. A su lado lo fantástico – maravilloso incluye obras como La muerte enamorada, de Théophile Gautier, y Vera de Villiers de L’Isle Adam. Estos trabajos presentan efectos inexplicables que eventualmente se atribuyen a causas sobrenaturales. Dentro de lo fantástico – extraño está el Manuscrito encontrado en Zaragoza (1804), de Jan Potocki, donde los acontecimientos extraños parecen tener algún origen subjetivo. Todorov ubica los cuentos de Poe en lo extraño puro (...) Lo fantástico puro “se puede representar por la línea media que separa lo fantástico - extraño de lo fantástico – maravilloso. Esta línea se corresponde perfectamente con la naturaleza de lo fantástico: una frontera entre dos ámbitos adyacentes. (pp. 29, 30)

En simples palabras podemos definirlo del siguiente modo:

- Maravilloso puro : Hecho sobrenatural visto como normal
- Fantástico – maravilloso : Termina aceptando como posible lo sobrenatural
- Fantástico – extraño : Recibe explicación racional al final
- Extraño puro : Posible pero insólito, extraordinario

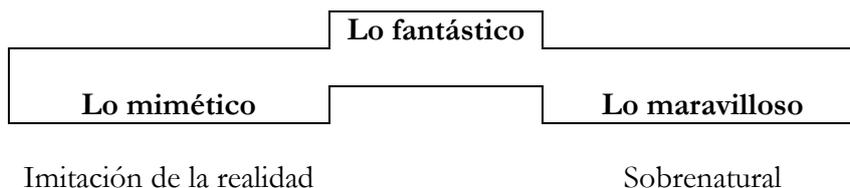
Lo fantástico puro, para Todorov (1980), tiene una vida llena de peligros, y puede desvanecerse en cualquier momento. (p. 72). Y para lograrlo postula tres condiciones:

- a) Existencia de un mundo “real” y sensación de duda (vacilación)
- b) Identificación del lector con el personaje
- c) Rechazo de la interpretación alegórica

En sus palabras:

En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación “poética”. Estas tres exigencias no tienen el mismo valor. La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse. Sin embargo, la mayoría de los ejemplos cumplen con las tres. (p. 57)

No obstante, Rosemary Jackson (1986), once años después va a emplear la definición de Todorov, para modificar algunos aspectos a modo de encontrar una mayor precisión. Para ello, va a comenzar su definición a partir de la etimología de la palabra: “Fantástico proviene del latín, *phantasticus* (...), y significa aquello que se hace visible, quimérico, irreal.” (p. 11), lo cual lo va a complementar con el concepto de subversión (alterar un orden establecido), para hacer visible aquello irreal, pero con fines estéticos. Para la autora, y a modo crítico, dice que Todorov, mezcla categorías literarias (maravilloso) y no literarias (extraño): “si se quiere considerar lo fantástico como una forma literaria, es preciso definirlo en términos literarios, y lo extraño (...) no es uno de estos términos; no es una categoría literaria, en tanto que lo maravilloso sí lo es.” (p. 25). Aclarando; si bien lo maravilloso si es un género literario, lo extraño no. Esto último puede ser un recurso, pero no funciona como género. Es así, que lo fantástico puede tomar muchas formas simplificando el problema de su definición, a diferencia de Todorov, que intenta clasificarlo todo con el fin de esquematizar cada variante. Finalmente, Jackson, lo que propone es ubicar lo fantástico entre lo mimético y lo maravilloso, que, a diferencia de la diagramación de Todorov, se expresaría de la siguiente manera:



Explicado en sus palabras:

Es mejor, tal vez, definir lo fantástico como un modo literario antes que un género, y ubicarlo entre los modos opuestos de lo maravilloso y lo mimético. Las formas en que opera pueden entonces entenderse por su combinación de elementos de estos dos diferentes modos. (p. 25)

Agregando otro punto relevante a la cuestión; la distinción de lo fantástico no como un “género” sino como un “modo”. Esto es fundamental, dado que considerarlo como “género” lo constituye como una categoría cerrada, mientras que “modo” permite que pueda presentarse en varios géneros afines, lo cual nos parece acertado y pertinente para referirnos a las distintas combinaciones entroncadas a “modos” fantásticos.

Esta definición nos permite trasladarlo a otras disciplinas para observar desde una perspectiva de un modo (de hacer), lo cual favorece un análisis con mayor libertad y sin tapujos, de cómo se manifestaría lo fantástico en el teatro y especialmente en los aspectos centrales de este artículo, permitiéndonos -por ahora- erigir la pregunta ¿si podemos extrapolar un modo fantástico al texto dramático, y suponiendo que el terror bebe de la misma fuente que lo fantástico, será posible extrapolar un modo de terror en un proceso de escenificación?

#### d. Categorización para un acercamiento con perspectiva fantástica y de terror al texto dramático

Con el fin de observar la vinculación de lo fantástico y de terror en el texto dramático, abordaremos los principales elementos fantásticos y de terror, que hemos categorizado, provenientes de los múltiples estudios en la materia, y por lo tanto pertinentes, para entender los recursos que utiliza este modo de ficción. Para ello, y con el objetivo de reconocer y diferenciar los elementos puramente fantásticos de los próximos al terror, hemos separado dos grandes categorías: a) fantástico, y b) fantástico y de terror:



- |   |  |
|---|--|
| <p>A</p> <ul style="list-style-type: none"><li>· <i>El personaje</i></li><li>· <i>Lo sobrenatural</i></li><li>· <i>La verosimilitud</i></li><li>· <i>La alegoría</i></li><li>· <i>El lenguaje</i></li></ul> | <p>B</p> <ul style="list-style-type: none"><li>· <i>La vacilación</i></li><li>· <i>El monstruo</i></li><li>· <i>El mal</i></li><li>· <i>El miedo</i></li></ul> |
|---|--|

En este cuadro, la lista A y B no son excluyentes, es decir, la categorización de la lista B es propia para la realización de un modo fantástico, y a la vez, absolutamente necesaria para un modo fantástico y de terror, mientras que la lista A, si bien, también es transversal y necesaria para ambas posiciones, el relato se altera en mayor o menor grado según la forma y uso de los elementos de la lista B (ejemplo barra de colores). Si -digámoslo así- los elementos de la lista A se mantienen en un equilibrio (verde con tintes rojos), podemos encontrarnos en un modo fantástico, por lo tanto, no necesariamente de terror. Mientras, si los elementos de la lista B se alteran en mayor grado (rojo con tintes verdes), nos acercaremos en un modo fantástico y de terror.

Proponemos esta separación, porque recopilando información de los estudios sobre lo fantástico, ha sido concluyente que lo fantástico no necesariamente es de terror, a diferencia del terror que, si pertenecería a lo fantástico, clasificándolo como un “sub-género” de lo fantástico. Como sostiene Carrera Garrido (2018): “es un tópico aludir al terror como uno de los (sub)géneros de lo fantástico (o la fantasía, en el mejor de los casos).” (p. 6). En este sentido nos parece prudente realizar una ligera escisión. Además, nos permitirá observar más claramente algunos ejemplos donde se sitúan aquellos elementos en el texto dramático *Macbeth* de William Shakespeare, es decir, patrones que, por consecuencia, podrían<sup>6</sup> obedecer a una posición de “terror-arte”.<sup>7</sup>

#### 4. Contexto y principales elementos fantásticos y de terror en el texto *Macbeth* de William Shakespeare

##### a) El origen del texto: sus primeras señales de lo fantástico y de terror en el Barroco

Previo a la ilustración, en el barroco “(...) habían convivido sin demasiados problemas tres explicaciones de lo real: la ciencia, la religión y la superstición. Fantasmas, milagros, duendes y demás fenómenos sobrenaturales eran parte de la concepción de lo real. Eran extraordinarios, pero no imposibles.” (Roas, 2011, p. 11). En este periodo el hombre ya no sería el centro del universo, ya que, como señala, Eugenio Trías (2011), “(...) se pierde en el torbellino de un movimiento que le arrastra hacia espacios siderales.” (p. 197). Por lo tanto, no había necesidad de explicación de aquellos mundos sobrenaturales, porque se asumían como posibles, por lo tanto, no había una racionalidad lógica ante lo desconocido, porque el mundo se explicaba a través del imaginario de lo desconocido. Es por ello, que “(...) el barroco introduce lo infinito en la representación.” (p. 179).

Según Trías, el teatro y la ópera son creaciones de este periodo como representación del escenario de la vida (p. 204), donde el hombre es “(...) un simple títere empujado siempre por

<sup>6</sup> Empleamos la palabra “podrían”, porque en gran medida dependerá de un proceso de escenificación.

<sup>7</sup> Noël Carroll (2005), para aclarar de cuando habla de “terror”, en su estudio sobre este concepto en las artes (principalmente el cine), hace la distinción entre, “terror-arte”, que correspondería al que nos referimos en este análisis, frente al que llama, “terror-natural”, que responde a aspectos sociales. En sus palabras: “Esta clase de terror es diferente del tipo de terror que se expresa al decir «Estoy aterrado por la perspectiva del desastre ecológico», o «La política del borde del abismo en la era de las armas nucleares es terrorífica», o «Lo que hicieron los nazis fue terrorífico». Llamaremos a este último uso del término «terror» terror natural. No es objeto de este libro analizar el terror natural, sino únicamente el terror- arte, esto es, el término «terror» que sirve para nombrar un género que traspasa las artes y los medios y cuya existencia ya está reconocida en el lenguaje corriente.” (p. 55, 56)

fuerzas que le vienen del exterior” (p. 197). Grandes títulos emergen en esta época tales como *El gran teatro de mundo* (1655) o *La vida es sueño* (1635) de Pedro Calderón de la Barca, imponiendo la pregunta “¿Y no es también el mundo en su totalidad un teatro en el que Dios parece comprenderse como director de escena?” (p. 204). La respuesta para este periodo pareciera ser que es sí, porque todo acontecimiento que acaecía un hecho lamentable, se explicaba por la articulación de un ser infinito, sublime, omnipotente y la mayoría de las veces invisible. Por lo tanto, el destino quedaba a disposición de fuerzas superiores y extraordinarias. Un ejemplo de ello es la obra *Macbeth*, donde -si hacemos una lectura rechazando todo tipo de alegorías- el angustiante y fatal destino de su protagonista es la consecuencia de un juego maligno dirigido por tres seres sobrenaturales (Brujas), que traerán consigo la amenaza de la muerte:

¡Maldita sea la lengua que me habla así,  
y de esa manera abate lo mejor de mi ser!  
Nadie crea de nuevo en los demonios impostores  
que con dobles sentidos se burlan de nosotros  
manteniendo promesas que al oído susurran  
y no cumpliendo nuestras esperanzas. (Shakespeare, 2010, p. 327)

Con respecto a la muerte, como señala Trías (2011): “El barroco trueca el sustantivo en verbo. «La muerte» deviene morir, la vida deviene vivir. Vivir es, de hecho, «vivir muriendo».” (p. 207). Podemos decir que las imágenes sobrenaturales del barroco provocan el terror que traían consigo el peligro de lo que conllevaba «vivir muriendo». Tras el asesinato del rey Duncan, Lady Macbeth interpela a Macbeth, tras verlo salir aterrorizado de la habitación del rey: “(...) Los dormidos, los muertos / son imágenes sólo. Y nadie sino un niño / teme ver al diablo dibujado.” (Shakespeare, 2010, p. 133). Sin embargo, pese a la fuerza y coraje de su mujer, Macbeth nunca borrará la figura del diablo en su mente, ya que como dice Erdal Jordan (1998), el diablo “(...) se transforma en un ser que encarna lo terrible, lo melancólico y lo trágico” (p. 15). Por lo tanto, el barroco hará resurgir<sup>8</sup> aquellos imaginarios lúgubres y oscuros, muchas veces amenazantes, que traían consigo la muerte. Por otra parte, en disciplinas como la pintura aparecen corrientes como el tenebrismo caracterizada por el intenso contraste entre luz y sombra. Este imaginario inspiraría toda una atmósfera, donde habitarían estos asuntos, bajo el interés de movimientos futuros, como lo fue “(...) la predilección del romanticismo por la noche.” (p. 15). Así se demuestra en el texto de Malcolm, tras ver el dolor en Macduff, luego de enterarse del horroroso asesinato de toda su familia: “(...) no hay noche tan larga que no termine en día.” (Shakespeare, 2010, p. 283), como una suerte de melancólica premisa que habla de un periodo donde el dolor es parte esencial de la vida, bajo una postura oscuramente válida, desde donde se posicionaría un tipo de creador, que vería el mundo desde una perspectiva distinta, muchas veces incómoda para la sociedad.

### **b) Ejemplos de elementos fantásticos y de terror en *Macbeth* de William Shakespeare<sup>9</sup>**

La representación del *personaje* fantástico se caracteriza por ser reconocible, humano y cercano. Hablamos de un *personaje* en primera persona, de tal manera que la identificación del

<sup>8</sup> Es preferible hablar de resurgimiento, ya que no podemos obviar otros periodos como por ejemplo el de la Edad Media, el cual Erdal Jordan (1998, pp. 14-16), toma de referencia para desarrollar algunos conceptos para su estudio sobre lo fantástico. No obstante, para efecto de esta investigación, es preferible situarnos en un periodo más acotado y coherente al surgimiento de nuestra obra de estudio.

<sup>9</sup> Para ir destacando los elementos divididos anteriormente en este acápite en cada una de sus menciones los pondremos en cursivas.

lector/espectador sea directa e involucrada con su acontecer. Todorov (1980), al respecto, lo describe de la siguiente manera: “la primera persona “relatante” es la que con mayor facilidad permite la identificación del lector con el personaje, puesto que, como es sabido, el pronombre “yo” pertenece a todos.” (p. 154). Y agrega “el narrador será un “nombre medio”, en el cual todo (o casi todo) lector pueda reconocerse. Esta es la forma más directa de penetrar en el universo fantástico.” (p. 154). Por nombre medio se refiere a un *personaje* que no se distancie de un lector/espectador común -en este contexto- vulnerable ante hechos extraordinarios, aunque posibles dentro del mundo cotidiano. Y por primera persona relatante, se refiere a un tipo de narrador cercano, comprometido y generalmente desconocedor, lo cual lo hace pertinente si queremos observar otros géneros como lo dramático. Es por ello, que, a través de estas estrategias de cercanía con el *personaje* en el modo fantástico, nos permitiría empatizar directamente con hechos increíbles, a diferencia de otros relatos que tomen distancia como los: “había una vez...”, “en una tierra lejana...”, “hace mucho tiempo...”, etc. más acorde a mundos maravillosos, si queremos ponerlo en ejemplos próximos a lo fantástico.

Ahora, si en la literatura existe un narrador implicado, éste suele cumplir la función de testigo, lo cual le otorga al relato un mejor acercamiento de credibilidad ante el suceso narrado. Es un medio estratégico que facilita la *verosimilitud* de la historia, porque por consecuencia, nos incluye a nosotros, lectores/espectadores, como un segundo o tercer deponente de los hechos. Así, empatizamos por la cercanía que nos proyecta el *personaje* nombre medio en su devenir. Si observamos *Macbeth*, la clave en la creencia de un fenómeno *sobrenatural*, como es encontrarse con tres brujas que predicen una desconcertante profecía por la cual su protagonista (nombre medio) accionará, es porque vemos dos testigos de un mismo hecho: Banquo y Macbeth. Si sumamos al lector/espectador, se establece una triangulación que hace que el fenómeno extraordinario, sea *verosímil* para los ojos de todos, y por todos. Con esto nos referimos a *personajes* en conjunto con los lectores/espectadores.<sup>10</sup> Distinto sería si fuese una visión individual e independiente, es decir, invisible para la percepción de otros, ya que podría confundirse con la locura o una alucinación personal, alejándose de un fenómeno que transgreda los límites perceptivos de la realidad. Por lo tanto, el o los testigos, facilita la creencia de la transgresión de esos mismos límites.

Con respecto a lo *sobrenatural* en el contexto de lo fantástico, es necesario entenderlo por contraste a lo natural, en palabras simples, Vicente Domínguez (2003), define lo natural de la siguiente manera:

(...) ninguna cosa natural se puede *acostumbrar* a hacer algo diferente de lo que hace por naturaleza; por ejemplo, una piedra, que por naturaleza cuando se tira hacia arriba termina por empezar a caer, no se la puede *acostumbrar* a que no caiga ni, aunque se lance diez mil veces hacia arriba. (p. 664)

Si la piedra invirtiera su orden, tendría un comportamiento anti natural, por lo tanto, nos encontraríamos frente a un fenómeno *sobrenatural*, algo imposible hasta ahora bajo nuestra concepción de lo “real”.

<sup>10</sup> Triada: personaje-narrador-lector/espectador. Aunque, es prudente mencionar; si bien un texto dramático no suele poseer la figura del narrador, podemos decir que, desde la perspectiva de los estudios literarios en torno a lo fantástico, en el teatro se difumina entre el autor, el director y el o los personajes.

En el modo fantástico, lo *sobrenatural* posee tres precisiones relevantes e importantes de atender. Lo primero, para que tenga efectividad un relato, el fenómeno debe presentarse como sublime, digámoslo así, poderoso, por lo tanto, superior al ser humano. Como apunta Todorov (1980), aludiendo a una constante en la literatura fantástica, asoma la: “(...) existencia de seres sobrenaturales, más poderosos que los hombres.” (p. 202). Lo segundo, por manifestarse como entidades o circunstancias poderosas, éstas intimidan, dado que no pertenecen a este mundo, entendiendo este mundo como uno que se configura bajo un orden natural, controlado y definido por lo que conocemos a través de aquello para lo que tengo palabras. En la ficción, son seres o momentos inclasificables a los que solemos buscarles una explicación, junto con darle un sentido a través de nuestro limitado lenguaje: “¿Es una daga lo que contemplo ante mí, / con la empuñadura cerca de mi mano? ¡Ven, que pueda cogerte! / Yo no te tengo y, sin embargo, siempre te veo ahí.” (Shakespeare, 2010, p. 121). Dice Macbeth al ver una daga frente a sus ojos, que, para efectividad de lo fantástico como fenómeno *sobrenatural*, no es conveniente tomarlo como una alucinación, más allá si es visible o no para el espectador. Por lo tanto, la fuerza de lo *sobrenatural*, tendrá proyección a través del lenguaje de lo ausente, elevando la interpretación a nuestro imaginario, el cual, en este contexto, debiese provocar *miedo* por pertenecer al terreno de lo desconocido. En relación a ello, Roas (2011), señala: “Una vez se ha dado el primer paso hacia lo sobrenatural, no hay vuelta atrás, no se puede saber adónde conduce el extraño camino, excepto que es a algún lugar desconocido y espantoso.” (p. 150). Y, en tercer lugar, lo *sobrenatural* en lo fantástico, traerá consigo el peligro de la muerte, que vendría a ser una riesgosa consecuencia que se desprende de la relación de las dos anteriores.

Campra (2008), nos advierte que el hecho fantástico del relato de ficción fantástica, por definición es inverosímil (p. 68), entonces ¿cómo se puede admitir una historia como tal? La autora señala que se deben cumplir condiciones para aceptar aquellos hechos imposibles. Por ejemplo; como “aun en el mundo del texto, la experiencia vivida suele ser puramente individual, y a veces no son sólo los otros personajes, sino hasta el protagonista mismo, quienes la ponen en duda” (p. 68). El *personaje* como testigo y nuestra identificación apoyará la creencia antes acontecimientos imposibles. Otro factor, va a ser la aceptación del pacto que se establece al momento de acceder a la experiencia de ficción fantástica. Es decir, la firma de un contrato de convivencia, donde se acepte un oxímoron que nos invita a sumergirnos en mundos irreconciliables, allí, donde incluso llega a ser “verosímil que se den reacciones “fantásticas”.” (Todorov, 1980, p. 80). Sobre ello, Campra (2008), agrega: “Todo texto ficcional solicita la credulidad o, mejor dicho, la complicidad del lector: solicita el reconocimiento de la “verdad” de su ficción.” (p. 65). Aunque siempre estará en un peligroso riesgo, ya que como lo advierte: “Si el lector no es capaz de identificar qué tipo de actitud el texto espera de él (o si quiere jugar otro juego) la realidad erigida por el texto puede desmoronarse a cada línea.” (p. 65), lo que reafirma una de las primeras alertas de Todorov (1980): “Lo fantástico tiene pues una vida llena de peligros, y puede desvanecerse en cualquier momento.” (p. 72). No obstante, hay un elemento fundamental que colabora para la *verosimilitud*, y bien empleado, podría sostener un relato de ficción fantástica casi sin reparos: la *vacilación*.

MACBETH: ¡Mira allí, te lo ruego!  
 ¡Mira, mira!... ¿Qué dices?... Pero a mí,  
 ¿qué importa?... ¡Si mueves la cabeza, también podrás hablar!  
 Si los osarios y las tumbas a los que enterramos  
 nos los devuelven, nuestros mausoleos  
 habrán de ser el vientre de los buitres (*sale el espectro.*)

LADY MACBETH: ¿Te quitó agalla la locura?

MACBETH: Como que estoy aquí, que le he visto. (Shakespeare, 2010, pp. 203, 205)

La irrupción de lo desconocido, lo sin nombre, lo *sobrenatural* -o, dicho de otro modo- la alteración del orden natural, o bien, la transgresión de los límites de lo “real”, es lo que genera una duda sustancial para que tome forma el modo fantástico y de terror. Para ello, la identificación, ya sea a través del *personaje* o las mismas circunstancias idealmente realistas del inicio del relato, son el soporte para que la duda ante lo increíble sea denominada como *vacilación*. Podemos describirla como un estado liminar que da garantías de *verosimilitud* a la aparición de lo imposible, y que una vez que se acepte o se acceda a “aquello” extraordinario, la ficción fantástica convivirá en un nuevo orden, no natural, vacilante, permanente, y sin retorno: “¡Mi mente está llena de escorpiones, amor mío!” (Shakespeare, 2010, p. 185), le dice Macbeth a su esposa previo a la escena en que aparece el espectro de Banquo, demostrando un estado alterado que abrirá la duda ante la presencia de lo imposible.

Aunque la *vacilación*, ha sido debatida, ya que con el correr del tiempo han surgido formas narrativas clasificadas como fantásticas donde no siempre cobra trascendencia. En el contexto de lo fantástico y de terror va a ser un rasgo inherente. En menor o mayor grado, en un relato de estas características está presente. Como dice Noël Carroll (2005), refiriéndose al cine: “(...) el objetivo del movimiento de la cámara es empujar al espectador hacia un estado de incertidumbre en el que se sienta inclinado por una explicación sobrenatural que, sin embargo, no puede aceptar sin vacilaciones.” (p. 550). Mientras que Campa (2008) al mencionar *Los pájaros* (1963) de Alfred Hitchcock, dice: “(...) el terror crece a medida que el fenómeno se amplifica, y ya no se trata sólo del asedio a esa familia, sino que concierne a toda la población -tal vez- a la humanidad entera.” (p. 126). Ambos hablan de una inquietante/siniestra<sup>11</sup> incertidumbre sobre cómo se configura la narración, lo cual provoca una *vacilación*, ya sea dentro del mismo relato, o a través de su proyección en el receptor. Por lo tanto, la *vacilación* será uno de los elementos esenciales para conducir un sentimiento de terror. Porque el terror, si bien, deviene de lo fantástico, es el sentimiento de lo siniestro el puente provocador. Y sin *vacilación* es muy difícil reconocer lo siniestro, lo uno habita con lo otro un mismo espacio.

Revisemos brevemente el elemento *alegoría*. Como se ha estudiado hasta ahora, habría que separar el análisis en dos aspectos fundamentales: (a) su rechazo, dado que es incongruente para la efectividad del relato de ficción, y (b) su aceptación como discurso a posteriori, interpretado a través de la recepción del lector/espectador, bajo una apreciación ideológica. Con respecto a lo primero, el fragmento anterior, donde Macbeth se altera ante la aparición del espectro de Banquo, no tendría validez si se asume como un recurso alegórico, es decir, no a través de una interpretación comparativa, metafórica o apóloga. Cualquier otra lectura que aleje al lector/espectador haría perder parte importante de su esencia, como lo es poner en tensión los límites de lo “real”. Como advierte, Todorov (1980), “(...) la alegoría expresa una cosa y significa otra”, (p. 115), resultando contraproducente, ya que el factor de impresión fantástica, no sería posible dada la distancia que se puede generar producto de una construcción bajo esta figura. Por lo tanto, el espectro de Banquo debe asumirse como un fenómeno *sobrenatural*, que cruzó el

<sup>11</sup> Siniestro u Ominoso, es traducido del concepto Unheimlich, estudiado y profundizado por Sigmund Freud (2001): “Unheimlich sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado” (Schelling citado en Freud, p. 17). El cual, si bien se puede presentar en un texto dramático como el que aquí exponemos, no es prudente profundizar en ellos, ya que es materia de análisis para observarlo en una escenificación, dado que una hipótesis posible es: lo siniestro es una condición de lo fantástico para provocar un sentimiento de terror en el teatro, éste debe ejercer el rol de “puente” en el traspaso del texto a la escena para configurarse como una obra de terror.

límite de lo “real”. Ahora bien, como también expresa Todorov (1980), esto no impide que el texto fantástico contenga espacios alegóricos internos (p. 135). Un ejemplo de ello, aunque no sea explícito, es cuando Lennox y Macbeth esperan a Macduff que ha entrado a despertar al rey Duncan, sin aún saber que ha sido asesinado:

LENNOX: La noche fue agitada. Allí donde dormimos  
 el viento ha derribado chimeneas, y según se comenta  
 se escucharon lamentos en el aire, gritos de muerte extraños  
 y voces que anunciaban con acento terrible  
 grandes revueltas y sucesos confusos, que acontecerán  
 en este tiempo de miseria. El ave tenebrosa  
 clamó toda la noche. Se dice que la tierra  
 tuvo fiebre y tembló.

MACBETH: Áspera fue la noche. (Shakespeare, 2010, p. 145)

El segundo aspecto, donde mencionaremos que paradójicamente la *alegoría* cumple una función, en este caso; ideológica, a posteriori, en la ficción fantástica, mana por la inevitable interpretación que puede realizar un lector/espectador comparativamente con su entorno. Si observamos hoy una representación de *Macbeth*, acertadamente decimos que la representación del *monstruo*<sup>12</sup> fantástico y de terror clásico se manifiesta en las brujas (y Hécate), pero lo que nos genera un real sentimiento de terror es la monstruosa representación de lo que nos podemos llegar a transformar los seres humanos; un *monstruo* que duerme en nuestro interior, pero que puede despertar por cuestiones tan humanas como la ambición por el poder. Es por ello, que el *monstruo* clásico, representado psicológicamente,<sup>13</sup> en este contexto se traslada a *personajes* como Macbeth, sirviéndose como espejo que muestra el reflejo más aberrante del ser humano, una figura que ni siquiera nuestra imaginación puede llegar a ilustrar.

Con respecto al *lenguaje*, destacaremos; cuando se trata de la descripción de lo *sobrenatural*, es decir, de cuando el relato lo intenta ilustrar, Jackson (1986), sostiene que suele describirse como “cosas sin nombre”, como algo innombrable: el “El”, el “Eso”, la “cosa”, el “algo”, que no puede articularse adecuadamente, excepto a través de la sugestión e implicación. (p. 36). Por ejemplo, en el primer encuentro con las brujas, Banquo al referirse a ellas, se expresa de la siguiente manera:

Y éstas, ¿quiénes son  
 de aspecto tan extraño, y tan ajadas  
 que no parecen seres de la tierra,  
 aunque habiten en ella? ¿Estáis vivas? ¿Sois seres  
 que nadie puede interrogar? Diría que me entendéis,  
 pues a un tiempo las tres ponéis el dedo cuarteado  
 sobre los labios secos: podríais ser mujeres;  
 vuestras barbas me impiden, sin embargo, creer  
 que lo sois. (Shakespeare, 2010, p. 75)

<sup>12</sup> Del cual profundizaremos en las próximas líneas.

<sup>13</sup> Cuando nos mencionamos “monstruo psicológico”, nos referimos al monstruo moderno que se le ha dado voz y muchas veces características tridimensionales.

Si lo fantástico rechaza la *alegoría* como figura narrativa, el *lenguaje* en este contexto busca significar aquello que no tiene palabras, es así que la metonimia cobra relevancia como proceso sintáctico, donde los límites se confunden y la causa pasa a ser el efecto. Las cosas suceden, o bien “son”, no hay una explicación, ni menos una metáfora de ello. Jackson (1986), lo explica de la siguiente manera:

Podría sugerirse que el de la narrativa fantástica es un proceso más metonímico que metafórico: un objeto no pasa por otro, sino que se convierte literalmente en ese otro, se desliza dentro de él, metamorfoseando de una forma a la otra en un flujo permanente de inestabilidad. (p. 39)

Otro factor que merece atención. Según Penzoldt, lo fantástico suele poseer una estructura no como la habitual línea ascendente que lleva a un punto culminante único, sino como una recta horizontal que, después de haber ascendido brevemente durante la introducción, queda fija en un nivel justo por debajo del que pertenece al punto culminante habitual. (citado en Todorov, 1980, p. 163). No es casual que, en *Macbeth*, las tres brujas, cierren su breve aparición de la escena inicial de la obra, con el texto: “Lo bello es feo y lo feo es bello; / la niebla, el aire impuro atravesemos.” (Shakespeare, 2010, p. 75), sentando un precedente a todo lo que va a suceder y preparando -de entrada- al lector/espectador a aceptar e inquietarse ante lo desconocido, conformando un mundo alterado, que se mantendrá constante y levemente por debajo del punto culminante.

La manifestación de lo *sobrenatural* abre una variedad de posibilidades. No obstante, existe su representación en nuestro intento por ordenar el mundo a través de la figura del *monstruo*. Si lo *sobrenatural* es transversal a las distintas formas de lo fantástico, la representación del *monstruo* como ilustración de lo *sobrenatural* no podía quedar ajeno a lo fantástico y de terror, donde cobra aún mayor relevancia.

Nöel Carroll (2005), sostiene que los *monstruos* son impuros porque son criaturas fronterizas que plantean un conflicto entre dos o más categorías culturales (citado en Teresa López Pellisa, 2021, 13m20s). Al ser impuros, por consecuencia son una amenaza, proveniente del *mal*, y provocadora de *miedo*. Al respecto señala:

Los monstruos de terror son amenazadores. Este aspecto del diseño de los monstruos de terror creo que es incontestable. Tienen que ser peligrosos. Esa condición se puede satisfacer simplemente haciendo que el monstruo sea letal. Que mate y mutila es suficiente. El monstruo también puede ser amenazador psicológica, moral o socialmente. (p. 151)

El *monstruo*, se va a insinuar en nuestra imaginación, a partir de lo que nos puede provocar “eso” o “aquello” impuro. Por lo tanto, sus características serán interpretaciones bajo una alteración de nuestra razón humana.<sup>14</sup> Como dice Caillois (1970) “(...) la imaginación; los representa dotados de permiso de entrada al mundo real; lo que, es más, se trata de entradas

<sup>14</sup> Al respecto, Teresa López Pellisa, realiza un completo análisis en torno a las transformaciones del monstruo a través del tiempo. En una conferencia el 10 de enero del 2021, titulada “Paradigma de Hefeso frente a la clonopolítica: el monstruo hegemónico en la era de la biotecnología”, expone los desplazamientos del monstruo moderno (fantástico y maravilloso) hacia un monstruo postmoderno de ciencia ficción. En ello destaca los trasposos: 1) De la quimera al transgénico, 2) Del motivo del doble al clon, 3) Del fantasma al (ciber) fantasma, 4) Del Golem a la Inteligencia Artificial, 5) De la Virgen María a la concepción científica, 5) Del paraíso de Adán y Eva al planeta Gueden. (Teresa López Pellisa, 2021, 10m).

incomprensibles, sin expiación posible, invariablemente funestas.” (p. 14). Pero ¿cómo se ilustran? Si tenemos que graficarlos, podemos decir que el aspecto común y generalizado, consiste en que lo monstruoso, suele proyectarse a través de aberraciones del cuerpo humano, repulsivas, anómalas, quiméricas,<sup>15</sup> o expresado desde lo siniestro castrativas. Stephen King (2006), lo describe de la siguiente manera: “De hecho, casi todas las aberraciones físicas y mentales han sido consideradas en algún momento de la historia, o son consideradas ahora, monstruosas.” (p. 117). Y agrega: “Necesitamos y nos encanta el concepto de monstruosidad, porque es una reafirmación del orden que todos ansiamos como seres humanos...” (p. 118). Aunque advierte que la extrema exposición, y -paradójicamente- el romper los acuerdos de ficción, anularía la efectividad de lo monstruoso. Así lo aclara a partir de la controvertida película *Freaks* (1932) de Tod Browning: “Browning cometió el error de utilizar auténticos fenómenos de feria en la película. Quizá sólo nos sentimos realmente cómodos con el horror mientras podamos ver la cremallera en la espalda del monstruo, mientras entendamos que no estamos jugando en serio.” (p. 124). Es decir, mientras menos explícito más efectivo. Como diría Roger Corman:

Siempre me ha gustado no ser muy explícito, usar un gore más implícito. Creo que, si se logra inculcar algo en la mente, en el subconsciente del espectador, este puede crear en su mente algo mucho más aterrador que cualquier cosa que se enseñe en la pantalla. (citado en Penner, Schneider y Duncan, 2008, p. 40)

Ahora bien, como lo vimos anteriormente, al *monstruo* en la actualidad se le ha dado protagonismo otorgándole voz en el relato. Por poner un ejemplo, en la ficción fantástica y de terror clásica, operan brujas como en *Macbeth*, que, si bien dialogan con el protagonista, son distintas al *monstruo* moderno y postmoderno que se le ha dado un perfil psicológico o incluso protagonista. Las brujas, son seres monstruosos, sobrenaturales, que, en la obra del dramaturgo inglés, gatillan la perversidad humana, no muy distante a un relato de muertos vivientes donde los mayores *miedos* se vuelcan en la supervivencia territorial frente al “otro” humano. Es decir, el peligro no sólo está en “eso” *sobrenatural*, sino en nuestros mismos entornos provocado por aquellos seres. Mientras que, por otra parte, Wes Craven menciona: “El primer monstruo que tienes para asustar al público eres tú mismo” (citado en Penner, Schneider y Duncan, 2008: 37). Lo que nos dice, si en la actualidad se confunden los límites de la ficción, el *monstruo* podemos ser nosotros, y, por lo tanto, el sentimiento de terror emergerá más cercano que nunca. A esto nos referíamos anteriormente cuando mencionábamos la transformación monstruosa en *Macbeth* proyectada en nuestros más oscuros sentimientos:

MACBETH: No malgastes tus fuerzas.  
 Más fácil te sería herir al viento invulnerable  
 con tu acero afilado que hacer que yo sangrase.  
 Que tu espada caiga sobre frentes más débiles;  
 mi vida está bajo un hechizo que no cederá  
 ante un nacido de mujer. (Shakespeare, 2010, p. 325)

Sabemos que el *mal* es una condición necesaria para que exista el bien, y viceversa, dado que lo uno no puede existir sin lo otro. En la ficción fantástica y de terror, toma preponderancia, porque

<sup>15</sup> “Jekyll y Hyde, Drácula o La metamorfosis de Kafka, descubren elementos bestiales dentro de lo humano: lo que se había asumido como conocido resulta horriblemente extraño. Cuentos de “hadas” menos inquietantes operan de manera opuesta, imponiendo características humanas en un reino animal.” (Jackson, 1986: 161).

surge como una amenaza procedente de lo desconocido, y cuando toma presencia, puede provocar un *miedo* insoslayable, hasta los más altos niveles sostenibles que podemos soportar. Así, el *mal*:

(...) coincide con la categoría de la otredad en sí misma: el mal caracteriza todo lo que sea radicalmente diferente a mí, todo lo que, en virtud de esa diferencia, precisamente, parece constituir una amenaza muy real y perentoria a mi existencia. (Jameson citado en Jackson, 1986, p. 50)

Por lo tanto “(...) el otro o la otra se definen como el mal precisamente a causa de su diferencia y su presunto poder para perturbar lo conocido y familiar.” (Jackson, 1986, p. 50). Es así que este tipo de modo de ficción levanta ese “otro”, como una amenaza, que atenta contra un orden natural.

Según Jean Paris (1970), Uno de los principales problemas del teatro de Shakespeare es el *mal* (p. 221), en sus tragedias figuran personajes y/o situaciones monstruosas, por lo tanto, amenazantes, que perturban toda existencia:

Si hubiera muerto una hora antes de este suceso,  
habría yo tenido una vida feliz; pero desde este instante  
nada vale la pena de esta vida mortal.  
Todo es como un juguete; renombre y gracia han muerto,  
se ha derramado el vino de la vida y sólo quedan  
posos para gloriarse en la bodega. (Shakespeare, 2010, p. 149)

Es el texto con que Macbeth miente, luego de salir de la habitación del rey Duncan recientemente asesinado, para posicionarse como un testigo más del brutal magnicidio, haciéndose a su vez, valeroso por ser quien mata *in situ* a los supuestos asesinos (los guardias) bajo la mirada de Lennox, y así, que el crimen entregue al criminal (Paris, 1970, p. 226), anulando toda conjetura de ser un posible culpable. Es el inicio de su perpetuación en el poder, convirtiéndose en un *monstruo* maligno, propio de un tirano que amenaza constantemente la paz social: “(...) lo que empieza con el mal, con él se fortalece”. (Shakespeare, 2010, p. 187)

Esto nos pone frente a una narrativa, que convive de manera amenazante a través de los sentimientos de terror que provoca el *mal*. Si el *miedo* es la emoción más antigua, y su más alto grado es a lo desconocido (Lovecraft, 1999, p. 11), podemos agregar, que cuando lo desconocido trae consigo la amenaza del *mal*, ya sea explícita o implícita, probablemente no haya manera de frenar los más altos niveles de terror.

En su estudio sobre el *miedo*, Vicente Domínguez (2003), menciona que “lo temible” o “lo que produce miedo” en mayor o menor grado dependerá de quien lo afronte en concreto (p. 664). Siendo, más o menos susceptible, según su grado de conocimiento o “entrenamiento” ante “lo temido”. Es decir, en la medida que nos entrenemos y nos acostumbremos a manejar y a soportar las cosas que producen *miedo* podemos soportarlas o sobrellevarlas. (p. 664). Por lo tanto, dejaremos de sentir *miedo* cuando domesticamos el objeto desconocido, digámoslo así; a través del aprendizaje que nos permite controlar aquello extraordinario que en un comienzo se escapaba de nuestro control. En ese sentido, Stephen King (2008), menciona que los niños están más capacitados a sentir y creer en lo imposible, dado que “son capaces de levantar el peso de la

incredulidad con una facilidad pasmosa.” (p. 282). Seguramente porque no logran manejar ni menos soportar lo que produce *miedo*. Por eso tienden a sorprenderse más en la ficción fantástica y de terror, frente a un adulto que a través de los márgenes de la razón y el conocimiento han atrofiado y debilitado los músculos de su imaginación (p. 282). Esta apreciación tiene directa relación con el vínculo del *miedo* y la confianza que Domínguez (2003) desarrolla, pues agrega: “(...) no debe olvidarse que el miedo y la confianza son emociones del alma, mientras que «lo que produce miedo» y «lo que produce confianza» está en gran medida en las cosas mismas.” (p. 665).

Para lo fantástico y de terror, el *miedo* es un elemento fundamental, aunque haya posturas divididas en torno a lo fantástico puro. Roas (2011), aclara al respecto:

(...) hay quienes piensan que dicha emoción está siempre presente en este tipo de obras (Penzoldt, Caillois, Bessière o Jackson), mientras que otros, como Todorov, Finné, Baronian o Belevan niegan que el miedo sea una condición necesaria de lo fantástico, lo que los lleva a rechazar que este pueda emplearse como criterio definidor de dicha categoría. (p. 103)

Para, Todorov (1980): “El temor se relaciona a menudo con lo fantástico, pero no es una de sus condiciones necesarias.” (p. 61). Por lo tanto, dependerá de la entrega receptiva del lector/espectador, y sus grados de “domesticación”, porque no todos van a reaccionar necesariamente bajo esa emoción, es decir, determinar lo fantástico bajo esa condición resultaría inestable. Por lo tanto, el *miedo* para Todorov, no se puede integrar como elemento de clasificación para su esquematización de género. Sin embargo, como para nosotros es preferible hablar de modo, donde la clasificación no es tan limitada como en Todorov, el *miedo* lo podemos observar como una condición presente dentro del relato fantástico. Como dice Caillois (1970) la literatura fantástica se sitúa de entrada en el plano de la ficción pura en un “juego” con el miedo (p. 18). Por lo tanto, al plantearlo como un juego desde el comienzo, no lo hace dependiente de su recepción. Aunque si nos tenemos que referir a lo fantástico y de terror, podemos decir que el *miedo* va a ser una condición ineludible en todo aspecto. Porque como dice Roas (2011), es el “sentimiento de terror, una de las pasiones más elevadas (como ya destacara Aristóteles).” (p. 15). Y como lo hemos visto en Lovecraft, el mayor *miedo* es a lo desconocido, siendo lo desconocido parte esencial de los relatos fantásticos y de terror.

¡Fuera mancha maldita! ¡Fuera, te digo!... Una, dos, y bien, ya es hora de hacerlo... el infierno es sombrío... ¡Vergüenza, *my lord*, vergüenza! ¿Un soldado con miedo?... ¿Por qué temer que se sepa cuando nadie puede pedir al poder que ostentamos que rinda cuenta?... ¿Quién hubiera pensado que el viejo tuviese tanta sangre? (...) El señor de Fife tenía una esposa. ¿Dónde está ahora?... ¿Nunca estarán limpias estas manos?... Basta, mi señor, ya no más: lo echáis todo a perder con esos sobresaltos (...) Aún queda olor a sangre. Ni todos los perfumes de Arabia endulzarían esta pequeña mano. ¡Oh, oh, oh! (...) Lavaos las manos; poneos la ropa de dormir, no estéis tan pálido. Os lo diré de nuevo: Banquo está enterrado, no puede salir de su tumba. (...) ¡Al lecho, al lecho! Lllaman a la puerta. Vamos, vamos, venid, dadme la mano. Lo que se hizo no puede deshacerse. ¡Al lecho, al lecho, al lecho! (*Salé*). (Shakespeare, 2010, pp. 289, 291, 293)

Este texto, que se suele apreciar como el momento de delirio en Lady Macbeth, en este contexto, podemos interpretarlo como el momento de mayor expresión de terror que vive este personaje,

producto de la tiranía de su esposo. Además, es prudente recordar que el momento es consecuencia de la culpa, lo cual la ha llevado a estar en vigilia hasta convertirse en una nueva víctima del tirano. Una pesadilla que culminará en cuatro escenas más a través de su suicidio.

El relato fantástico y de terror puede despertar el *miedo* en su máxima expresión, porque el *miedo* siempre va a sugerir a partir de nuestro mayor temor: la muerte. Por lo tanto, el *miedo*, surge a partir de lo desconocido, como amenaza, que genera un peligro que puede concluir en ello. Como dice Conrad: “(...) Un hombre puede destruir todo lo que tiene dentro de sí mismo, el amor y el odio y las creencias, e incluso la duda; pero mientras se apega a la vida no puede destruir el miedo” (Conrad citado en Domínguez, 2003, p. 662). Es en ese sentido que podemos observar demostraciones de ello en Macbeth, de cuando va a buscar respuestas, para perpetuarse en vida y en el trono, en la siniestra visita ante las brujas: “Mostraos a sus ojos y llenadle de pena el corazón / Venid como las sombras, y marchaos.” (Shakespeare, 2010, p. 239). Le anuncian hacia cierre del macabro conjuro, donde le mostrarán nuevamente el espectro de Banquo, junto a toda su descendencia, una fatal premonición, de quienes reacciona horrorizado por la predicción de un futuro donde él no figura:

MACBETH: Tu semejanza con el espíritu de Banquo es excesiva. ¡Aléjate!  
Tu corona quema mis pupilas. Y tu pelo,  
Oh, tú, segunda frente ceñida por el oro, es como el del primero.  
El tercero es igual que el que antecede. ¡Infames hechiceras!  
¿Por qué me mostráis esto?... ¿Un cuarto? ¡Saltad, ojos!  
¿Habrás de prolongarse este linaje hasta que acabe el mundo?  
¿Otro más?... ¿Ya son siete? ¡No, ya no quiero ver más!  
Y aún aparece otro con un espejo que me muestra  
A muchos otros más. Y puedo ver algunos  
Portando dos esferas y tres cetros.  
¡Qué terrible visión! Veo ahora que todo era verdad,  
Pues desde su cabeza ensangrentada Banquo me sonrío  
Y me indica que son de su linaje. ¿Esto es así? (Shakespeare, 2010, pp. 239, 241)

Ahora, es prudente recordar que, si bien es ineludible analizar el comportamiento humano con respecto a una de las emociones más primitivas, la ficción nos regala una tranquilidad: “Los entes de ficción están encerrados en la literatura, en el cine, etc., y ello es un detalle enormemente tranquilizador para nosotros en tanto lectores y espectadores.” (Molina, 2018, p. 46). Por lo tanto, el *miedo* es parte de un “juego”, que nos puede fascinar experimentarlo, similar a la sensación que provoca una montaña rusa o un deporte extremo, que, aunque despierte el temor en nosotros -paradójicamente- lo toleramos solamente mientras tengamos el control y la seguridad.

MACBETH: Ya casi he olvidado el sabor del miedo. Hubo un tiempo en que oír gritos nocturnos hubiera congelado mis sentidos, y mi piel se habría emblanquecido con cualquier historia de terror. Ya estoy saciado de atrocidades. El horror, tan familiar para mis criminales pensamientos, ya no me sobresaltan (*entra Seyton*) ¿Qué son esos grito?  
SEYTON: La reina ha muerto, mi señor  
MACBETH: Debió morir más adelante. Hubiera habido tiempo para semejante palabra. Mañana, y mañana, y mañana, se arrastra con ese paso de día en día. Hasta la última sílaba del tiempo conocido. Y todo nuestro ayer alumbró a los locos el camino hacia las

cenizas de la muerte ¡Apágate, fugaz antorcha! La vida es sólo una sombra que transcurre; un mal actor, que orgulloso, se quema en el escenario y después nadie lo recuerda. Es un cuento contado por un idiota, lleno de ruido y de ideologías, que no significa nada.<sup>16</sup>

## 5. Conclusiones

El profesor García Barrientos en el Seminario de Actualización Metodológica realizado en la Universidad Complutense de Madrid, dictado el 16 de noviembre del 2020, en su curso *El futuro del teatro o la necesidad de la teoría*, nos indicaba que el teatro no tiene mediación, es decir, el espectador es quien decide dónde observar, a diferencia del cine o la literatura donde la cámara o el narrador media nuestra atención. Quizás este sea uno de los aspectos más complejos, al momento de integrar teorías fantásticas y de terror provenientes de la literatura y del cine al pensar en el teatro. Ante ello, hemos observado que al menos desde un análisis dramático se pueda incorporar lo fantástico y de terror en textos afines. Sin embargo, en la perspectiva de un análisis espectacular, identificamos un vacío, prominente a investigar. Finalmente, si bien no es que creamos que el fondo de la teoría de ficción fantástica y de terror cambie radicalmente, el receptor del teatro en su sentido espectacular es distinto, dado que el medio varía sustancialmente.

Hoy nos encontramos en un momento donde las construcciones de realidad deben resignificar la idea que teníamos de ficción, ya que nuestra realidad puede ser una narración de ficción en sí misma, por lo tanto, nuevas formas de transgresión son necesarias en límites tan difusos. El teatro, aunque tenga una variante en torno a la mediación en su percepción, posee una virtud; no se puede dejar de “contemplar” (y por parte del creador “escenificar”) en tiempo-presente; como se suele decir, el teatro nace y muere en el escenario. García Barrientos, en este mismo seminario, señaló que el soporte del teatro es la memoria orgánica de todos los que asistieron, es decir, sigue existiendo en la memoria de quienes estén vivos y hayan participado de una experiencia escénica/teatral. Por lo tanto, si en la dramaturgia podemos encontrar elementos identificables como fantástico y de terror, una escenificación podría asumirlo efectivamente en la actualidad dada su consistente presencialidad.

Es por ello que, a modo de proyectar este estudio, a partir del contenido desarrollado, proponemos una nueva hipótesis para un futuro análisis espectacular contemporáneo: si lo siniestro es una condición de lo fantástico para provocar el sentimiento de terror, y *Macbeth* es un texto dramático que posee signos fantásticos simbolizados dentro del canon de lo siniestro, la escenificación de un texto como *Macbeth* puede reconfigurarse como una obra de terror en el teatro.

---

<sup>16</sup> La traducción y adaptación es nuestra.

## 6. Bibliografía

- BATAILLE, George. (2007). *El Erotismo*. Barcelona: Ed. Fabula.
- BLOOM, Harold. (2018). *Shakespeare la invención de lo humano*. Colombia: Verticales de Bolsillo.
- CAILLOIS, Roger (1970). *Imágenes, imágenes... Sobre los poderes de la imaginación*. Buenos Aires: Sudamericana.
- CAMPRA, Rosalba (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Renacimiento, Madrid.
- CARRERA GARRIDO, Miguel. (2018). *Fantástico y terror: teoría y práctica de dos categorías ficcionales en el ámbito hispánico*, Studia Romanica Posnaniensia, vol. 45, núm. 2, pp. 5 – 20.
- CARROLL, Noel. (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- CASTILLA GÓMEZ, Manuel. (2007). *Las brujas y otros seres fantásticos en la obra de William Shakespeare*. Comunicación, Vol. 5, 347- 360
- CESERANI, Remo (2005). *Lo Fantástico*. España: Antonio Machado.
- DOMÍNGUEZ, Vicente. (2003). *El miedo en Aristóteles*. Psicothema, Vol. 15, 662 - 666.
- ERDAL JORDAN, M. (1998). *La narrativa fantástica: evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Ed. Iberoamericana.
- FISCHER-LICHTE, Erika. (2004). *Estética de lo performativo*. Frankfurt: ABADA editores.
- FREUD, Sigmund (2001). *El hombre de la arena. Precedido de Lo Siniestro por Sigmund Freud*. España: Torre de Viento.
- JACKSON, Rosemary. (1986). *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos editora.
- KING, Stephen (2006). *Danza Macabra*. España: LeLibros.
- LOVECRAFT, H. P. (1999). *El horror sobrenatural en la literatura*. Barcelona: El Aleph.
- MOLINA, Raúl. (2018). *La física teórica bajo el foco de lo fantástico: Una reflexión sobre lo real y sus fracturas en el discurso científico*. Brumal, VI, pp. 37 – 55.
- PARIS, Jean (1970). *Shakespeare visto por sí mismo*. Madrid: Magisterio Español S. A.
- PENNER, Steve, SCHNEIDER, Jay y DUNCAN, Paul. (2008). *Cine de Terror*. Madrid: Taschen.
- POE, Edgar Allan, (2010). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Edhasa.
- ROAS, David. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de pluma.
- SHAKESPEARE, Williams. (2010). *Macbeth*. Madrid: Catedra.
- TODOROV, Tzvetan (1980). *Introducción a la literatura fantástica*. Editions Du Seuil, Mexico.
- TRÍAS, Eugenio. (2011). *Lo bello y lo siniestro*. España: Penguin Random House Grupo.

WITTGENSTEIN, Ludwig. (2016). *Tractatus Logico – Philosophicus*. España: Iberia literatura.

### Recursos electrónicos

Ay Bacantes. (23 de junio del 2015). David Roas. [Archivo de video]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=5D-e1gtq9KQ&ab\\_channel=AyBacantes](https://www.youtube.com/watch?v=5D-e1gtq9KQ&ab_channel=AyBacantes)

EDITRAMA. (31 de mayo del 2020). *JULIO CORTAZAR A FONDO -EDICIÓN COMPLETA y RESTAURADA, con. Presentación de J. Soler Serrano*. [Archivo de video] Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=ppon2ldpJwU&ab\\_channel=EDITRAMA](https://www.youtube.com/watch?v=ppon2ldpJwU&ab_channel=EDITRAMA)

EL FETT. (11 de junio del 2020). *¿Qué es El Macguffin? 10 de los Mejores Ejemplos en el Cine y la Televisión*. Cinescopia. <https://cinescopia.com/que-es-el-macguffin-10-de-los-mejores-ejemplos-en-el-cine-y-la-television/2020/06/>

Teresa López Pellisa. (10 de enero del 2021). *Paradigma de Hefesto frente a la clonopolítica: el monstruo hegemónico en la era de la biotecnología*. [Archivo de video]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=LsLUZmPOb3g&ab\\_channel=TeresaL%C3%B3pezPellisa](https://www.youtube.com/watch?v=LsLUZmPOb3g&ab_channel=TeresaL%C3%B3pezPellisa)

### Textos dramáticos, literarios y filmografía citada

BROWNING, Tod

--- Freaks (1932)

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro

--- La vida es sueño (1635)

--- El gran teatro del mundo (1655)

HITCHCOCK, Alfred

--- Vértigo (1958)

--- Psycho (1960)

--- Los pájaros (1963)

HOFFMANN, E.T.A.

--- El hombre de la arena (1817)

POE, Edgar Allan

--- El gato negro (1843)

SHAKESPEARE, Williams<sup>17</sup>

--- Macbeth (1606)

TOLKIEN, J. R. R.

--- El señor de los anillos (1952)

---

<sup>17</sup> La cronología es bajo el registro de Harold Bloom (2008, p. 17 - 20).