

LAS SOMBRA DE LADY MACBETH

**Análisis tematológico sobre la influencia de Lady Macbeth
en la ficción televisiva estadounidense reciente**

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

RESUMEN: El presente estudio busca exponer, desde una perspectiva tematológica, cómo se da en la ficción televisiva estadounidense de los últimos años la representación de un personaje mítico como es Lady Macbeth. Para ello, estudiaremos en primer lugar el arquetipo al cual Shakespeare se remontó para crear a su personaje, el de la femme fatale. Posteriormente, analizaremos a Lady Macbeth, fijándonos especialmente en sus características psicológicas, al tema inherente a su personaje y a los motivos utilizados por Shakespeare para representarla, y veremos si encaja en el arquetipo de la femme fatale. En tercer lugar, analizaremos cinco personajes femeninos, de series tan importantes como *Game of Thrones* o *The Sopranos*, prestando especial detalle a la labor comparativa que nos ocupa. Por último, llegaremos a la conclusión de si la influencia que intuimos pueda existir realmente, y cómo se da efectivamente.

Palabras clave: Lady Macbeth, arquetipo, tematología, series de televisión

Ángel Carrión Domínguez

Trabajo Final de Máster

Máster en Medios, Comunicación y Cultura

Junio de 2015

Tutorizado por Albert Chillón

RESUM: El present article busca exposar, des d'una perspectiva tematològica, com es dóna a la ficció televisiva nord-americana dels últims anys la representació d'un personatge mític com Lady Macbeth. Per fer-ho, estudiarem primer l'arquetip al qual Shakespeare es va remuntar per crear el seu personatge, el de la femme fatale. Després, analitzarem Lady Macbeth, fixant-nos especialment en les seves característiques psicològiques, el seu tema inherent i els motius emprats per Shakespeare per representar-la, i veurem si encaixa dins de l'arquetip de la femme fatale. En tercer lloc, analitzarem cinc personatges femenins, de sèries tan importants com *Game of Thrones* o *The Sopranos*, prestant una especial atenció a la nostra feina comparativa. Finalment, arribarem a la conclusió de si l'influència que intuïm pot existir es dóna realment, i com es

Paraules clau: Lady Macbeth, arquetip, tematologia, sèries de televisió

ABSTRACT: This study seeks to explain, from a thematic perspective, how a mythical character as Lady Macbeth is reproduced in the American television drama in recent years. In order to do this, we will study firstly the archetype in which Shakespeare soared to create his character, the femme fatale. Then, we will analyze Lady Macbeth, pointing out especially her psychological characteristics, the main theme inherent to herself and the motives that Shakespeare used to represent her. We will see if she fits in femme fatale archetype. After that, we will analyze five female characters, from important awarded TV dramas as *Game of Thrones* or *The Sopranos*, paying special attention to our comparative task. Finally, we will conclude if the influence we deduce actually exists, and how is it given.

Key words: Lady Macbeth, archetype, thematology, TV dramas

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	5
1. INTRODUCCIÓN	5
2. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y JUSTIFICACIÓN DE SU PROPUESTA	8
3. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN.....	11
4. HIPÓTESIS	12
II. FUNDAMENTO TEÓRICO	13
5. METODOLOGÍA	13
5.1. <i>Aproximación a la tematología</i>	13
5.2. <i>Tematología y series de televisión: estado de la cuestión</i>	15
6. LAS SERIES DE TELEVISIÓN	18
7. EL ARQUETIPO DE LA FEMME FATALE	22
7.1. <i>Una aproximación al concepto de arquetipo</i>	22
7.2. <i>El mito y el arquetipo</i>	24
7.3. <i>Los antecedentes míticos</i>	25
7.4. <i>La femme fatale en la literatura de los siglos XVIII y XIX</i>	28
7.5. <i>La femme fatale en el cine negro</i>	30
7.6. <i>Principales rasgos que definen a la femme fatale</i>	32
7.7. <i>Motivos asociados a la femme fatale</i>	33
8. LADY MACBETH	38
8.1. <i>Antecedentes míticos</i>	39
8.2. <i>Análisis del personaje</i>	40
8.3. <i>Motivos asociados al personaje</i>	45
III. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES	51
9. CERSEI LANNISTER: EL PODER COMO DESTINO.....	51
9.1. <i>Sinopsis de Game of Thrones</i>	51
9.2. <i>Introducción al personaje analizado</i>	51
9.3. <i>Análisis del personaje</i>	52
9.4.- <i>Motivos asociados al personaje</i>	61
10.- LADY MELISANDRE: LA SACERDOTISA ROJA	63
10.1.- <i>Introducción al personaje analizado</i>	63
10.2.- <i>Ánalisis del personaje</i>	63
10.3.- <i>Motivos asociados al personaje</i>	70
11. LIVIA SOPRANO: EL MAL HECHO MADRE.....	72
11.1. <i>Sinopsis de The Sopranos</i>	72
11.2. <i>Introducción al personaje analizado</i>	72
11.3. <i>Análisis del personaje</i>	73
11.4. <i>Motivos asociados al personaje</i>	81
12. GEMMA TELLER: MAMÁ MACBETH	83
12.1. <i>Sinopsis de Sons of Anarchy</i>	83
12.2. <i>Introducción al personaje analizado</i>	83
12.3. <i>Análisis del personaje</i>	84
12.4. <i>Motivos asociados al personaje</i>	91
13. CLAIRE UNDERWOOD: ANATOMÍA DEL PODER	93
13.1. <i>Sinopsis de House of Cards</i>	93

<i>13.2. Introducción al personaje analizado</i>	93
<i>13.3. Análisis del personaje.....</i>	94
<i>13.4. Motivos asociados al personaje.....</i>	104
IV.- CONCLUSIONES Y BIBLIOGRAFÍA.....	106
<i>14.- CONCLUSIONES.....</i>	106
<i>15. BIBLIOGRAFÍA.....</i>	110
<i>15.1. Libros y artículos académicos</i>	110
<i>15.2.- Consultas web.....</i>	112

I. INTRODUCCIÓN

1. INTRODUCCIÓN

Imaginemos un rayo de luz atravesando un cristal. Éste, a su vez, se descompondrá en diferentes rayos de luz que, aunque distintos, tienen una raíz común, ya que provienen de idéntico lugar.

Imaginemos ahora un enorme rayo de luz, lanzado por William Shakespeare y llamado Lady Macbeth. Un rayo de luz tan enorme que, cuatro siglos después, encuentra un cristal que lo descompone en otros rayos de luz, algunos de ellos llamados Cersei Lannister, Lady Melissandre, Livia Soprano, Gemma Teller y Claire Underwood. Éstos, aunque pese a ser muy diferentes, tienen algo en común que desde aquí nos disponemos a identificar.

Sirva esta metáfora para ejemplificar la labor que esta investigación va a desarrollar. En el presente trabajo trataremos de mostrar, mediante un análisis tematológico de diferentes ficciones televisivas realizadas recientemente, algunas de ellas todavía en emisión, la inspiración recurrente en uno de los grandes personajes femeninos de la historia de la literatura universal: Lady Macbeth, esposa del protagonista de la tragedia *Macbeth*, escrita por William Shakespeare y publicada el año 1606.

Durante el transcurso del trabajo ofreceremos un análisis detallado del personaje de Lady Macbeth, con el objetivo de ofrecer una comparativa con los cinco personajes femeninos de las cuatro series televisivas estadounidenses que acabamos de mencionar. Aunque los personajes analizados tienen características muy diferentes, tanto físicas, como psicológicas y sociales, y se encuentran en universos de temática muy distinta, veremos como todos ellos comparten unas características comunes que tienen su origen en la esposa Macbeth.

La posibilidad de mostrar esta relación entre personajes destacados de algunas de las ficciones televisivas contemporáneas más importantes, cuyo referente es un personaje literario creado hace más de cuatrocientos años, abre la puerta a un estudio mucho más detallado de las relaciones entre la ficción televisiva, que en la actualidad es

el medio de mayor importancia de la cultura de masas¹, y las grandes obras de la historia de la literatura -desde Homero hasta Esquilo pasando por Shakespeare o Cervantes-. A causa de la reciente concepción de la televisión como medio artístico más destacado por encima del cine -podríamos hablar de un máximo de quince años, desde la aparición de *The Sopranos* o *The Wire*, ambas de la cadena HBO- la literatura sobre esta continua nutrición es muy escasa, al contrario de lo que pasa con el cine, donde existen numerosos ensayos sobre el tema. Creemos pues, que un estudio como este es en primer lugar muy útil para conocer la influencia concreta que ejerce un personaje como Lady Macbeth en ficciones de un gran éxito de crítica y de audiencia como las aquí estudiadas, ya que no existe ninguna obra que haga una referencia concreta a ello. Además, tal como hemos comentado anteriormente, puede ofrecer la posibilidad de realizar estudios tematológicos en lo referente a otros personajes -Ulises, Hamlet, Madamme Bovary o Don Quijote-, a obras concretas - *Edipo Rey*, *La Odisea*, *El Rey Lear* o *Guerra y Paz* -, a autores - Kafka, Cervantes, Dostoievski o Shakespeare -, y por último, algo que creemos muy interesante, analizar las múltiples influencias, no sólo literarias, sino también cinematográficas, fotográficas o pictóricas, de grandes series como *The Sopranos* o *Six feet under*.

El estudio que aquí tratamos está concebido en tres niveles diferentes, que podemos simbolizar como una pirámide invertida. En la base estaría la semilla a partir de la cual surgen el resto de mitos, temas o personajes: el arquetipo de la femme fatale. Estudiaremos este arquetipo universalmente conocido, prestando especial atención a su significado latente y a los diferentes mitos que surgen a partir de él. A partir de dicho arquetipo surge una de sus representaciones, que con el tiempo devendrá mítica: Lady Macbeth. Nos detendremos con especial atención en el análisis al personaje, ya que es el que nos servirá para la tarea comparatista con el resto de personajes. En el análisis tematológico de este personaje mítico intentaremos hallar el tema inherente al personaje, sus características psicológicas más destacadas y los motivos presentes a su alrededor. Por último, analizaremos tematológicamente los personajes de las ficciones televisivas ya mencionadas, fijándonos especialmente en aquellos elementos que, anteriormente, hemos analizado sobre Lady Macbeth. Una vez realizado los análisis

¹ Aunque económicamente el videojuego es el medio más importante, al ser el que más dinero genera, creemos que las series de televisión, por su importancia y repercusión social, así como por el número de espectadores a nivel mundial, se sitúan por encima en la actualidad tanto del videojuego como del cine.

podremos llegar a las conclusiones respecto a los objetivos y a la hipótesis que posteriormente nos plantearemos.

Además, dentro del marco teórico que planteamos, haremos una breve introducción a la tematología y observaremos la situación que hay en España en relación a la literatura sobre series de televisión estudiadas bajo una mirada tematológica. También veremos muy brevemente el porqué de la importancia de las series de televisión en nuestra época.

2. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y JUSTIFICACIÓN DE SU PROPUESTA

Tomando como punto de partida la hipótesis y el diseño metodológico que más adelante nos ocupará, la delimitación del objeto de estudio se da en tres niveles distintos que podemos entender como una pirámide inversa, en la que el pico sería la base a partir de la cual se construye el resto de la pirámide. Se trata del arquetipo a partir del cual surgen innumerables representaciones.

En primer lugar, después de observar una serie de rasgos similares en distintos personajes de distintas ficciones televisivas norteamericanas de los últimos quince años, llegamos a la conclusión de que lo que tienen en común es una influencia, más o menos clara, de Lady Macbeth. Por tanto, la selección de las series y los personajes se basan en criterios personales previos a la realización del trabajo, basándonos en el conocimiento del personaje de la obra Macbeth, y que trataremos de probar mediante un estudio tematológico. Los personajes en cuestión son seis: Lady Melissandre, Cersei Lanister - ambas en *Game of Thrones*-, Livia Soprano -*The Sopranos*-, Gemma Teller -*Sons of Anarchy*- y, por último, Claire Underwood -*House of Cards*-.

El siguiente nivel es el que nos da el estudio en profundidad del personaje de Lady Macbeth, con el objetivo de poder comprobar las reminiscencias previamente detectadas. Eso no quiere decir que, si detectáramos alguna otra inspiración en la construcción de los personajes anteriormente analizados no la señaláramos, aunque sin entrar en profundidad. Y, por último, el análisis del arquetipo universal de la femme fatale con el objetivo de observar cómo la construcción de un mito como Lady Macbeth no es más que una de las formas que surgen a partir de dicho arquetipo según un contexto sociocultural determinado.

A la hora de seleccionar los personajes y las series nos hemos basado en la experiencia previa del visionado ya realizado de las series seleccionadas, en los cuales hemos vislumbrado la posible influencia de Lady Macbeth, como en este trabajo trataremos de demostrar. A la hora de escoger el corpus completo a analizar de cada una de las series nos encontramos ante dos problemas básicos. Primero, que la duración de cada una de las series es muy diferente. Por ejemplo, mientras *House of Cards* cuenta con tres temporadas -no sabemos cuántas tendrá finalmente-, *Sons of Anarchy*, ya finalizada, cuenta con siete. Así pues, el distinto número de capítulos hace que quede descompensado. Y en segundo lugar, el protagonismo de los personajes también es muy

dispar. En el caso de Gemma Teller tiene un protagonismo muy alto, lo que hace que teniendo en cuenta también todo el número de episodios en los que aparece, hace inviable realizar un análisis minucioso. Lady Melisandre, en cambio, es un personaje secundario de una serie ya de por sí coral como *Game of Thrones*. Por tanto, y aunque lo ideal sería comparar series con idénticas temporadas y personajes con un protagonismo similar, hemos decidido adaptar el análisis según cada caso. El análisis de cada personaje será realizado mediante un resumen argumental de algunas de las tramas más destacadas en la que los personajes aparecen, que nos servirá para hacer un análisis tematológico de aquellos elementos que nos resulten más destacados. Así, aunque el foco apuntará principalmente a aquellos ingredientes tematológicos de los personajes en los que observemos similitudes evidentes con Lady Macbeth, aunque también señalaremos diferencias que nos resulten notorias -ya que es interesante cómo se dan diferentes versiones del personaje mítico que tratamos-, así como alguna otra influencia que podamos observar.

A la hora de planificar la investigación, después de definir el objeto de estudio, el objetivo principal y el corpus a analizar, la decisión de recurrir a la tematología como sistema metodológico para realizar el trabajo viene dada por la propia naturaleza de dicho trabajo. La labor que nos hemos propuesto llevar a cabo es totalmente interpretativa y basada en tres fases distintas:

1.- En primer lugar, distinguiremos las características básicas del arquetipo de la femme fatale observando distintos mitos surgidos a partir de este arquetipo -como el de Lilith o el de Salomé-. Además, mostraremos los motivos más recurrentes ligados a la femme fatale.

2.- Posteriormente, analizar el mito literario de Lady Macbeth fijándonos especialmente en el rol que juega en la obra de William Shakespeare. Definiremos el tema principal inherente al personaje -y observaremos también si va en consonancia o no con el tema principal de *Macbeth*- y faremos un breve repaso a otros mitos en los que Shakespeare pudo basarse para crear a la esposa de Macbeth. Mostraremos también los motivos más importantes presentes en la obra y que sirven para caracterizar el personaje. El objetivo final será ver como a partir de un arquetipo universal se crea una figura mítica que, a posteriori, devendrá universal por sí misma.

3.- Por último, hacer el análisis de los personajes que hemos elegido de las series televisivas en los que hemos atisbado una influencia, más o menos clara, de Lady Macbeth. Con el análisis ya realizado con Lady Macbeth, el que podemos denominar

personaje matriz, realizaremos la misma tarea con el resto de personajes con objetivos diversos. En primer lugar, confirmar si se cumple nuestra hipótesis sobre la influencia de Lady Macbeth en su ideación. En el caso de que así fuera, ver cómo y en qué grado se da. En segundo lugar, ver también si estos personajes encajan dentro del arquetipo universal de la femme fatale. Y, por último, en relación a los motivos más destacables que encontramos relacionados con cada uno de los personajes, ver si guardan relación o no con Lady Macbeth, y observar además qué papel juegan en la caracterización del personaje.

Como decíamos, toda la tarea que vamos a llevar a cabo se desarrollará interpretativamente. Por lo que hace a la caracterización del arquetipo, realizaremos nuestra labor a partir del estudio que han hecho diferentes autores. Respecto a Lady Macbeth, nuestro trabajo se apoyará el trabajo de diferentes académicos especialistas en Shakespeare. El análisis de los personajes de las ficciones televisivas, al ser tan recientes, deberá basarse en nuestra labor interpretativa. Y, por último, en cuanto a los motivos, nos basaremos en diccionarios de reputados expertos.

El uso de un método cualitativo para la realización del trabajo fue tomada junto al tutor del mismo ponderando las ventajas y desventajas que nos ofrecía en relación a un método cuantitativo. Ya que el objetivo del trabajo no es extraer un porcentaje sobre la influencia de un personaje en determinadas ficciones, sino en observar las distintas maneras de reflejar dicha influencia, creemos que un trabajo cualitativo es el más pertinente para un trabajo de estas características. Eso sí, el trabajo abre la puerta a otros investigadores que, por ejemplo, quieran cuantificar la influencia de Lady Macbeth -o cualquier otro personaje, arquetipo, motivo, *loci* etc.- en las cincuenta ficciones televisivas de mayor audiencia en las cadenas de cable de Estados Unidos en la primera década del siglo XXI.

Por tanto, la tematología, al ser la disciplina que se encarga del estudio comparado de los temas, los personajes y los motivos, se adhiere a la perfección a la tarea que nos vamos a proponer.

Además, en las conclusiones finales, respecto a los personajes televisivos analizados, utilizaremos algunos elementos de la clasificación que usa Casetti para observar las similitudes y diferencias entre los personajes. Y, aunque se trate de un personaje de una tragedia teatral isabelina, veremos cómo encaja también Lady Macbeth en dicha clasificación, para ver si el resto de personajes siguen o no su línea.

3. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

- 1.- Observar si en los personajes analizados existe una influencia por parte del personaje de Lady Macbeth, y cómo se da efectivamente.
- 2.- Consiguentemente, analizar desde una perspectiva tematológica la figura de Lady Macbeth y observar cómo encaja en el arquetipo de femme fatale.
- 3.- Investigar la relación entre el significado de los personajes estudiados y el arquetipo mítico de la femme fatale, especialmente por lo que se refiere a la variante que Lady Macbeth encarna.
- 4.- Explorar, observando el caso que aquí tratamos, qué vínculos existen entre la ideación de los relatos literarios y la de las series televisivas.
- 5.- Identificar los motivos que, bien sea por reiteración o por importancia dentro de la narración, se dan en los tres niveles de nuestro trabajo. Es decir, en el arquetipo de la femme fatale, en la figura mítica de Lady Macbeth y, por último, en los personajes de las series de televisión estudiados.

4. HIPÓTESIS

La hipótesis en la que sustenta este trabajo es que el personaje de Lady Macbeth, que aparece en la tragedia *Macbeth* de William Shakespeare (1606), es una importante inspiración en la cual se basan algunas de las ficciones televisivas estadounidenses los últimos años. Gracias a un análisis tematológico trataremos de sacar a la luz la presencia de este personaje y observar de qué manera su sombra se halla en otros personajes contemporáneos de algunas de las ficciones de mayor éxito de público y crítica en los últimos años.

El objetivo del estudio no es situar la influencia de un personaje literario como Lady Macbeth en las series de televisión, por encima o por debajo de otros personajes ilustres como el propio Macbeth, Hamlet, Don Quijote o Edipo, como si de un ranking se tratara. Tampoco conocer el porcentaje exacto del número de series a las que ha influenciado en la última década. Lo que pretendemos demostrar es la importancia cabal que tienen, no sólo los personajes más destacados, sino los argumentos, los motivos, los arquetipos e, incluso obras concretas, en algunas de las narrativas contemporáneas de mayor peso en la cultura mediática.

Por esa razón, la tarea comparatista se realizará con cinco personajes de cuatro series diferentes, a saber: Cersei Lannister, Lady Melisandre -*Game of Thrones*-, Claire Underwood -*House of Cards*-, Gemma Teller -*Sons of Anarchy*- y Livia Soprano -*The Sopranos*-. A causa de los centenares de series que se producen anualmente en Estados Unidos - y de las cuales muy pocas pasan de su primera temporada -, el análisis de todas y cada una de las series que se han hecho en los últimos años resulta inviable para un trabajo de nuestra naturaleza. Por ello, la selección de series y personajes se ha realizado con el conocimiento previo de haber hecho un visionado completo -sin hacer ningún análisis formal- de las ficciones analizadas, que suman un total de 319 episodios y aproximadamente 266 horas de duración total. Como hemos explicado anteriormente, el objetivo principal es mostrar la importancia del enorme acervo temático del cual se alimentan las series de televisión, y que a ojos del espectador medio pasa desapercibida. Ello no quiere decir que, hablando concretamente de Lady Macbeth, sean los únicos casos en que dicha influencia existe. Es más, creemos firmemente que dicha sombra es mucho más alargada de lo que nuestro trabajo pretende mostrar.

II. FUNDAMENTO TEÓRICO

5. METODOLOGÍA

5.1. Aproximación a la tematología

La retórica clásica, cuyo origen encontramos en la Antigua Grecia, descompone el relato en cinco etapas diferentes: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio*. La primera de ellas se centra en la ideación de las historias -o discursos-, no *ex nihilo*, sino a partir de elementos narrativos ya existentes. Uno de los mayores genios de la literatura universal como William Shakespeare, a la hora de idear sus narraciones, recurría a un acervo temático enorme del que extraía temas, mitos, arquetipos, personajes, motivos, símbolos o alegorías. El personaje de Lady Macbeth, como veremos a continuación, surge a partir de mitos y arquetipos ya existentes. Lo mismo sucede con las series de televisión, que pese a utilizar una estructura narrativa propia de nuestra época e intentar dar respuesta a problemas actuales, recurren a un acervo temático aún más grande que el que tenía Shakespeare, ya que han pasado más de cuatro siglos desde entonces y, entre otros, se incorporan personajes míticos como el de Lady Macbeth, muy presente en la actualidad como trataremos de demostrar.

Es interesante comprobar cómo, siguiendo las etapas de la retórica para elaborar un discurso, a partir de la *dispositio*, que es la composición o estructura de la narración, las diferencias entre medios como la literatura y el cine son significativas, por la propia naturaleza de dichos medios. Pero si nos fijamos en la *inventio*, ambos medios tienen como fin comunicar un relato o historia, cuya invención puede ser idéntica pero cuya composición se hará a partir de las características de cada medio. De hecho, incluso en la literatura en general, el escribir una obra de teatro o una novela cambia dicha estructuración. Un trabajo como el nuestro, que se fija en algunos elementos de la *inventio* de una obra como *Macbeth*, por un lado, y de algunas de las series de televisión más importante de los últimos años, por otro, debe recurrir a la disciplina que estudie los elementos a los que recurren los autores a la hora de idear un relato. Dicha disciplina es la tematología.

La tematología es una de las vertientes más importantes de la literatura comparada², junto la genología y la historología. Según Gnisci, aunque si bien afirma que no hay un acuerdo entre especialistas sobre su terminología, se podría definir como la disciplina que se encarga del estudio *comparado* de los temas y mitos literarios (Gnisci, 2002: 129). Dicha definición se queda corta y es muy restrictiva. Se queda corta al eludir el resto de configuraciones de contenido de los que sí hablan otros autores como Chillón: temas, motivos, *leit motiv*, figuras, personajes, *loci*, alegorías, etc. (Chillón, 2000: 136). Y es restrictiva, añadimos nosotros, al restringir el estudio *comparado* a la literatura. Creemos que la tematología es una disciplina *intermediática* que estudia las configuraciones de contenido entre obras literarias, pero también entre otras artes como la pintura, el cine, la música, la escultura, el cómic, las series de televisión, los videojuegos e, incluso, la publicidad. Dicha concepción intermediática³ amplía los horizontes de la disciplina y puede ofrecer una gran riqueza en cuanto al conocimiento de estas configuraciones de contenido. Queda claro, con una definición como esta, que pese al tipo de disciplina, el tema es sólo uno más -eso sí, uno de los más importantes- de los ingredientes que forman parte de la ideación de los relatos y que estudia la tematología. En nuestro estudio, el tema por excelencia será la ambición desmesurada de poder. Además del tema, prestaremos especial atención al arquetipo -femme fatale-, al personaje y a los motivos.

En relación al tema, Guillén explica que "es el elemento que estructura la obra (...). Claro que el tema no es todo el contenido. No es lo que dice el poema, sino aquello con lo cual o desde lo cual se dice" (Guillén, 2005: 231). Así, por tanto, una obra como *Macbeth* se estructura a partir del tema de la ambición desmesurada de poder -presente también en las series que estudiaremos, pero en otras grandes obras como *El Padrino*, *Ciudadano Kane* o *Scarface*, y en otras obras menores pero de gran impacto en la cultura mediática como *Torrente*-, siendo la pluma de Shakespeare la que dará un signo diferencial a dicho tema.

El motivo es un elemento que el narrador coloca en una narración para provocar un determinado movimiento en el lector o espectador. Son una pequeña parte de la

² La literatura comparada es "la tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales" (Guillén, 2005: 27).

³ Queremos resaltar la importancia de la concepción intermediática, a causa principalmente de la poca consideración que tiene en literatura específica que trata el tema, incluidas obras tan importantes para la disciplina como la de Guillén.

cadena narrativa que puede despertar la imaginación del lector. Podríamos decir, que si el tema estructura e idea central de la narración, los motivos son las unidades con las cuales se construye el tema. En palabras de Guillén, "los motivos se dan, se hallan o se inventan; sin ellos es difícil acceder al drama o a la novela. El tema es el destino ineluctable del escritor" (Guillén, 2005: 275). El motivo no explica, sino que sugiere algo en la mente del lector/espectador. Un relato está lleno de motivos, algunos de carácter descriptivo -como puede ser el parche en el ojo de un pirata- y otros de carácter metafórico. A modo de ejemplo, ya que posteriormente lo ampliaremos, las manos llenas de sangre imaginaria de Lady Macbeth simbolizan una culpa que no puede quitarse de encima. En el trabajo que realizaremos, señalaremos algunos de los motivos que creemos más destacados relacionados con la femme fatale, con Lady Macbeth y con el resto de personajes analizados para ver cómo, según creemos, existiendo algunas diferencias entre los motivos su carga simbólica guarda una relación significativa.

5.2. Tematología y series de televisión: estado de la cuestión

Aunque el abordaje tematológico de las series de televisión no sea el más habitual no quiere decir que sea inexistente.

La editorial *Errata Natura*, que ha publicado el libro de Jorge Carrión, ha lanzado distintos libros en los que diferentes autores analizan, desde diferentes perspectivas, algunas de las series más destacadas que se han producido en la última década en Estados Unidos: *The Sopranos*, *The Wire*, *Breaking Bad*, *Game of Thrones*, *True Detective* y *Mad Men*. Los capítulos, escritos con el estilo particular de cada autor, se centran en aspectos diferentes de la serie como pueden ser la producción, el contexto histórico, la relación entre protagonistas, la importancia de la serie en la sociedad, tipo de narración o influencias en las que se basan los autores. A modo de ejemplo, en *Los Soprano forever: antimanual de una serie de culto*, uno de los capítulos realiza una comparación de la vida de Tony Soprano con el mito de Teseo y el Minotauro, en el que ven al personaje como un híbrido del héroe y el monstruo (VV.AA, 2009: 19).

Una de las series más analizadas, a causa de su repercusión sociopolítica -especialmente en España-, es *Game of Thrones*, de la cual existe un libro de politología coordinado por Pablo Iglesias en la que se compara la situación política en Poniente con la contemporánea. En *Reyes, espadas, cuervos y dragones. Estudio del fenómeno televisivo Juego de Tronos*, existe un bloque entero en el que realizan un análisis

tematológico de la ficción en el que exploran los arquetipos femeninos, masculinos, los mitos y los referentes pictóricos y literarios en la serie.

En España, dos autores catalanes han estudiado distintas series de televisión desde una perspectiva tematológica. Anna Tous, en *La era del drama en televisión* -obra que sintetiza su tesis doctoral-, presenta una metodología multidisciplinar para analizar las series televisivas en tres etapas, con el objetivo de discernir si se puede hablar de unas características televisivas de la narrativa audiovisual de ficción propiamente dichas: primero, identificar los ingredientes o figuraciones usados en los textos televisivos estudiados y analizarlos desde una aproximación interdisciplinaria, utilizando el comparatismo mitológico, el análisis textual de Rastier y la tematología. Segundo, analizar las características de homología estructural de la narrativa audiovisual con ayuda de la semiótica, el formalismo y la narratología (Tous, 2010: 30-31). La tematología tiene un papel fundamental en esta metodología multidisciplinar, en la que la autora señala los temas presentes en cada serie y las referencias intertextuales, ya sean sociales, culturales, televisivas, míticas etc. A modo de ejemplo, constata como series tan dispares como *House* y *The West Wing* están presentes dos temas como el de la figura paterna y la búsqueda del padre (Tous, 2010: 232). En una obra posterior, *Mites en serie*, la autora explorará, en conocidas series de televisión, diferentes ingredientes que forman parte de la tematología: un estereotipo como el del genio loco - Sheldon Cooper o el Dr. House-, un mito literario como Sherlock Holmes -Grissom y el Dr. House; las figuras de la prostituta y el redentor -Nick y Christie de *CSI: Las Vegas* y Sam y Laurie en *The West Wing*- un tema como el del doble -presente en series como *The West Wing* o *Lost*-, o *loci* recurrentes como el de la isla -*Lost*- (Tous, 2013: 189-190).

El otro autor que ha tratado este tema es Jorge Carrión. En *Teleshakespeare*, además de una introducción sobre la importancia de las series de televisión estadounidenses en los últimos quince años, hace un análisis muy breve de algunas de las que él considera algunas de las mejores series en los últimos años -*Breaking Bad*, *The Sopranos* y *Six Feet Under* entre otras-, en las que observa mitos, figuras, arquetipos, temas o motivos de las series analizadas. Participa también en algunas de las obras de *Errata Natura*, junto a otros autores. A modo de ejemplo, en la obra *The Wire. 10 dosis de la mejor serie de televisión*, su describe a la serie como una de las grandes novelas norteamericanas escritas jamás -al nivel de la trilogía de Dos Passos-, cuya narrativa está inspirada en las grandes obras realistas del siglo XIX.

Un trabajo como el nuestro iría en una línea un poco diferente a las obras presentes que han recurrido a la tematología para estudiar las series de televisión. Lo más común, hasta ahora, es analizar de manera detallada una serie en concreto. Si bien es cierto que Anna Tous dedica algunas páginas a analizar algunos mitos literarios como el de Sherlock Holmes o Madamme Bovary, nuestro estudio se centraría principalmente en el análisis del arquetipo de la femme fatale (1), el personaje mítico de Lady Macbeth (2) y de los distintos personajes televisivos contemporáneos (3). Ahí radicaría la principal diferencia, ya que no existen obras que se centren, de manera única, en un personaje mítico -o un arquetipo- y su posterior exploración en series televisivas. El funcionamiento, hasta ahora, ha sido a la inversa: la investigación de temas, motivos, figuras, arquetipos o *loci* en series de televisión concretas.

6. LAS SERIES DE TELEVISIÓN⁴

Más allá del interés y la fascinación que despierta un personaje tan poderoso como Lady Macbeth, el hecho de que la tarea comparatista a la que procederemos se realice con personajes de ficciones televisivas es una de las razones que, según creemos, puede hacer más interesante a este trabajo.

Desde principios de siglo, y especialmente en Estados Unidos y el Reino Unido, las series de televisión gozan de un prestigio de crítica y público que hace que, como mínimo, hayan alcanzado el mismo estatus que el cine, sin duda el arte por excelencia, por lo menos en lo referente a la cultura de masas, del siglo XX.

El reconocimiento y el prestigio de que gozan en la actualidad las series de televisión llega a tal punto, que Robert McKee, autor de uno de los manuales para escribir guiones⁵ más utilizado en las facultades de comunicación y escuelas de cine, llegó a afirmar en una entrevista para *El País* que "Tony Soprano es mucho más complejo que Hamlet"⁶. Una afirmación que, aunque pueda sonar -y pueda ser exagerada, sigue la línea de críticos y teóricos que creen que en la actualidad, la gran novela norteamericana del siglo XXI está en la televisión. Kevin Spacey, productor y protagonista de *House of Cards*, opina que "la televisión está haciendo un trabajo muchísimo mejor que las películas en cuanto a anticiparse a los cambios en la sociedad a la vez que ofrece un contenido de calidad⁷".

A causa del poco tiempo que ha transcurrido desde que las teleseries han sido, por un lado, alabadas por la crítica, momento que podríamos situar, de manera aproximada, cuando la HBO tiene en su parrilla a la vez *The Sopranos* (1999 - 2007), *The Wire* (2001 - 2005) y *Six Feet Under* (2002 - 2008), y por el otro, capaces de mantener en vilo a medio mundo, con la serie *Lost* (2004 - 2010) como máximo

⁴ No es sencilla la elección del término. Aunque pudieramos optar por "ficción serial" o "seriada", a causa de su concepción para ser consumida de esta manera -muy influenciada, como veremos a continuación, por el folletín del siglo XIX-, y la posibilidad de no ser vistas sólo en televisión, sino también en ordenadores, tablets o móviles, decidimos hablar de "series de televisión" por estar pensadas para emitirse por este medio, en un canal de televisión determinado, cuyos ejecutivos son los que tienen la última palabra a la hora de decidir si la serie sigue o no realizando o no.

⁵ McKee, R. (2002). *El Guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba, 2002.

⁶ http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/02/actualidad/1330694525_921008.html

⁷ http://articles.baltimoresun.com/2014-02-10/entertainment/bal-kevin-spacey-house-of-cards-20140208_1_cards-rdquo-cardsrdquo-kevin-spacey

exponente y, por ende, toman posición como representación cultural más importante en la denominada cultura de masas, la literatura específica no es muy amplia, lo que, como hemos comentado anteriormente, da a nuestro trabajo un especial interés. Pese a ello, aquí en España, autores como Concepción Cascajosa, Jorge Carrión o Anna Tous han estudiado, en general, este momento en que la televisión toma la posición central que durante el siglo pasado tuvo el cine. Es más frecuente encontrar obras centradas en una serie en concreto -entre las más comunes: *The Sopranos*, *Lost*, *The Simpsons*, *The Wire* y *Game of Thrones*- . Además, en el apartado dedicado a la metodología empleada para nuestro análisis, haremos un breve repaso a obras que, en mayor o menor medida, hacen un análisis de las series de televisión mediante una perspectiva tematológica.

Resulta imposible entender esta etapa sin la cadena *HBO*, la primera cadena de cable que produjo series que ellos mismos emitirían, iniciando una senda que posteriormente seguirían *Showtime* o *AMC* entre otros. Según cuenta Cascajosa, la clave fue la ventaja que contó sobre cadenas generalistas que emitían en abierto, ya que las cadenas que emitían por cable quedaban fuera de los censores de la *Federal Communications Commission*, lo que permitió que los programas originales de la *HBO* tuvieran generosas dosis de sexo y violencia, contenidos tabú que también iban a permitir atraer a un público joven y a crear imagen de marca (Cascajosa, 2005: 102). Además, el hecho de estar libres de la censura y el mandato de la audiencia mayoritaria y depender exclusivamente de la satisfacción de sus abonados, los contenidos de la televisión por cable gozarían de una mayor libertad creativa (Cascajosa, 2005: 120).

Tal y como comentábamos al inicio de este apartado, las teleseries norteamericanas han ocupado, durante la primera década del siglo XXI, el espacio de representación que durante la segunda mitad del siglo XX fue monopolizado por el cine de Hollywood (Carrión, 2011: 13). Cascajosa señala que la serie *Hill Street Blues* (1981 - 1987) es la precursora del fenómeno que se dará ya en el presente siglo. Su autor, Mark Frost, será el creador en los años 90, junto a David Lynch, de la gran serie de la década, *Twin Peaks*, la también señalada por la autora como uno de los pasos previos de la revolución "seriefila" posterior. En *Hill Street Blues* había multitud de tramas en cada capítulo que hacía que el espectador no pudiera perder ni un segundo la atención. Pretendía, además, conectar más con el espíritu de reflexión social. Cree que el hecho de que marcará un antes y un después fue lo que permitió que años después aparecieran nuevas series siguiendo su estela (Cascajosa, 2005: 32). Sobre esta serie, Carrión opina que la evolución que se da es a causa de la serialidad progresiva, con varias líneas

argumentales y una apuesta definitiva por la calidad de la imagen, de los escenarios y de la actuación" (Carrión, 2011: 11). Si nos fijamos, los cinco puntos que señala el autor están siempre presentes en la mayoría de ficciones actuales -con la excepción de las *sitcom*, con un formato diferente-, así como en las cuatro series presentes en nuestro trabajo. De hecho, además de edad dorada de la televisión, otra manera de acuñar esta etapa es la de edad dorada del *drama* televisivo, lo que nos hace darnos cuenta de la importancia del género dentro de este cambio de etapa.

Si *Hill Street Blues* inició un pequeño movimiento, la revolución total llegó con *The Sopranos*. Desde el punto de vista narrativo, la serie se convirtió en el exponente de una ficción que aspira a la calidad del cine -el cine de calidad- aprovechándose de las ventajas de una narrativa de larga duración y sus infinitas posibilidades para desarrollar situaciones y caracterizaciones (Cascajosa, 2005: 108).

Carrión, y lo cual es interesante para un trabajo comparatista como el nuestro, habla también de las distintas relaciones entre las series de televisión, el cine y la literatura. Es cierto que el cine y la televisión se han convertido en "vasos comunicantes en perpetua retroalimentación" (Carrión, 2011: 11) -pasando por directores como Hitchcock, pionero en aprovechar las posibilidades del medio, el propio Lynch o, recientemente, David Fincher y próximamente Woody Allen; actores y actrices como Kevin Spacey, James Gandolfini, Robin Wright o Jessica Lange; guionistas como Terrence Winter, Alan Ball o Aaron Sorkin; técnicos que trabajan en ambos medios; y, por último, series que pasan al cine, como *Entourage* o *The Simpsons*, y películas que pasan a la pequeña pantalla, como *Fargo* o *Bates Motel* (*Psicosis*). Éste *feedback* constante es más notorio si cabe en la que se ha denominado la Edad de Oro de las series, que rompe con el estigma que arrastraba años atrás la televisión, que era vista como el hermano pequeño en el que trabajaban personas cuya carrera estaba cuesta abajo o cuyo interés por el medio era de simple plataforma para llegar al cine. Sin embargo, y aunque bien es cierto que se conservan multitud de elementos heredados, la narrativa teleserial parece haberse ya emancipado de la cinematográfica (Carrión, 2011: 15). Según el autor, las características de la sociedad actual, en la que el tiempo es oro, han influido de buena manera a que las series televisivas sean el principal producto de consumo de la sociedad de masas: "A diferencia de la novela y el cine, a quienes les cuesta desprenderse de los formatos de reproducción con los que fueron alumbrados y que parcialmente los constituyen, el relato breve y el capítulo teleserial se han adaptado perfectamente a los nuevos contextos de circulación y de lectura de lo literario y lo

audiovisual. La lectura y el consumo de relatos y de episodios de series se han desprendido con relativa facilidad de su soporte de origen, el papel y el televisor, para desplazarse a las pantallas conectadas a Internet, apoyándose en la glosa y la interpretación inmediatas, ya sea en los comentarios del blog o en las redes sociales" (Carrión, 2011: 30). Añade además que "mientras que la velocidad con la que nos obligan a leerlas -las series- conecta con el espíritu de la época, el profundo desarrollo argumental y psicológico al que nos han acostumbrado conecta con la novela por entregas y con los grandes proyectos narrativos del siglo XIX (Carrión, 2011: 15)". El autor se refiere al folletín o novela por entregas, que se desarrolla junto a la industria cultural los primeros años del siglo XIX. El objetivo era amortizar los gastos de editores y libreros (Brunori, 1980: 18). La conexión, por tanto, tiene que ver con la rentabilidad económica de editores y productores, con el añadido de que en nuestra época, el bien máspreciado es el tiempo y las series y el folletín, igual que a editores y productores les permite rentabilizar su dinero, a nosotros nos permite rentabilizar nuestro tiempo.

Para finalizar este apartado, nos gustaría resaltar el que el autor considera el principal motivo por el cual las series conectan tan bien con el público, algo tan antiguo como la literatura misma: el personaje. "El protagonista de *Origen* es realmente fascinante; [...] pero para ser un personaje redondo le faltan al menos cuarenta horas. Nuestra relación con los personajes de ficción ha cambiado para siempre. Cada año que pasa se bate el récord de *teleadicción*. El nuevo estupefaciente se llama personaje. Actúa por empatía; estimula la identificación parcial; lo sentimos cercano y lejano a un mismo tiempo; real y virtual" (Carrión, 2011: 15).

7. EL ARQUETIPO DE LA FEMME FATALE

A la hora de redactar este apartado, debemos partir de la base que concebimos al personaje de Lady Macbeth como una variación del arquetipo mítico o "jungiano" de la femme fatale, de una importancia y una influencia tan fuerte, como pretende quedar probado con este trabajo, que en sí mismo deviene arquetipo cultural con una serie de características muy definidas entre las que, sin duda, destaca la ambición desmesurada de poder.

7.1. Una aproximación al concepto de arquetipo

Antes de adentrarnos directamente en el arquetipo de la femme fatale, creemos necesaria hacer una introducción al concepto de arquetipo propiamente dicho, ya que puede ser objeto de múltiples definiciones e interpretaciones. De hecho, nuestro propio estudio va a trabajar con dos definiciones distintas del mismo concepto, cuyas diferencias aclararemos a continuación.

El arquetipo del que habla Carl Gustav Jung en su obra *Arquetipos e inconsciente colectivo* es un concepto que conecta directamente con el de "inconsciente colectivo", término que en la actualidad todavía despierta gran polémica, y que separó a Jung del que fuera su mentor, Freud. Además del inconsciente personal, base del psicoanálisis freudiano, Jung defendía la existencia de un inconsciente colectivo, compartido por todos los seres humanos por su propia condición humana. Según Jung, dentro del inconsciente colectivo se dan "contenidos y modos de comportamiento que son, *cum grano salis*, los mismos en todas partes y en todos los individuos (Jung, 1934: 10)".

Los arquetipos, según la terminología jungiana, serían por tanto los contenidos presentes en el inconsciente colectivo, cuya nomenclatura remite precisamente a que dichos contenidos son arcaicos o primitivos (Jung, 1934: 10). Más adelante, el psicólogo suizo da una explicación más extensa que creemos muestra de manera más concreta qué entiende por arquetipo: "Puesto que el niño llega al mundo con un cerebro predeterminado por la herencia y diferenciado, y por lo tanto también individualizado, no se enfrente a los estímulos de los sentidos con cualquier disposición sino con una disposición específica, que ya condiciona una selección y configuración peculiar - individual- de la percepción. Se puede comprobar que estas disposiciones son instintos y preformaciones heredadas. Estas preformaciones son las condiciones a priori y

formales, basadas en los instintos de la apercepción. Su existencia estampa en el mundo del niño y del soñador el sello antropomórfico. **Son los arquetipos.** Los arquetipos señalan vías determinadas a toda la actividad de la fantasía y producen de ese modo asombrosos paralelos mitológicos, tanto en las creaciones de la fantasía onírica infantil, como en los delirios de la esquizofrenia, así como también, aunque en menor medida, en los sueños de los normales y neuróticos. No se trata entonces de representaciones heredadas sino de posibilidades de representaciones. Tampoco son una herencia individual sino, en sustancia general, tal como lo muestra la existencia universal de los arquetipos" (Jung, 1934: 62-63). Respecto a esto, debemos aclarar que los arquetipos, por tanto -como el de la femme fatale, del que hablaremos más en profundidad, pero también otros como el de la madre o el viaje iniciático-, no vienen dados de por sí, sino que son las matrices generadoras de lo que posteriormente llegará a la mente, y tomará una forma determinada por el inconsciente personal de cada individuo, así como su contexto social y temporal.

Aunque en nuestro trabajo hablamos de arquetipo *jungiano*, el propio Jung se quita el mérito de la acuñación del concepto, al que le da un recorrido histórico larguísimo, empezando por Platón y su noción de *idea*. Más allá de dicho concepto, también entendemos al arquetipo como una tipología de personaje que remite, primordialmente, a las epopeyas y las tragedias. Si hablamos de un personaje arquetípico, como puede ser Aquiles, hablamos de un personaje sin ninguna profundidad psicológica. El autor coge dos o tres rasgos del carácter humano -que en el caso de Aquiles sería la valentía-, con el objetivo de ofrecer al lector o el oyente una gran carga moral. El objetivo del arquetipo, que se limita a ser bueno o malo -blanco o negro, no hay grises-, es ejemplarizar mediante la reducción de la psicología humana.

Siguiendo con la línea de esta tipología de personajes, encontramos también al estereotipo, que a diferencia del arquetipo, pese a funcionar también por reducción y olvidar la profundización psicológica del personaje, no tiene ninguna función ejemplarizante. Es algo muy típico de las ficciones cómicas y especialmente de las parodias, para burlarnos de un personaje determinado. En cambio, el personaje tipo, que se desarrolla especialmente a partir de la novela realista del siglo XIX, busca representar al ser humano en su modo más complejo -ni blanco ni negro, un gris lleno de matices-. Es un personaje al que podemos conocer desde dentro y que, en realidad, tiene la función de que lleguemos a comprender un poco mejor nuestra propia existencia. El

personaje tipo es el que conocemos como anti-héroe, y que encontramos en ficciones como *Madame Bovary* o *Ulises*.

A la hora de analizar a nuestros personajes, empezando por Lady Macbeth, intentaremos ver de qué manera los autores conciben a estos personajes siguiendo esta tipología. Adelantamos de antemano, que dicha labor no resultará fácil.

7.2. El mito y el arquetipo

Como Jung señalaba, y también apuntaría posteriormente Lluís Duch, los mitos, así como otras imágenes simbólicas, son expresiones de los arquetipos (Duch, 1998: 312). Por tanto, si entendemos el arquetipo como esas matrices generadoras de contenidos, el mito sería uno de esos contenidos. Mitos, como veremos a continuación, como el de Lilith o el de Salomé -mitos que parten del arquetipo universal de la femme fatale-, pero también como el de Edipo, Dorian Gray, Dr. Jeckyll y Mr. Hyde o Hamlet. Lo que defendemos en este trabajo es que un personaje como Lady Macbeth, con raíces en otros personajes míticos, deviene en mito *per se* a causa de la enorme importancia que tiene en los siglos posteriores, hasta llegar a una época como la actual en que su esencia se encuentra presente en algunas de las ficciones más importantes en Occidente.

Cualquier aproximación que se haga al concepto de "mito" resulta de extrema dificultad. Por ello, nos remitimos a la obra de Lluís Duch *Mito, interpretación y cultura*, en la que el autor catalán hace un repaso muy detallado de cómo se ha interpretado el mito en diferentes épocas históricas, así como las diferentes aproximaciones que los grandes pensadores de la historia de Occidente -desde Platón hasta Lévi-Strauss, pasando por Nietzsche o Freud-. En este apartado haremos una breve aproximación a un tema al que se han dedicado incontables estudios y reflexiones, y cuya importancia radica para nuestro trabajo en la proyección mítica de Lady Macbeth a partir de un arquetipo universal y que ha llegado a nuestra época, proyectándose ahora de diferentes maneras.

Como hemos dicho, la definición de mito es muy complicada. Imposible, para Duch, a causa de que "una de sus características fundamentales consiste en establecer, en el sujeto humano, cierta anulación de las distancias respecto a las "objetividades" de la existencia" (Duch, 1998: 55). Es por tanto, una manera de intentar entender lo inentendible. El mito -en contraposición al logos- busca, no dar respuesta, sino ofrecer un poco de luz a toda la oscuridad en la que el ser humano está perdido, precisamente por el hecho de serlo. Para Duch "lo mítico es algo que pertenece estructuralmente al

hombre, posee la virtud de hacer posible que la ausencia pueda "tomar cuerpo" en el entramado de las relaciones humanas, en sus sueños diurnos y nocturnos, en los deseos y en la locura, en el amor y en el odio" (Duch, 1998: 237). Siguiendo con esta línea, Roger Caillois afirma que "se ha comprobado que en los mitos, precisamente donde los instintos pueden tener las satisfacciones que les niega la realidad, los hombres encuentran situaciones semejantes y temores análogos" (Caillois, 1938: 91).

Pese a ser estructural al ser humano, el mito es algo que, siempre visto como antítesis al logos -pese a que en su significado en griego antiguo tienen el mismo significado: "palabra"-, pasa a un segundo plano desde la Olímpica I de Píndaro, en el siglo V aC., cuando se equipara al mito con algo falso, engañoso e indigno. El propio Aristóteles diría después que "sólo el hombre, entre los vivientes, posee el logos" (Duch, 1998: 72). Esta concepción continuará siendo hegemónica hasta la actualidad, especialmente a partir de la Ilustración, cuando "se ha procedido a una afirmación indiscriminada, unilateral y autoritaria del logos, atribuyéndole unas supuestas intenciones emancipadoras en radical oposición a la esclavitud mental y física propias del mito" (Duch, 1998: 94). En contraposición, el mito vivió un periodo de reivindicación durante el romanticismo, lo cual les sirvió para liberar el sentimiento y la emoción, fuertemente reprimidos por una reflexión filosófica basada en la cuantificación y en la verificación (Duch, 1998: 127). En la actualidad, en la que vivimos una época heredera de la tradición ilustrada, la dicotomía sigue presente en todas las esferas de la vida. Creemos que un trabajo como este puede servir para aproximarnos, de manera directa a un mito como el de Lady Macbeth, pero también para ejemplificar el rol central que juegan los mitos en la cultura mediática contemporánea.

7.3. Los antecedentes míticos

A pesar de que el término femme fatale apareció a mediados del siglo XIX, la idea de una mujer peligrosa temida por el hombre está presente en numerosas narraciones desde muchísimo antes, aunque es en ese momento en el que el concepto -por razones que veremos a posteriori-, está muy presente en el mundo artístico hasta llegar a un punto culmen que es la femme fatale del género *noir* literario -memorable el personaje de Cora Smith en *El cartero siempre llama dos veces* de James M. Cain- y que cultivarán directores tan emblemáticos como Fritz Lang o Billy Wilder a partir de versiones del propio Cain, Chandler o Hammet.

Al hablar de sus antecedentes, existe una coincidencia en nombrar a **Lilith** como la primera femme fatale. Según la tradición judía, Lilith fue la primera esposa de Adán, anterior a Eva. A diferencia de esta última, Lilith abandona el Edén por voluntad propia, instalándose en un lugar cercano al Mar Rojo con Samael, el ángel de la muerte en el judaísmo, de quién se convierte en amante. Posteriormente será un demonio que raptará a los bebés de sus cunas y se unirá a los hombres como súcubo -un demonio que toma la forma de una mujer atractiva-, utilizando el semen que derraman en las poluciones nocturnas para engendrar hijos.

Si bien el mito más popular en la actualidad es el judío, los orígenes del mito de Lilith nos llevan a Babilonia. Resulta interesante ver cómo estos relacionaban a Lilith con la serpiente. Los antiguos sumerios, predecesores del pueblo babilónico, prestaban culto a la Gran Diosa Madre, también conocida como “Gran serpiente” o “Dragón”. Etimológicamente, el nombre “Lilith” tiene orígenes semíticos e indoeuropeos. La palabra sumeria “lil” es parte del nombre de “Enlil”, dios de la atmósfera, y cuyo significado puede ser “viento”, “aire” o “tormenta”. Según las leyendas de la época, era ése viento el que causaba que durante el parto las mujeres tuvieran fiebre, muriendo ellas y sus hijos. También existe relación con las palabras sumerias “lulti” -lascivia- y “lulu” -libertinaje-. Lilith usa su seducción – es una mujer atractiva, de larga cabellera -, y su sensualidad animal con fines destructivos. Fue posiblemente en su cautiverio en Babilonia cuando los judíos quedaron prendados por este demonio que actuaba principalmente por la noche (Brunel, 1992: 720).

Cuando Lilith escapó del Edén, tres ángeles la siguieron hasta el Mar Rojo y le pidieron en vano su vuelta. Al ver que no lo consiguieron la amenazaron con la muerte de miles de sus hijos cada día. En respuesta a la amenaza, y a causa también de un terrible deseo de venganza contra Eva –su sustituta en el Edén-, Lilith vuelve al mundo de los humanos, descendientes de Adán y Eva, con el objetivo de practicar el mal (Brunel, 1992: 721).

En el mundo literario moderno, Lilith ha sido presentada como un ser rebelde, en relación con el derecho a la libertad y el placer, y a la igualdad con el hombre, motivo por el que será reivindicada continuamente por movimientos feministas. Se suele representar a Lilith como a una femme fatale que aspira al poder y a la supremacía sobre el hombre (Brunel, 1992: 721).

Sin duda alguna, Lilith es el antecedente más relevante, y la que podríamos considerar la primera femme fatale de la humanidad y uno de los mitos universales más

destacados de los que han llegado a nuestra época. Si bien Lilith es la más importante, no podemos olvidar otras figuras míticas y literarias de las que hablaremos más adelante -entre ellas también Eva y Medea, en la que nos centraremos al analizar a Lady Macbeth-. Cabría destacar otra figura mítica cuya influencia e importancia está también muy presente en nuestra época: **Salomé**.

Aunque en el Nuevo Testamento no conocemos cómo se llama -es simplemente la hija de Herodías-, su nombre llega a nuestra época gracias a la obra del historiador judío fariseo Flavio Josefo. Según el mito bíblico, Salomé es hija de Herodías y Herodes Filipo, e hijastra de Herodes Antípo, esposo de su madre, un matrimonio que Juan el Bautista rechazaba al ser ella una mujer divorciada, razón por la que Herodes mantenía a éste encerrado sin matarlo por temor a las protestas del pueblo. El día del cumpleaños del padrastro, Salomé realiza una danza -la danza de los siete velos- tan espectacular que Herodes Antípo le promete el regalo que quiera. Aconsejada por su madre⁸, pide la cabeza de Juan Bautista, que muere decapitado. Su cabeza, entregada a Salomé, es a su vez entregada a su madre.

El mito bíblico de Salomé ha tenido una influencia muy grande en todas las disciplinas artísticas, especialmente en pintura y escultura. En cuanto a la literatura, las versiones del mito más destacadas son las de Gustave Flaubert y Oscar Wilde. El escritor francés, en su relato *Herodias* -que forma parte de la obra *Tres cuentos*-, reelabora la historia de Salomé siguiendo de una manera bastante fiel el mito original. Wilde, por su parte, da una versión muy particular del mito, inspirándose posiblemente en la *Medea* de Eurípides. En su obra, Salomé se encuentra enamorada perdidamente de Juan Bautista, el cual la rechaza. A causa del despecho que esto le causa, y después de realizar la danza de los siete velos ante su padrastro, pide su cabeza.

Además de estas figuras, el arquetipo de la femme fatale se ha presentado a lo largo de la historia de centenares de maneras. Sin explayarnos más, cabría destacar -siguiendo la opinión de Bornay- a personajes mitológicos como Venus, Pandora, Circe o Helena de Troya; otros personajes bíblicos como Judit o Dalila; personajes históricos como Cleopatra o Mesalina; e incluso figuras mitológicas que son híbridos, como la sirena o la harpía (Bornay, 1990: 8-9).

⁸ Cuando pensamos en su madre, no podemos evitar que venga a nuestra mente la figura de Lady Macbeth. Así lo cree también Claire Gaspard (Brunel, 1992: 1000), que observa también una relación entre el matrimonio Macbeth y el de Herodías y Herodes Antípo.

7.4. La femme fatale en la literatura de los siglos XVIII y XIX

Aunque, como hemos visto anteriormente, la femme fatale ha estado presente en obras mucho más antiguas como las de Homero, Eurípides o el propio Shakespeare con personajes como Lady Macbeth, uno de los puntos álgidos del arquetipo de la femme fatale -previo al del cine *noir*- se da en la literatura del siglo XIX, aunque existen antecedentes un siglo antes.

Observando la opinión de los teóricos al hablar sobre los referentes literarios de la época, aunque todos hablan de diferentes obras a la hora de explicar este *renacimiento* de la femme fatale, sí que existen unas coincidencias básicas en señalar ciertos personajes determinados.

La base sobre la que se cimienta esta etapa la encontramos en la obra *Götz de Berlinghen* (1773), una pieza teatral escrita por Goethe, uno de los autores más importantes del romanticismo alemán, época de reivindicación del mito. En la obra, la condesa Adelaida es una mujer impulsada por una gran ambición que utilizará para sus fines a los hombres de su alrededor, quienes, sucumbiendo a su belleza, provocarán desgracias, traiciones y muertes (Bornay, 1992: 118). En esta obra, posterior a la de Shakespeare, encontramos otro paralelismo muy claro entre el personaje de Adelaida y el de Lady Macbeth.

Una de las obras clave de este periodo, de la que hablan la mayoría de autores, es la balada *La Belle Dame sans Merci* (1819), de John Keats. En el poema, una bella mujer que provoca que todos los hombres que caen en sus brazos se vean abocados a un negro abismo (Eetessam Párraga, 2009: 242). El poema fue una de las fuentes principales de inspiración para los pintores prerrafaelitas, principalmente Rosetti, cuya obra *La Belle Dame sans Merci* representa una imagen que no aparece en el poema original -una mujer capturando a un caballero con su cabellera-, y que según Bornay se inspira en el *Fausto* de Goethe y la frase de Metistófeles a Fausto, advirtiéndole de los peligros de Lilith⁹ (Bornay, 1992: 228).

El romanticismo alemán fue fuente muy importante de este tipo de personajes. En una línea muy similar a la mujer de la balada de Keats, el eclesiástico Wilhem Meinhold, en su obra *Sidonia la Hechicera* (1847) crea un personaje femenino de gran belleza, Sidonia von Bork, una joven noble de Pomerania, que no sólo destruía a todos

⁹ "Guárdate de su hermosa cabellera, la única gala que luce. Cuando con ella atrapa a un joven no lo suelta fácilmente".

los que interferían en sus planes y en su vida, sino que, con sus hechizos, se vengó de la familia de los duques de Pomerania (Bornay, 1992: 226). Tres años antes, otro romántico, Heine toma el nombre de un peligroso peñasco llamado Lorelei para crear un poema cuyo personaje femenino tiene ese mismo nombre. Se trata de una hermosa joven que, como las sirenas, a través de la seducción de sus cantos, arrastra a los navegantes a aquel temible lugar en el cual naufragarán (Bornay, 1992: 226).

Según Román Gubern, hay un personaje clave para entender a la femme fatale andrófraga de la literatura moderna (Gubern, 2002: 58). Fue la Carmen de Mérimée (1845) la que inició esta aproximación. El personaje, que da nombre a la obra del autor francés, es una gitana vasca, liberal, que no es virgen, en relación con un rígido militar lleno de unos valores que ella desbarata, lo que los conducirá a ambos a la muerte. Pese a mantener una relación amorosa, Carmen tenía relaciones con diferentes hombres, estando incluso casada con uno de ellos. Su desenvoltura física y su amoralidad son rasgos de condición animalesca. Es una hembra provocadora, imagen de la seducción carnal, para ser cabalgada sexualmente por el macho, que en este caso era por demás jinete militar. (Gubern, 2002: 63). Siguiendo la corriente de opinión de Gubern, Eetessam Párraga afirma que "si hay que marcar un momento clave para la construcción del arquetipo decimonónico, éste es, sin lugar a dudas, el instante álgido de la *Carmen* de Mérimée, cuando don José espeta a la mujer "eres un diablo", a lo que ella responde con el categórico «sí» y el beso que cierra la escena. La violencia y la pasión se encarnan en este modelo femenino, mortal para los hombres que la rodean, y a los que acaba llevando, como a José, a "transformarse en un ladrón y un asesino", pese a su voluntad. Será desde este momento, también, cuando el mito se relacione con el exotismo" (Eetessam Párraga, 2009: 241).

Para finalizar este apartado, y de manera muy breve, nos gustaría recordar también a la mujer vampiro, un arquetipo mítico desarrollado durante ese siglo por la novela gótica, inspirado en el arquetipo de la femme fatale. Para Eetessam Párraga, las características de la mujer vampiro es que es una "mujer muerta que conserva, junto con una inevitable palidez -característica, por lo demás, inherente a todas ellas, vivas o no-, su poder de atracción intacto, incrementado incluso por la sensación de peligro y de oscuridad que rodea su estilizada figura. Esta concepción entraña de manera directa con uno de los primeros puntos analizados, el horror de la belleza, la hermosura que debería repeler, pero que atrae con su contaminación y perversa voluptuosidad" (Eetessam Párraga, 2009: 244-245). El inicio de dicho arquetipo mítico lo encontramos

también en Goethe, que en su balada *La novia de Corinto* (1797), en la que la mujer vampiro "acarreará la desgracia de todo aquel a quien ose acercarse a ella" (Eetessam Párraga, 2009: 245).

7.5. La femme fatale en el cine negro

Aunque el género *noir* aparece antes de la Segunda Guerra Mundial -con películas como *Enemigo Público* (1931)-, así como la femme fatale -Bornay señala Theda Bara - *Arab Death*-, actriz que representa en todas sus películas el papel de mujer fatal, en obras como *A fool there was* (1915) o *Cleopatra* (1917) (Bornay, 1992: 390)-, los críticos de cine suelen citar *El halcón Maltés*, basada en la novela de Dashiell Hammett, para señalar el comienzo del género.

Es probable que la primera imagen que le venga a cualquiera a la mente al nombrar a la femme fatale sea la de una mujer atractiva que causa la perdición de un hombre en una película de detectives de la década de los 40 o los 50. En el imaginario colectivo actual se trata, sin duda, de la imagen por excelencia de la femme fatale, recreada *ad infinitum* en la actualidad en remakes o películas de época como *LA Confidential*, *La Dalia Negra* o la magnífica *Sin City* -basada en el cómic homónimo, dentro del sub-género *neo-noir*-, en series como *Mob City*, e incluso videojuegos como *LA Noir*. Como hemos estado viendo, esta representación de la mujer no es más que la cristalización de un arquetipo en un tiempo y contexto concretos, pero de vital importancia para nosotros, ya que es el que nos ha tocado vivir. Dicha cristalización ha sido especialmente observada, como nos explica Gubern, desde los estudios de género, que ven en el arquetipo de la femme fatale en el cine negro un origen que "suele señalarse a partir de la visión androcéntrica de la mujer como competidora del hombre, al entrar masivamente en el mercado laboral durante la Segunda Guerra Mundial y adquirir con ello mayor libertad y autonomía personal, lo que acarrearía el fantasma masculino de su descontrol sexual. El sujeto femenino es percibido entonces como mujer-araña o mantis religiosa, en una escenificación de una fantasía sexual masculina ambivalente, basada en la atracción sexual y en el temor que produce a su vez en el hombre la incontrolada intensidad de tal atracción" (Gubern, 2002: 83). Otros especialistas, como Crowther, comparten la tesis, y añaden que el género negro -en la época clásica- era un género por y para hombres. Los protagonistas suelen ser hombres y, en sus orígenes literarios, los autores eran -o por lo menos querían aparentarlo- tipos duros que subordinaban a la mujer a sus heroicos protagonistas. En el cine, dicha

misoginia provocó un estereotipo predecible, el de la mujer angelical que rendía pleitesía al héroe, y otro, el de la femme fatale -inspirado en la tradición que estamos viendo a lo largo de este apartado-, que cambió la percepción de la mujer en el cine (Crowther, 1988: 115).

Erika Bornay observa, que la "inflación" del arquetipo que parecía morir con el siglo XIX se dio con más fuerza todavía con la aparición del nuevo medio inventado por los hermanos Lumière. Para la autora catalana, "la nueva industria del celuloide iba a proporcionarle -a la femme fatale- el marco y la atmósfera adecuada. El cine, incluso mejor que la pintura, va a ofrecer a un mundo más y más mecanizado las imágenes creadas años atrás por los decadentes y los simbolistas" (Bornay, 1992: 385-390). Para algunos críticos cinematográficos especialistas en el género, la femme fatale sería aquella mujer de un atractivo y una sensualidad hechizantes que, a causa de impulsos criminales propios, arrastra al delito y a la destrucción al hombre que cae en sus redes. El enfoque clásico que se le da a la femme fatale en el cine negro es el que hace referencia a su ambigüedad, que esconde desde el engaño hasta la pasión en el campo de las relaciones amorosas y que depende a menudo de la ambición de riqueza y ascenso social (Coma, 1990: 94).

A lo largo de la historia del género, varias han sido las femme fatale que han quedado en la retina de los espectadores y que merecen ser recordadas. Dado que este no es el objetivo de nuestro trabajo no nos extenderemos en exceso, pero sí creemos conveniente señalar los ejemplos más destacados puesto que el análisis que haremos posteriormente es de personajes de series de televisión, medio que nace a partir del cine. Como acabamos de indicar, la crítica suele nombrar la película de John Huston *El halcón Maltés* (1941) como la primera del género. En ella, Brigid O'Shaugnessy -Mary Astor- se presenta ante Sam Spade bajo otro nombre y solicitando encontrar a una hermana desaparecida inexistente. Posteriormente confesará ser quién es y estar buscando en realidad una estatua de enorme valor. Intentando involucrar al propio Spade y a otros hombres -a los que arrastra conjuntamente-, asesinará al socio de Spade, misterio que se resolverá al final de la película, en la que el detective la desenmascarará, esquema que se repetirá en numerosas películas del género. De la misma década son dos films que marcarán la historia del género y del arquetipo de la femme fatale en el cine. En *Perdición* (1944), de Billy Wilder -curiosamente, aunque se basa en una novela de James M. Cain, el guion lo firma Raymond Chandler-, el personaje que interpreta Barbara Stanwyck, Phyllis Dietrichson convence a un agente de seguros para asesinar a

su marido fingiendo un accidente ferroviario y así cobrar el doble de lo que indica la póliza del seguro que él mismo firma. En una trama llena de celos y mentiras, ambos acabarán disparándose, muriendo ella y en un final abierto en el que a él, malherido, lo suponemos muerto en la ambulancia o años después en la silla eléctrica. También le esperará la silla eléctrica al protagonista de *El cartero siempre llama dos veces* (1946), basada también en una novela de James M. Cain. Cora Smith, interpretada magistralmente por Lana Turner, convencerá a Frank Chambers, que trabaja en el bar de un marido mayor al que no ama, pese a ser muy buena persona, para asesinarlo simulando un accidente. Después de hacerlo, Cora es acusada con el objetivo de que ambos se culpen entre ellos, cosa que harán, pero una táctica utilizada por el abogado de ella logra que la absuelvan. Cuando están empezando una nueva vida, Cora muere de un accidente de tráfico, por lo que Frank será condenado injustamente.

Más cercana a nuestra época, una de las imágenes que han pasado a formar parte del imaginario colectivo es el cruce de piernas de Catherine Tramell -Sharon Stone- en *Instinto básico* (1992), un thriller que presenta a una escritora de novelas que asesina a sus amantes

En la actualidad -y esto da pie a debates de género sobre si las representaciones del arquetipo han superado la misoginia evidente de proyecciones anteriores- la femme fatale puede jugar también el papel de heroína y no estar subordinada a un hombre. El ejemplo más claro lo encontramos en el film *Malditos Bastardos*, de Quentin Tarantino, en la que la Shoshanna, una judía francesa que años atrás evitó la muerte, enamora perdidamente a un francotirador nazi reconvertido a actor que le pide estrenar su película en el cine parisino en el que trabaja. A la proyección acudirá la plana mayor del Partido Nazi, con Hitler a la cabeza. El plan que tramará lo llevará a cabo a la perfección, matando a todos aquellos que estaban en la sala. Además de Shoshanna, podríamos hablar de otros personajes tanto o más claramente heroicos como el personaje que encarna Uma Thurman en *Kill Bill* o La Viuda Negra -Scarlett Johansson- en *Los Vengadores*.

7.6. Principales rasgos que definen a la femme fatale

Aunque las mujeres fatales son innumerables a lo largo de la historia, es posible encontrar unas características comunes a la hora de describirlas. Por lo que hace a sus características físicas "existe en general una coincidencia en describirla como una belleza turbia, contaminada, perversa. Su cabellera es larga y abundante, y, en muchas

ocasiones, rojiza. Su color de piel pone acento en la blancura, y no es nada infrecuente que sus ojos sean descritos como de color verde. En su aspecto físico han de encarnarse todos los vicios, todas las volubilidades y todas las seducciones" (Bornay, 1990: 144-145). Y, más importante todavía, sus rasgos psicológicos: "Capacidad de dominio, incitación al mal y su frialdad, que no le impedirá, sin embargo, poseer una fuerte sexualidad, en muchas ocasiones animal" (Bornay, 1990: 145). Si bien no encontramos una descripción física del personaje en la obra de Shakespeare, sí que podemos ver que - con la excepción de la sexualidad, tema no tratado de manera explícita en la época isabelina-, la descripción psicológica de la femme fatale encaja con algunas de las características que, anteriormente, hemos destacado de Lady Macbeth, especialmente en lo referente a la incitación al mal.

Resulta claro para muchos teóricos, que el arquetipo de la femme fatale representa el miedo del hombre a verse devorado por una mujer. Según Román Gubern, gran conocedor de dicho arquetipo en el cine, cree que en la actualidad, a través de la mujer fatal, "el deseo hace patente la vulnerabilidad del varón deseante, el cual odia la causa de su flaqueza. Es lo que da como resultado un arquetipo masculinista" (Gubern, 2002: 61). De hecho, una de las principales perspectivas desde la que se ha analizado a la femme fatale son los estudios de género, vista como encarnación del androcentrismo y de la misoginia.

A modo de resumen, especialmente en cuanto a la significación del arquetipo y del conjunto de sus representaciones míticas, apuntamos con especial ahínco a la idea de que el arquetipo de la femme fatale es una expresión del temor masculino a la dominación femenina a través de su atractivo y su sexualidad, el temor a verse reducido a una figura, tan bella como malvada, que lo absorba y lo destruya por completo.

7.7. Motivos asociados a la femme fatale

Cuando hablamos de motivos asociados a la femme fatale hay uno en que la gran mayoría de los expertos no sólo están de acuerdo, sino que destacan por encima del resto. Como bien expresa Bornay: "el animal emblemático por excelencia de la mujer será la serpiente, y la ancestral relación entre ésta y el reptil adquirirá en la iconoesfera europea, y a través de los siglos, distintos caracteres" (Bornay, 1990: 298). La serpiente tiene un recorrido histórico ligado a la femme fatale enorme. Empezando por el mito de Adán y Eva y pasando por el baile de Salma Hayek en *Abierto hasta el anochecer*, que

sigue la senda de la literatura del siglo XIX, con obras como Salambó, en las que se muestra una relación entre mujer y reptil de carácter sexual (Bornay, 1990: 299). La serpiente, como símbolo universal perverso, se trata no sólo de una especie muy distinta a nosotros, sino también al resto de especies animales. No tiene patas, pelos ni plumas. Hombre y serpiente son opuestos o rivales. Pese a su simpleza, su distancia respecto a nosotros provoca esa mirada temerosa con la que nos enfrentamos a ella, y que tan reiteradamente se ha expresado en diferentes mitos universales. Algunos psicoanalistas creen que la serpiente encarna el psiquismo oscuro, lo raro, incomprensible o misterioso (Chevalier, 1988: 925). Es concebido también en muchas culturas arcaicas como símbolo del mundo subterráneo y del reino de los muertos, probablemente a causa de su manera de vivir en lo oculto y en los agujeros de la tierra (Biedermann, 1993: 420).

Como vemos, la serpiente no se asocia solamente con la mujer fatal, sino con toda clase de mujer¹⁰, expresión de una misoginia evidente. Resulta llamativo también la asociación, por su forma, entre serpiente y falo, por lo que el psicoanálisis ha interpretado históricamente el miedo que sentimos hacia ella con el miedo a un símbolo fálico (Biedermann, 1993: 421). Es, por tanto, la serpiente, antagonista del hombre, y por ese motivo representada de manera tan habitual junto a la femme fatale, cuyo único objetivo es destruir al hombre -sería esa la razón por la que se representan escenas sexuales entre mujer y serpiente: capaz, por su forma fálica de ofrecerle el placer sexual de un hombre que era para lo único que le servía-. Como decíamos, el arquetipo de la femme fatale, es la expresión de un miedo presente en el hombre por el hecho de serlo. Por tanto, esta unión es la que mejor expresa dicho miedo y el motivo por el que se ha repetido de manera habitual a lo largo de la historia.

Pese a que la serpiente es el animal que a lo largo de la historia más se ha visto asociado a la femme fatale y a la mujer en general, si tenemos en cuenta la definición del arquetipo que hemos dado anteriormente, en la que sería una representación de la fobia del hombre hacia la mujer, existe una extraña especie en el reino animal que representa a la perfección el pánico del que hablamos. La **mantis religiosa** es un insecto cuyas hembras son de mayor tamaño que el macho. Durante el acto sexual, en algunas ocasiones, estas se comen al macho. La acción es aquella temida por el hombre y que provoca que a la femme fatale, esa hembra que -metafóricamente- devora a su hombre,

¹⁰ Según cuenta Cirlot, en Europa central existe la creencia de que, si se entierran pelos arrancados a una mujer bajo el influjo lunar, se transforman en serpientes (Cirlot, 1997: 407).

se le asocie constantemente con dicho insecto. Contrariamente a la serpiente, el aspecto antropomórfico de la mantis religiosa es un elemento de poderosa influencia sobre la psique humana la identificación (Caillois, 1988: 53). Por tanto, el temor más profundo del hombre se ve reflejado en la cópula de la mantis religiosa, que observa en las hembras de dicha especie un instinto que cree existente en las mujeres. Como apunta Caillois, "la mantis devora a su macho durante el coito y el hombre imagina que las criaturas femeninas lo devorarán luego de atraerlo a sus brazos" (Caillois, 1988: 78). Resulta además, más macabro para el hombre conocer el motivo por el cual las hembras se comen al macho durante el acto sexual. Lo que la hembra hace es decapitar al macho justo en el instante anterior al acoplamiento, por lo que obtendrá así unos movimientos espasmódicos del macho más largos y duraderos. Es, por tanto, el principio del placer el que rige su actuación. Además, el cuerpo del macho es devorado durante el acto sexual (Caillois, 1988: 59). En la femme fatale observamos, como en la mantis religiosa, una mujer que disfruta y se recrea en el dolor provocado al hombre, un simple trámite necesario para la obtención de un placer que, en su caso, no sería el sexual -siendo el sexo su arma más mortífera- sino la obtención de un poder que anhelan con todas sus fuerzas.

El color de la femme fatale es el **rojo**. Pese a que en el imaginario que comparte nuestra sociedad, influenciado por el cine de Hollywood, son mujeres con una larga cabellera, bien oscura o clara, como señala Bornay y ya hemos visto anteriormente, las representaciones pictóricas anteriores solían representar a la femme fatale como pelirroja -probablemente, por la asociación entre estas personas y el diablo-. Además, suelen ir vestidas de rojo y una de sus mayores armas de seducción son unos labios carnosos pintados de rojo. Para Chevalier, existen dos rojos: el masculino y el femenino. El segundo, nocturno, posee un poder de atracción centrípeto. Es el color del alma, de la libido y de la pasión. El de la ciencia y el del conocimiento esotérico. Es el color del rojo profundo de la sangre, que cuando se derrama significa la muerte (Chevalier, 1988: 888). Es un color agresivo, vital, cargado de energía, afín al fuego y que sugiere tanto el amor como la lucha entre la vida y la muerte. Para el cristianismo, la religión que sin duda influye más en el imaginario colectivo actual en Occidente, el rojo tiene una carga simbólica negativa muy potente. Las mujeres viciosas iban vestidas de rojo. En el Apocalipsis de Juan, la "gran ramera Babilonia" y la abominación de la tierra va "vestida de púrpura y escarlata" y cabalga un "animal rojo escarlata lleno de blasfemias". Es también el color del infierno y del diablo. No olvidemos tampoco, que

en la actualidad, en los locales nocturnos, la luz roja significa una indicación de intimidad y prostitución (Biedermann, 1993: 401). Uno de los barrios más famosos de Europa, de hecho, es el *Red Light District* de Amsterdam-. Vemos, por tanto, como en la femme fatale el rojo simboliza mejor que cualquier otro color ese temor que el hombre manifiesta respecto a la mujer y el carácter destructor que los distintos mitos han representado a lo largo de la historia: relación con el diablo, promiscuidad, muerte, vicio, seducción y agresividad.

El arma de seducción principal de la femme fatale es su **larga cabellera** - la propia Bornay tiene una obra en la que explora en profundidad la cabellera femenina y su relación con la pintura y la poesía¹¹- expresado en la representación pictórica de Rossetti sobre *La Belle Damme sans merci*. Una cabellera larga y sana suele ser siempre algo positivo, aunque como explica Cirlot, es una representación de la fuerza vital y de la alegría de vivir, ligadas a la voluntad de triunfo (Cirlot, 1997: 118). Esto tiene conexión, sin duda, con la ambición presente en toda femme fatale. El poder del cabello como arma de seducción hace que muchas religiones, el hecho de mostrarla o esconderla, anudarla o desatarla es signo de la disponibilidad de don o de reserva de una mujer. Pese a que en la actualidad tengamos muy presente el poder del cabello en una religión como el Islam, en la que las mujeres practicantes lo cubren en presencia de otros hombres que no sean sus esposos, la noción de provocación carnal ligada a la cabellera femenina la hallamos en el cristianismo, en la que una mujer no puede entrar en una iglesia con la cabeza descubierta (Chevalier, 1988: 220). Para la femme fatale, maestra de la seducción, su cabellera, larga y cuidada, es un elemento hipnotizador para el hombre que se cruce en su camino. Es un arma para conseguir aquello que ambicie.

Otro elemento que sirve para hipnotizar a los hombres es la **danza**. No es una parte de su cuerpo, sino su cuerpo en movimiento lo que desprende una sensualidad capaz de embelesar a los hombres. La danza ha tenido siempre una función cosmogónica. De una manera general, las danzas rituales son un medio de restablecimiento de las relaciones entre la tierra y el cielo, reclamen la lluvia, el amor, la victoria o la fertilidad (Chevalier, 1988: 396). El movimiento sensual de la mujer capta de lleno la atención de un hombre que queda en un estado semi-inconsciente, que

¹¹Bornay, E. (2010). *La Cabellera femenina: un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Cátedra, 2010. 2^a edición.

provocará que ella pueda conseguir lo que quiera -algo que explica a la perfección el mito bíblico de Salomé, capaz de cautivar a su padrastro con la danza de los siete velos-.

8. LADY MACBETH

El personaje en el que se basa nuestra investigación es Lady Macbeth, esposa de Macbeth, general del ejército del Rey Duncan de Escocia, y que da nombre a una de las tragedias más conocidas de la historia de la literatura universal.

Lo que nos proponemos hacer en este apartado es de vital importancia para el resto de la investigación, puesto que es a partir de este retrato que vamos a realizar en lo que nos basaremos a la hora de analizar el resto de personajes, y por tanto, poder comprobar si la hipótesis que planteábamos se cumple. Y, en el caso que así sea, observar especialmente los aspectos del personaje que mayor influencia tienen en la actualidad.

Como ya hemos afirmado anteriormente, Lady Macbeth es sin duda uno de los personajes femeninos de ficción que más importancia han tenido a lo largo de la historia de Occidente. Ideado por William Shakespeare, el dramaturgo inglés, como en la mayoría de sus grandes obras, se inspiró en historias reales recogidas en crónicas históricas de autores contemporáneos o antiguos a su época. En el caso de *Macbeth*, tragedia que nos ocupa, Shakespeare recoge una historia que forma parte de las *Chronicles of England, Scotland, and Ireland* de Raphael Holinshed. Las crónicas escritas por el historiador inglés recogen, entre muchas otras -Shakespeare también recurrió a esta obra para escribir *Ricardo III* y *El Rey Lear*-, la historia de Macbeth, en la que se habla de la profecía de las brujas, del ataque a Banquo y la fuga de su hijo o el asesinato a Lady Macduff y sus hijos. Además, es muy probable que consultara otras fuentes sobre el reinado de Macbeth. En *Rerum Scoticarum Historia*, de George Buchanan, se hace un retrato del personaje de Macbeth muy parecido al real (Shakespeare, 1987: 32-33). En relación a lo que más interés nos despierta, el personaje de Lady Macbeth, resulta curioso que como señala Manuel Ángel Conejero en la introducción a *Macbeth* de *Cátedra*, Lady Macbeth resulta la “invención” más destacable como mujer ambiciosa que desea convertirse en reina, ya que Holinshed la menciona tan sólo una vez. En su historia, el papel que representa Lady Macbeth lo realizaba en realidad Banquo, que en la obra de Shakespeare se presenta como uno de los grandes héroes. En las crónicas de Holinshed, Banquo era cómplice de Macbeth en el asesinato del Rey Duncan, y su asesinato se produjo diez años después, a causa del temor de Macbeth a que la profecía de las brujas se cumpliera (Shakespeare, 1987: 33-34).

8.1. Antecedentes míticos

Como bien hemos dicho, el papel de Lady Macbeth dentro de la tragedia shakesperiana no se corresponde con las historias narradas en las crónicas de la época. Ello no quiere decir que la creación del personaje por parte del dramaturgo inglés sea *ex novo*. Lady Macbeth se apoya principalmente en dos personajes mitológicos femeninos muy importantes, como señala Harold Bloom, ambos además vitales a la hora de entender el arquetipo de la femme fatale: Medea y Eva.

Medea es un personaje de la mitología griega. El mito de se inicia allí donde acaba la expedición de los argonautas. Medea, hija del rey Eetes de Cólquida, se enamora del jefe de los argonautas, Jasón, y le ayuda a conseguir el toisón de oro guardado por su padre con la magia que sabe realizar; durante la huida de ambos, mata ella a su hermano Absirtos y arroja el cadáver despedazado al mar. También el resto del viaje está caracterizado por los crímenes con los que Jason y Medea tratan de abrirse paso. En Corinto, Jasón repudia a Medea para casarse con la hija del rey Creonte. Medea, obligada por Creonte a exiliarse temiendo su sed de venganza, se muestra servicial ante el Rey y no pone ningún problema. Antes de marchar, le envía un regalo a la prometida de su esposo. Se trata de un vestido que al ponerse la matará. Antes de huir, Medea mata a sus propios hijos como venganza ante Jasón y huye montada a un carro tirado por dragones que le ha enviado Helios, su abuelo (Frenzel, 1970: 315).

Medea, a nuestro parecer, muestra una crueldad y una decisión mucho mayor a la hora de cometer los actos por ella misma, que no Lady Macbeth –aunque queda parece claro que ésta hubiese sido capaz de matar a sus propios hijos por reinar-. En el caso de Medea, sus actos parecen justificados, en cuanto a su actuación en el mito del Vello de oro, por el enamoramiento profundo que sufre por Jasón; y en el asesinato de Glauce y de sus propios hijos, por una total locura a causa de la traición de su esposo. Al igual que Lady Macbeth, Medea es un personaje cuya maldad está por encima del resto de sus facultades, y que además se ayuda de sus conocimientos de hechicería.¹²

El mito de Adán y Eva, presente en el *Génesis*¹³, pero que también forma parte de las tradiciones hebrea -aunque recordamos a Lilith, presente antes que **Eva**- y

¹² Es además sacerdotisa de Hécate, diosa a la que prestan veneración las tres brujas que ponen en marcha la tragedia de Macbeth.

¹³ Génesis 1:27: Y creó Dios al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó; varón y hembra.

musulmana, es posiblemente el mito más importante y conocido que existe en la actualidad. Al sexto día de la creación del planeta, Dios creó al hombre a su imagen y semejanza, al verlo solo, decidió crear a la mujer a partir de una de sus costillas. Fueron, por tanto, los primeros habitantes de la Tierra, y los que condenaron eternamente a la humanidad -especialmente ella- a causa de su desobediencia.

Según el mito que explica el *Génesis*, Adán y Eva vivían en el Edén, en el cual tenían permitido comer de todos los frutos de los árboles, excepto de uno, el árbol de la ciencia del bien y del mal. Satanás, con forma de serpiente, aprovechó la prohibición para tentar a Eva, que no pudo evitar comer. Además, viendo que era agradable a los ojos, bueno para comer y venía de un árbol que permitiría alcanzar sabiduría, se lo dio a probar también a su esposo. El acto de Eva conllevó la expulsión del paraíso de ambos, así como la condena eterna a la muerte, el dolor, la vergüenza y el trabajo. A Eva, además -y por consiguiente a todas las mujeres-, la castigó con el dolor cada vez que pariera a sus hijos.

En comparación con Lady Macbeth, podemos observar especialmente la enorme ascendencia que ambas tienen sobre sus esposos para cometer los crímenes más terribles, mucho más el que comete Adán que los que comete Macbeth. Ambas consiguen manipular a sus esposos en favor de sus deseos. La tentación de Eva viene reptando y es Satanás, mientras que la de Lady Macbeth viene dada por una profecía que también la hace caer en la tentación y llevar a su marido al que será el fin de ambos. Creemos que este es el motivo por el que teóricos como Harold Bloom observen una conexión entre Lady Macbeth y Eva: ambas, al caer en la tentación, no lo hacen solas, sino junto a sus maridos, a los que arrastran junto a ellas.

8.2. Análisis del personaje

Resultaría sencillo y cómodo etiquetar a Lady Macbeth como otra de las malvadas en las tragedias del autor inglés a tenor del veneno -un discurso y un lenguaje que le hacen dominar la obra hasta su locura- que, como una serpiente -animal que aparece en la obra y que, como ya hemos visto, es uno de los símbolos más importantes en relación al arquetipo de la femme fatale- inocula en su marido, así como la trama y los engaños capaz de idear con tal de catapultar a su marido al trono del país. Pero, en realidad, se trata de un personaje lleno de matices, que, si bien es cierto desprende un halo de maldad innegable, sufre posteriormente de un remordimiento tan fuerte, escenificado genialmente con su obsesión de limpiarse las manos llenas de sangre, que

le conduce en primer lugar a la locura y por último a la muerte. Un lado de humanidad que consigue que el lector se identifique con ella y llegue a apiadarse del mismo personaje que en los tres primeros actos era un monstruo incapaz de empatizar y dispuesta a lo que hiciera falta con tal de ver cumplida su ambición. Como señala M. Graz, es sólo “en la intención en la que es una criminal fría y cruel (Bompiani, v. XI, 1992: 556)”. Hasta la ascensión al trono de su marido es el personaje con mayor fuerza de la obra, capaz de convencer a Macbeth en los momentos de duda.

MACBETH

No es posible seguir con esta empresa [...].

LADY MACBETH

¿Estaba ebria la esperanza que te vestía? ¿O duerme desde entonces? ¿O se despierta ahora, verde y pálida, frente a lo que miró tan arrogante? Desde hoy ésa será la cuenta que haga de tu amor. ¿Te asusta que tus actos y tu valentía lleguen a ser quizás igual que tu deseo? [...]

MACBETH

Basta, te lo suplico. Tengo el valor que cualquier hombre tiene, y no es un hombre quien se atreve a más.

LADY MACBETH

¿Cuál fue la bestia que te hizo proponerme empresa como ésta? Eras un hombre cuando te atrevías y más hombre serías, mucho más, si fueses aún más de lo que eras. [...] Mi leche yo he dado y sé cuán tierno es amar al ser que se amamanta; pues bien, en ese instante en que te mira sonriendo habría arrancado mi pezón de sus blandas encías y machacado su cabeza si se lo hubiese jurado como me lo juraste tú.

(Acto I, Escena VI)

La escena que nos ocupa tiene lugar la noche en que el Rey Duncan dormirá en el castillo de Macbeth. Es, por tanto, la oportunidad ideal para cometer el asesinato y cumplir así la profecía de las brujas. Después de la llegada del Rey, que se muestra encantado de poder pasar la noche en el castillo del que es su mejor general- recordemos que Duncan nombra señor de Cawdor a Macbeth después de que éste saliese victorioso de una batalla y de descubrir la traición del anterior poseedor del título-, Macbeth flaquea ante lo que, según lo hablado anteriormente con su mujer debía suceder. Lady Macbeth se descubre aquí como una mujer fuerte, con una **ambición**

desmesurada de poder. Una mujer fatal capaz de convencer a un hombre de cometer un crimen para mejorar su posición social -vemos cómo compara su valentía y sus ganas de poder con el amor que siente por ella-, y a la vez sellar su trágico destino. Si bien es cierto que Macbeth es el primero en ambicionar su gloria, la ambición de ella, como señala Harold Bloom citando a Nietzsche, es mucho mayor: "Lady Macbeth es pura voluntad hasta que se desmorona. Ella desea la corona, él –Macbeth- no desea nada" (Bloom, 1998: 609). Sin estar de acuerdo con Nietzsche en el pasotismo absoluto de Macbeth, sí que resulta difícil de rechazar la idea de que la ambición de su esposa esté muy por encima de la suya y, que en cierta manera, es la ambición de Lady Macbeth -ésta que termina por devorarla- la que alimenta la suya propia. Otro ejemplo muy claro en la obra en que podemos comprobarlo se da en el monólogo en que se presenta el personaje, antes de la llegada de Macbeth recién nombrado señor de Cawdor¹⁴.

Instantes después, a la llegada de su marido, que informa de que el Rey Duncan hará noche en su castillo, y ante las dudas de su esposo, muestra sin tapujos su carácter, mostrándose cruel e intransigente. Es incapaz de esperar un segundo más a la muerte de Duncan y la llegada de su esposo al trono. Le pide a Macbeth comportarse de manera hipócrita, ser los mejores anfitriones posibles, y ser ella la que se encargue de todo.

Además de la descomunal ambición por el poder, que ya hemos podido comentar anteriormente, en este fragmento -que muestra de manera brillante como introducir un personaje-, Lady Macbeth se revela como un personaje que desprende **mal** por todos los poros de su cuerpo. Como señala Manuel Ángel Conejero, la maldad de Lady Macbeth es una maldad que ni siquiera es de este mundo (Shakespeare, 1987: 11). Una maldad que la lleva, no a asesinar, sino a algo peor: hacer que asesinen por ella. En este caso, vemos como se encarga de que su marido acabe con Duncan, pero también será la responsable del intento de asesinato de sus hijos, y de intentar acabar con todos

¹⁴ "Ya eres Glamis, y Cawdor; y serás lo que te han prometido. Pero yo temo a tu naturaleza demasiado repleta de la leche de la bondad humana como para tomar el camino más breve. Tú quisieras ser grande, no te falta ambición, aunque sí el odio que debe acompañarla. Quisieras obtener con la virtud todo lo que deseas vehemente; no quieres jugar sucio, aunque sí triunfar con el engaño. Mi gran señor de Glamis, te gustaría poseer algo que te gritase: "Debes hacerlo así", y, al tiempo, te causara más el temor de hacerlo que los deseos de no hacerlo. Ven pronto, ven, para que pueda vaciarte mi coraje en tus oídos, y azotar con el brío de mi lengua todo lo que te aparta del círculo de oro con que hados y ayudas sobrenaturales querer, parecen, coronarte (Shakespeare, 1987: 105-106)".

aquellos que se interponen en su camino, inclusive la mujer y los niños de Macduff. El fragmento, especialmente el diálogo con su marido, sirve como claro ejemplo de que se trata de una mujer **fría, manipuladora** y **controladora**, tres conceptos muy relacionados entre sí. Lady Macbeth es, en todo momento, la instigadora del asesinato del Rey de Escocia, para asegurar así el reinado de su marido y, por tanto, el suyo propio. Como bien dice - "deja lo demás a mi cuidado" -, se ocupa de planificar el asesinato que posteriormente realizará su esposo. Será también su mente la que se ocupe de hacer que la culpa del crimen recaiga en los guardias del Rey, a los cuales droga antes de acabar con Duncan y a los que Macbeth matará antes de que se despierten y ofrezcan su versión. Con la posterior huida de los hijos de Duncan por temor a ser asesinados -y que serán, por tanto culpados por los Macbeth de conspiradores de la muerte de su padre-, ve cumplido su plan. A diferencia de las dudas que en todo momento se presentan en su esposo, ella está decidida en todo momento a llevar a cabo lo que cree su destino, con lo que logra convencer a su esposo sin ninguna dificultad. Un Macbeth, que hasta la locura de ella, se presenta en todo momento como un títere en manos de su mujer, que tiene una hombría mucho más marcada que la suya¹⁵.

Antes de ocuparnos del remordimiento y la locura, y adentrarnos por tanto en su aspecto más humano, no podemos obviar otra característica elemental en el personaje y también en la propia obra: la **hipocresía**¹⁶. A la llegada de Duncan, Lady Macbeth lo recibirá con la bienvenida en su mirada, sus manos y su lengua con la que confinaba a su esposo a actuar. Se muestra servil, agradable, dispersándole el mejor de los tratos que puedan ofrecerle. Se comporta así como una dama noble debe hacerlo. Es la mejor anfitriona posible. Sonríe mientras interiormente imagina su muerte y su consecuente llegada al poder más absoluto. Se nos muestra un personaje con una hipocresía tan fuerte como su propia maldad. Algo que acabará por volverse contra ella misma y llevándola a una locura que terminará prematuramente con su vida.

¹⁵ La demostración de la hombría es, para muchos críticos como Bloom, uno de los temas principales de la tragedia (Bloom, 1998: 615). Uno de los pasajes más interpretados por los críticos es aquel en el que Lady Macbeth, tras el anuncio por parte del mensajero de la llegada de su esposo, dice: "¡(Espíritus) Arrancadme mi sexo y llenadme el todo, de pies a la cabeza, con la más espantosa crueldad!". Es por tanto, esta **hombría** - en su aspecto más negativo- otra característica del personaje.

¹⁶ "¡Nunca habrá de ver el sol ese mañana! Tu rostro, mi señor, es como un libro donde el hombre puede leer extrañas cosas. Para engañar al mundo, toma del mundo la apariencia; pon una bienvenida en tu mirada, y en tus manos y lengua; procúrate el inocente aspecto de la flor, pero sé tú la víbora que oculta (Shakespeare, 1987: 111)".

Hasta aquí, todo lo que hemos visto del personaje tiene que ver con su lado más oscuro, el más memorable y presente únicamente hasta el tercer acto de la obra. A partir de entonces, y con un personaje que apenas aparece en escena¹⁷, observamos una decadencia infinita cuyo final, la muerte, no por previsible deja de ser impactante.

Pese a que con su última aparición dé la sensación de que la espiral de locura en la que se adentra Lady Macbeth es repentina, Shakesepare ya deja pistas en momentos anteriores sobre la clara perdida de elocuencia del personaje, que sirve también para dibujar su lado más humano. En primer lugar, cuando no se atreve a cometer ella misma el asesinato de Duncan al recordarle a su padre. Y más claramente, en la segunda escena del tercer acto, cuando es Macbeth, que se encuentra totalmente influenciado por el veneno que su propia esposa le ha inoculado -un veneno que no es otra cosa que su lenguaje, el que permite avanzar la tragedia, y que una vez perdido la deja sola ante la **locura** (Shakespeare, 1987: 15-16)- y ella le pide que recapacite. Así pues, la tragedia de Lady Macbeth se va fraguando a fuego lento y acaba en una escena memorable previa a una muerte de la que el espectador no es testigo. En el diálogo inmediatamente anterior a entre el doctor y la dama, el primero muestra su asombro ante el comportamiento de Lady Macbeth, y ella le explica que repite constantemente el gesto de lavarse las manos.

LADY MACBETH

Aún queda aquí una mancha [...]. ¡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?

DOCTOR

¿Habéis oído eso?

LADY MACBETH

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

¹⁷ "Lady Macbeth es un personaje poderoso, pero Shakespeare la excluye del escenario después del acto III, escena IV. Una vez que Lady Macbeth ha desaparecido, la única presencia real en el escenario es Macbeth" (Bloom, 1998: 602). Éste es el último momento en que vemos a Lady Macbeth en todo su máximo esplendor. A partir de aquí, aparecerá una vez más (Acto V, Escena I), como veremos posteriormente.

perder con esos sobresaltos [...]. Aún queda olor a sangre. Ni todos los perfumes de Arabia endulzarían esta pequeña mano. ¡Oh, oh, oh!
[...]

LADY MACBETH

¡Al lecho, al lecho! Llaman a la puerta. Vamos, vamos, venid, venid, dadme la mano. Lo que se hizo no puede deshacerse. ¡Al lecho, al lecho, al lecho!

(Acto V, Escena I)

Lo que este fragmento muestra es un personaje que ha perdido toda conexión con su mundo a causa de un **remordimiento** que le come las entrañas. Es su propio veneno el que la está consumiendo interiormente.

El remordimiento está, como hemos dicho anteriormente, brillantemente simbolizado en la obsesión de Lady Macbeth de limpiar unas manos llenas de la sangre imaginaria - "¿Quién hubiese imaginado que el viejo tuviese tanta sangre?"- del difunto Rey Duncan, algo que a su vez, humaniza al personaje y consigue que el lector/espectador tenga una empatía que hasta entonces no se había manifestado en ningún momento, al haberse mostrado únicamente su aspecto más negativo. El remordimiento y la locura se anteponen radicalmente a la crueldad y la frialdad que se dan en los dos primeros actos¹⁸, cuando Lady Macbeth, pese a no ser el personaje protagonista, domina la escena muy por encima de su marido.

Pese a ser un personaje del siglo XVII -mucho antes del realismo - y ser principalmente un personaje arquetípico, tiene rasgos, a partir de su locura, del personaje tipo. A diferencia de su esposo, que podríamos limitar a frágil y ambicioso, es un personaje claramente malvado en su inicio pero que se acaba descomponiendo, paradójicamente, cuando su ambición se cumple, como si ya no hubiese nada más.

8.3. Motivos asociados al personaje

Al igual que hemos hecho en el análisis de la femme fatale, vamos a ver cuáles son aquellos motivos asociados al personaje de Lady Macbeth que creemos más destacados. Esto, en un primer lugar, nos va a servir para poder distinguir aquellos motivos que el

¹⁸ Creemos que con un personaje así, Shakespeare quiere simbolizar todo -y todos- aquello que funciona perfectamente en la teoría pero se desmorona como un castillo de naipes en la práctica. Es una gran teórica, pero una vez que "lo hecho, hecho está", decae estrepitosamente.

autor escoge en relación al personaje siguiendo con la tradición del arquetipo de la femme fatale, y aquellos que añade y devienen propios del personaje, convertido en mito posteriormente. En segundo lugar, comparar los motivos de Lady Macbeth como mito en relación a los personajes de las ficciones televisivas contemporáneas que analizaremos a continuación. Este análisis nos servirá para vislumbrar más allá del texto y nos permitirá ofrecer una explicación, totalmente interpretativa, del significado del mito shakespereano en cuanto al acaecer humano.

Aunque en este caso no aparezca directamente relacionado con el personaje -sí con el de su esposo-, creemos que la escena inicial de Macbeth con las tres brujas destila un magnetismo tan poderoso que resulta difícil obviar, siendo además al desencadenante de la desmesurada ambición de poder del matrimonio, tema central de la obra y característica principal del personaje analizado. Son, por tanto, las famosas **tres hechiceras** el primer motivo que encontramos en la tragedia de Shakespeare.

Las brujas -que, por cierto, trabajan para Hécate, que aparece en la obra, y cuyo papel en el mito de Medea hemos conocido anteriormente-, la función más básica es la de sellar el destino de unos protagonistas que parecen formar parte de cualquiera de las más famosas tragedias griegas, en la que nada pueden hacer por evitar lo que les depara el destino. En Macbeth -al igual que lo será en los dramas televisivos que trataremos posteriormente-, lo paradójico lo encontramos en cómo son los protagonistas los que causan su desgracia, por culpa de tomar unas decisiones en todo momento equivocadas en pos de *su* destino. Para Jung, la bruja es una proyección del aspecto femenino primitivo que subsiste en lo inconsciente del hombre, representan la sombra rencorosa de la que no pueden librarse (Chevalier, 1988: 200). Serían, por tanto, otro motivo negativo que manifiesta el aspecto más retorcido del hombre. Vemos como las brujas disfrutan sellando el trágico destino de Macbeth, como si de un juego se tratase.

Al marcharse el mensajero que anuncia la llegada del Rey Duncan -antes de la vuelta de su propio esposo como Señor de Cawdor-, Lady Macbeth hace una metáfora sobre el mensajero que anuncia la llegada y un **cuervo**¹⁹, uno de los motivos más recurrentes en la literatura como anuncio de un mal presagio. En el caso que aquí nos ocupa, la mención al cuervo anticipa la tragedia que está a punto de ocurrir. No sólo al Rey Duncan, también a ella y a su esposo. Según Cirlot, el cuervo es también, por su

¹⁹ "Está ronco el cuervo que anuncia con graznidos la fatal llegada de Duncan a mi castillo" (Shakespeare, 1987: 109).

vuelo, asociado al mensajero. Además, en las culturas clásicas se le atribuye un instinto especial para predecir el futuro, razón por la cual sus graznidos se usaban en los ritos de adivinación (Cirlot, 1997: 164). La ronquera del cuervo puede entenderse en este contexto como anticipo de una desgracia de una magnitud descomunal. En este sentido, similar a las brujas, anticipan el destino trágico de los protagonistas.

Otro motivo que se manifiesta en la magistral primera aparición es uno que guarda una relación muy estrecha no sólo con la femme fatale, sino con la mujer en general: la **leche**²⁰. Un motivo que además se repetirá posteriormente²¹.

Según la iconografía cristiana de la Edad Media, la leche puede ser dada por la buena madre, que da la leche de la verdad, o por la mala madre que da el seno a las serpientes. Shakespeare, en el parlamento de Lady Macbeth en el que habla de un hijo amamantado del que no se ha sabido nada -y que tanto ha dado que hablar a los críticos literarios-, nos vuelve a dar esa visión de mujer-serpiente, motivo por excelencia cuando hablamos de la femme fatale. Por otro lado, el aspecto positivo de la leche, aquella que quiere cambiar por hiel,²² guarda relación con la cualidad que tiene como alimento terapéutico para niños y aquellos incapaces de recibir alimento sólido (Chevalier, 1988: 621). En el contexto de la obra, observamos que la leche es un motivo de significados diversos, por un lado positivo, aunque negativo para Lady Macbeth, ya que hace referencia a cualidades bondadosas y humanas de las que se quiere deshacer-, y por otro negativo, en cuanto a la sugerencia del autor a que veamos al personaje como una serpiente, en el que posiblemente sea su monólogo más duro, en el que expresa sin contemplaciones el ansia de aupar a su marido al trono al decir que hubiera asesinado a su propio hijo²³.

Un motivo muy claro a la par que importante es la **corona**, aquella que tanto ansían los Macbeth para sellar su poder. Es, por tanto, el símbolo de la ambición de poder de Lady Macbeth, que hace todo lo que esté en sus manos por situarla en la

²⁰ "Pero temo yo a tu naturaleza demasiado repleta por la leche de la bondad humana" (Shakespeare, 1987: 105).

²¹ "Mi leche yo le he dado y sé cuán tierno es amar al ser que se amamanta" (Shakespeare, 1987: 125).

²² "Amarga y salida de lo más profundo de nuestras entrañas, en la China tradicional se dice que la vesícula biliar genera al mismo tiempo la cólera, el valor, y las virtudes guerreras en general (Chevalier, 1986: 567)". Lady Macbeth quiere sustituir un motivo de paz y bondad por otro de valor y guerra.

²³ "Habría arrancado mi pezón de sus blandas encías y machado su cabeza si lo hubiese jurado como lo juraste tú" (Shakespeare, 1987: 127).

cabeza de su esposo. Al inicio de los cultos se adoptó la diadema, origen de la corona. En su inmediato efecto sobre el cuerpo y la actitud, la idea de poder comienza por imponerse al mismo que la tiene (Cirlot, 1997: 374). Símbolo de la monarquía y del poder, se sitúa por encima de la cabeza y, por tanto, por encima de lo humano. Siendo además circular -símbolo de la plenitud-, su posesión significa el tener dignidad, poder, realeza y el acceso a un rango y a unas fuerzas superiores (Chevalier, 1988: 347). Son todas estas las aspiraciones que tienen los Macbeth y que, por contra, no llegarán a conquistar jamás, al usurpar -si, al igual que en las grandes epopeyas tuviéramos que escoger un epíteto para Macbeth, sería “el usurpador”- el trono y la corona.

El que probablemente sea el motivo más memorable de la obra asociado Lady Macbeth es uno que en realidad solamente está presente en la cabeza del personaje: la mancha de sangre que tantas veces intenta limpiar sin que se vaya. La **mancha** es un símbolo negativo, “una degradación o desorden; una cosa contranatura y monstruosa” (Chevalier, 1988: 678). La sangre -derramada-, por otro lado, motivo presente en muchísimas tragedias y de múltiples significados, viene a simbolizar en el contexto que nos incumbe, es el vehículo de la vida (Chevalier, 1986: 909). El significado conjunto de ambos motivos lo interpretamos como el recuerdo constante del acto monstruoso ideado por su persona que ha acabado con la vida del hombre más querido y poderoso de Escocia. El ver sus manos manchadas de sangre y la imposibilidad de limpiarlas provocan una desesperación tal que acaba muriendo entre alucinaciones. En el momento de matar a Duncan, es Lady Macbeth, ante el estado de shock en el que se encuentra su esposo, la que cubre de sangre a los guardas que ella misma a drogado, y es el momento en que sus manos se llenan de sangre. Resulta curioso ver la crudeza con la que ataca a su esposo al que acusa de cobarde, y ver posteriormente que ése mismo acto es el que le lleva a la locura. Resulta brillante la manera cómo Shakespeare simboliza la locura y el remordimiento de Lady Macbeth. La **sangre**, por tanto, está muy presente durante toda la obra. Tanto, que Bloom considera a Macbeth la mayor “tragedia de sangre” de todas las que escribió Shakespeare, no sólo por los asesinatos, sino por las implicaciones de la imaginación, siempre sangrientas (Bloom, 1998: 607).

En la misma escena, la dama le explica al doctor que quiere en todo momento las luces encendidas, por lo que se nos presenta una de las dicotomías más conocidas, la de la **luz** y la **oscuridad**. Cuando se ponen en relación para expresar valores complementarios, ambas representan eras consecutivas en la que la oscuridad es la etapa sombría, de decadencia y la luz aquel antecedente mucho más positivo, o el futuro

regenerador (Chevalier, 1986: 663). En el caso de Lady Macbeth, creemos que la dicotomía expresa, por un lado, el cambio total de la actitud del personaje, que realmente parece otro, y por otro lado, el símbolo de un pasado, que para ella, fue mucho mejor.

Sin entrar en el simbolismo de la serpiente, que ya ha sido tratado anteriormente, debemos recordar que cuando Lady Macbeth le pide a su esposo que traicione a Duncan lo hace pidiéndole ser una víbora. Además de todo lo explicado anteriormente respecto a las serpientes -contrapuesta al hombre, Lady Macbeth pide que sea una cuestionando su hombría, prefiere la serpiente al hombre-, la **víbora** sería también, según explica Chevalier, una “salida de lo inconsciente de los sueños. Revela una pulsión no integrada en la jerarquía consciente de los valores” (Chevalier, 1988: 1066). Por tanto, vemos que a través de esta metáfora, Lady Macbeth expresa el mayor de sus deseos.

El **rostro** es uno de los motivos más interesantes en Macbeth. Con su esposo asustado y nervioso ante la llegada de Duncan, le dice que el rostro es un libro donde el hombre puede leer extrañas cosas. Es el motivo que simboliza la hipocresía del personaje. Hipocresía, por otra parte, de la que es totalmente consciente y que forma parte de su plan para llegar al poder. Si el rostro es el lugar en el que se inscriben los pensamientos y los sentimientos del hombre, así como la parte más viva, más sensible que, a las buenas o a las malas, se presenta a los demás (Chevalier, 1988: 494-495), el tener la capacidad de inscribir en él los sentimientos o pensamientos deseados, denota también una capacidad de control y manipulación muy presentes en Lady Macbeth.

En cuanto al asesinato, debemos recordar que se realiza con un **puñal**, lo que le da un significado diferente respecto a haberse producido, por ejemplo, con una espada. Para Cirlot, el puñal, por sus posibilidades de ser escondido, simboliza el anhelo de agresión, la amenaza inconsciente. Por su tamaño, denota lo “corto” del poder agresor, la carencia de miras y de potestad superior (Cirlot, 1997: 380). Siguiendo la misma tesis, Chevalier indica que “un cuchillo de hoja corta sugeriría más bien las pulsiones instintivas del hombre, mientras que la hoja larga evocaría la nobleza y la altura espiritual de quien lleva la espada” (Chevalier, 1986: 385). Los Macbeth pueden ser cualquier cosa menos nobles y de altura espiritual, su bajeza moral sólo puede hacer que actúen con dicho instrumento. Pese a ser planeado por su esposa, el asesinato que comete Macbeth es precipitado, y lo realiza sin ningún tipo de convencimiento, arrastrado por su esposa que, hasta el momento, es la que encarga de dirigir los pasos de los dos.

Siguiendo en los instantes de la obra con más carga simbólica, la trama urdida por Lady Macbeth para matar a Duncan -recordemos que Shakespeare la elimina de escena en el tercer acto, con la excepción de su aparición antes de morir-, tiene también mucha importancia el **vino** que utiliza Lady Macbeth para provocar el sueño de los dos guardias del Rey Duncan. El vino es el líquido que asociamos a la sangre, por lo que incluso el plan tramado por Lady Macbeth es explícitamente *sangriento*. Poseedor de múltiples significados, creemos que en el contexto que nos ocupa, además de la "embriagadez sagrada" (Cirlot, 1997: 467)- en cuanto a delirios de grandeza de Lady Macbeth, buscando se una diosa en vida-, puede significar el sacrificio de ambos guardias en pos del sacrificio mayor que es el de Duncan. Expresa también su capacidad de manipulación y lo calculadora que puede llegar a ser.

III. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES

9. CERSEI LANNISTER: EL PODER COMO DESTINO

9.1. Sinopsis de *Game of Thrones*²⁴

HBO. 5 temporadas. 50 episodios. 2011-Actualidad. La historia se desarrolla en un mundo ficticio de carácter medieval donde hay Siete Reinos. Hay tres líneas argumentales principales: la crónica de la guerra civil dinástica por el control de Poniente entre varias familias nobles que aspiran al Trono de Hierro, la creciente amenaza de los Otros, seres desconocidos que viven al otro lado de un inmenso muro de hielo que protege el Norte de Poniente, y el viaje de Daenerys Targaryen, la hija exiliada del rey que fue asesinado en una guerra civil anterior, y que pretende regresar a Poniente para reclamar sus derechos. Tras un largo verano de varios años, el temible invierno se acerca a los Siete Reinos. Lord Eddard 'Ned' Stark, señor de Invernalia, deja sus dominios para unirse a la corte de su amigo, el rey Robert Baratheon en Desembarco del Rey, la capital de los Siete Reinos. Stark se convierte la Mano del Rey e intenta desentrañar una maraña de intrigas que pondrá en peligro su vida y la de todos los suyos. Mientras tanto diversas facciones conspiran con un solo objetivo: apoderarse del trono.

9.2. Introducción al personaje analizado

Al inicio de la serie es la Reina de Poniente, casada con el borracho Robert Baratheon, otrora gran guerrero que acabó con el último Rey Targaryen. Cersei es una sufrida madre que ambiciona un poder que nunca podrá tener por su condición femenina. A la sombra de su esposo primero, hasta su fallecimiento, y de su padre, Tywin Lannister, después, se consuela en los brazos de su amante y amante gemelo, Jaime Lannister, padre de sus tres hijos. Con el ascenso al poder de su hijo Joffrey intentará dirigir sus decisiones y ejercer el poder como nunca antes podía haberlo hecho. Es un personaje fuerte, cuyo amor por sus hijos está por encima de su deseo por sentarse en el Trono de Hierro. Enemistada profundamente con su hermano Tyrion, al que acusará del

²⁴ Añadimos una pequeña sinopsis de cada serie que ayudará para introducir al personaje. En este caso, al igual que faremos con el resto de series, la sinopsis es extraída de la base de datos cinematográfica con más entradas y más visitada en castellano, *FilmAffinity* [<http://www.filmaffinity.com/es/film874956.html>].

envenenamiento de su hijo Joffrey, hará todo lo posible por acabar con todos aquellos que puedan suponer un peligro para ella o sus hijos. La relación con Margaery Tyrell, casada primero con su hijo Joffrey y después con Tommen, que heredará el Reino, será especialmente tensa, ya que, además de ser Reina, es la mujer que puede anteponerse entre ella y sus hijos, su tesoro más preciado, y apartarla del poder que todavía atesora.

9.3. Análisis del personaje

Empecemos el análisis del personaje de Cersei con el prólogo a la quinta temporada de la serie, que seguro recordará al inicio de *Macbeth*. Se trata de un flashback en el que vemos a una niña rubia de no más de trece años en el bosque con una amiga, la cual se muestra obediente a las órdenes que recibe de la otra chica. Se dirigen a buscar a una bruja, y pese a los temores de su amiga, la niña rubia se muestra decidida a entrar a una vieja choza. Allí encuentran a una bruja a la cual todos temen. Todos menos ella: "No sois aterradora. Sois aburrida. Dicen que puedes saber el futuro. Dime el mío". La niña, siempre erguida y con la cabeza alta, se muestra superior. La bruja, que en principio no le hace caso, aceptará con una sonrisa aterradora ante las amenazas de la niña: "Éstas son las tierras de mi padre. Mis tierras. Decidme mi futuro o haré que os arranquen esos ojos aburridos de vuestra cabeza". Con un cuchillo, la joven se hace un corte para que la bruja pruebe la sangre. Dice que le haga tres preguntas, aunque no le gustará su respuesta.

NIÑA: Estoy prometida con el príncipe. ¿Cuándo me casaré?

BRUJA: No os casaréis con el príncipe. Os casaréis con el Rey.

NIÑA: Entonces, ¿seré Reina?

BRUJA: Sí... Durante un tiempo. Entonces vendrá otra. Más joven, más guapa. Te echará a un lado y te arrebatará todo aquello que amas.

NIÑA: ¿El Rey y yo tendremos hijos?

BRUJA: No. El Rey tendrá veinte y tú tendrás tres.

NIÑA: No tiene sentido.

BRUJA: Tres. De oro serán sus coronas. De oro serán sus mortajas.

Ante las risas de la bruja su amiga se asusta: "¡Cersei! ¡Tenemos que irnos! (5x01: *The Wars to come*)".

Si Macbeth se inicia con la profecía de las tres brujas a Macbeth, hecho que desata el inicio de la tragedia del matrimonio y que es a la vez la inyección que desata la ambición desmesurada de poder de Lady Macbeth. Existen diferencias con la tragedia shakesperiana en el hecho de que haya sólo una **bruja**, en que Cersei busque la profecía

-aunque Macbeth, después de que le digan que será Rey se queda con preguntas que hacer, y siendo ya Rey irá a buscarlas- y en que sea a ella a quién se la hacen, pero la escena es igual de poderosa que en Macbeth, y servirá para marcar el destino de Cersei - además de como elemento narrativo de la quinta temporada al adelantar lo que sucederá a partir de entonces, ya que el espectador conoce a la otra Reina de la profecía, Margaery Tyrell-, al igual que se marcó el de Macbeth y el de su esposa.

Cersei, al igual que Lady Macbeth, es un personaje que, aun siendo Reina, ambiciona el poder. Existe una diferencia primordial respecto a la esposa de Macbeth en el que más adelante nos detendremos, el amor que profesa por sus hijos, más fuerte que el que tiene por el Trono de Hierro.

En el inicio de la serie, Cersei es la Reina de Poniente -es la única entre todos los personajes estudiados que comparte su posición con Lady Macbeth-, aunque existen diferencias claras. En primer lugar, el hecho de que sea Reina desde el principio -luego dejará de serlo, a la inversa que Lady Macbeth-. También cambia el que se haya casado directamente con un Rey, Robert Baratheon -"el usurpador", como lo llaman despectivamente en Poniente-, que llegó al Trono de Hierro tras una guerra. Hija de Tywin Lannister, el hombre más rico y poderoso de Poniente²⁵, llega al poder, pese a que lo ambiciona desde siempre, como hemos visto con la profecía de la bruja, gracias a su padre. Existe también una diferencia importante en cuanto a la relación con su marido, ya que ambos no se quieren y mantienen su unión por conveniencia²⁶. En cambio, Cersei sí que está profundamente enamorada del padre de sus hijos y el verdadero amor de su vida, que no es otro que su hermano gemelo Jaime. Una de las muestras más claras de la **influencia** la vemos en la escena final del primer episodio de

²⁵ En el universo de *Game of Thrones* todas las casas tienen un lema, el de los Lannister, "Un Lannister siempre paga sus deudas", deja clara su posición social y económica.

²⁶ En un primer momento, por lo menos Cersei sí que estaba enamorada. Poco antes de su muerte, ambos mantienen una conversación en la que hablan, en tono distendido, sobre su relación. Antes de casarse con Cersei, Robert estaba prometido con la hermana de Ned Stark, que fue asesinada por los Targaryen, y a quien sí amaba. Nunca sintió nada por Cersei. "Ya ni siquiera la recuerdo -le explica Robert-. Alguien la arrancó de mí y todo el poder de los Siete Reinos no han podido llenar el vacío que siento". "Llegué a tener sentimientos por ti -confiesa Cersei, de manera sincera-, incluso después de perder a nuestro primer hijo. ¿Hubo en algún momento posibilidades para nosotros?". "No". (1x05: *The wolf and the lion*). A diferencia de Lady Macbeth, Cersei no es correspondida por un marido mujeriego y borracho, teniendo una relación con su hermano gemelo. La relación entre ambos, como veremos a continuación, es muy parecida -al principio de la serie- a la de los Macbeth.

la serie (1x01, *Winter is coming*). Con todo el séquito real en Invernia tras la muerte de la actual Mano del Rey, Jon Arryn, y con el objetivo de convencer a Ned Stark de ocupar ese cargo, Bran, el cuarto de los cinco hermanos Stark, que tiene como afición escalar paredes, observa por equivocación desde una de las ventanas a las que escala a Cersei y Jaime manteniendo relaciones sexuales -momento en el que los espectadores se enteran de dicha relación-. Asustada, Cersei le repite en hasta cuatro ocasiones a Jaime: "¡Nos ha visto!". Éste, en apariencia más tranquilo, coge al niño y le pregunta la edad. Tiene diez años, aproximadamente la edad del hijo pequeño de Cersei -y Jaime-, Tommen. Jaime interroga a Cersei con la mirada sobre qué hacer. Con la propia mirada, Cersei lo sentencia. Antes de empujarlo Jaime dirá la primera de las muchas frases célebres que ha regalado la serie: "Las cosas que hago por amor". Si en su esencia la manera de influenciar Cersei a Jaime es muy parecida a la de Lady Macbeth a su esposo, existirán diferencias según transcurra la serie a causa, principalmente, del personaje de Jaime. En una serie de personajes claramente arquetípicos, los únicos dos personajes en que la frontera entre el personaje arquetípico y el tipo se encuentra difusa son precisamente los dos hermanos de Cersei, Jaime y Tyrion. En el caso que nos ocupa, Jaime pasará de ser una marioneta de Cersei, lo que lo convierte en un claro villano arquetípico, a ir poco a poco variando su manera de pensar y especialmente sus acciones. No entraremos más en detalla al no ser el tema que nos ocupa. Debemos añadir también, que en los primeros capítulos de la serie, cuando la influencia de Cersei sobre él es mayor, encontramos una variación respecto a los Macbeth. En la obra de Shakespeare la mujer es mucho más activa, el marido da a veces la sensación de no tener alma, de arrastrarse y guiarse por completo por la mano de su esposa. Jaime, sin embargo, no se muestra nada reacio a obedecer a su amante/gemela, todo lo contrario, disfruta haciéndolo. Cersei además, como vemos en esta escena, es mucho menos explícita de lo que lo es Lady Macbeth.

Como apuntábamos anteriormente, la principal diferencia entre Cersei y Lady Macbeth es la manera en que afrontan la **maternidad**. Cosa que por otro lado, las une en el sentido de que es la manera en que la esfera de la maternidad aporta un punto de humanidad, que no ofrece de ninguna otra manera, al personaje (Lozano et al., 2013: 209). En el caso de Lady Macbeth, recordamos que su humanidad viene tras su derrumbe tras llegar al poder, y con la condena (in)visible de unas manos llenas de sangre que no se puede limpiar.

Cersei, a pesar de su maldad y de su necesidad de poder, es una buena madre. Daría, y da, todo por sus hijos, que son lo más importante de su vida, además del recuerdo permanente de su amor por Jaime. En contraposición a Lady Macbeth, que hubiera matado a su hijo por el poder, Cersei nos ofrece su lado más humano en su faceta como madre. En la quinta temporada, su hijo Tommen, casado con Margaery -la Reina más joven y más guapa de la profecía de la bruja en el prólogo de la temporada-, se muestra enfurecido ante su madre por el encarcelamiento de ésta por parte de una secta religiosa que gobierna la ciudad -es la propia Cersei la que se encuentra detrás de este encarcelamiento, como luego veremos más detalladamente-, ya que no puede hacer nada por sacarla, pese a ser el Rey. Cersei, descompuesta cuando su hijo reconoce que la ama, le dice -en esto miente y muestra su faceta más hipócrita, que también veremos después- que la ayudará. Lo que dirá a continuación, sí es sincero: "Lo que más deseo en este mundo es que seas feliz (...). No puedes saberlo de ninguna manera. No hasta que tengas hijos. Haría cualquier cosa por ti. Cualquier cosa por alejarte de todo mal -veladamente, y a sabiendas de la ignorancia de su hijo, le confiesa sus planes respecto a la actual Reina-. Quemaría hasta los cimientos de la ciudad. Tú eres lo único que me importa. Tú y tu hermana. Desde el momento en que llegasteis a este mundo. Mi niño. Mi único niño (5x07: *The Gift*)²⁷". Más ferviente será la defensa que haga sobre su hijo Joffrey, un psicópata adolescente que llega a Rey²⁸ tras la muerte de su padre por envenenamiento²⁹, y que acaba siendo envenenado por la Dama de las Espinas, la matriarca de los Tyrell, abuela de su esposa, y Petyr Baelysh, uno de las personas más ambiguas y misteriosas de Desembarco del Rey, antiguo novio de Catelyn Stark, esposa de Ned. Criticado en secreto por toda la ciudad menos por su tío, Tyrion -lo que le costará ser acusado por Cersei de su asesinato-, Joffrey asesina, viola y juega a su antojo

²⁷ En el proceso de la realización de este trabajo se emitía la quinta temporada de *Game of Thrones*. Por ese motivo, decidimos marcar el análisis de los personajes de Cersei y Lady Melisandre en este episodio, emitido el 24 de mayo de 2015 en Estados Unidos.

²⁸ "El Reino es mío (2x01: *The North Remembers*)".

²⁹ Pese a que no queda claro en lo que llevamos de serie -de momento- a qué se debe el ataque de un jabalí que mata a Robert, sabemos que antes de su muerte bebe el vino que le había preparado Cersei, por lo que una de las posibilidades más probables sea que su propia mujer lo envenenara para que su hijo ascendiera al trono y ejercer así, mediante él, el poder. Tras su muerte, el Jefe de la Guardia del Rey, Sir Barristan, lee un papel en el que Robert nombraba a Ned Stark protector del Reino tras su muerte. Cersei le pide el papel y lo rompe. Sir Barristan, indignado, dice que son las palabras del Rey. "Tenemos un nuevo Rey", responde Cersei (1x07: *You win or you die*).

con la ciudad. Una locura de la que hasta su propia madre es consciente, pero que en vez de provocarle repulsión lo acerca más a él, como si de una enfermedad se tratase³⁰.

El hablar del amor por sus hijos guarda una estrecha relación con su **ambición desmesurada de poder**. Aunque es innegable que el amor es verdadero, sus hijos son también el seguro que ella tiene para mantener su posición. La ambición de Cersei queda demostrada en el prólogo de la quinta temporada con el que hemos comenzado el análisis, pero durante la serie veremos cómo dicha ambición toma numerosas formas. En una conversación con Ned Stark, antes del incidente de Robert, en la que la Ned le confiesa a Cersei saber qué paso con la anterior Mano del Rey -que fue envenenada por los Lannister, por conocer la relación incestuosa entre Cersei y Jaime-, y le habla sobre la relación entre ella y su hermano. Ned le aconseja que coja a sus hijos y abandone Desembarco del Rey, que huya tan lejos como pueda antes de que "la ira de Robert se abalance sobre ella". "¿Y qué hay de mi ira, Lord Stark? Usted debería haber tomado el Reino cuando pudo. Jaime me contó lo que sucedió el día que cayó Desembarco del Rey. Él estaba subido en el Trono de Hierro y lo convenció de que bajara. Lo único que tenía que haber hecho era subir un par de escalones. Qué terrible error. *Cuando juegas al Juego de Tronos, ganas o mueres.* No hay término medio (1x07)". Con una frase -que es la que da el nombre a la serie- digna de Lady Macbeth, Cersei critica la falta de ambición de Ned Stark y se revela como una mujer ambiciosa, sin miedo y **malvada**, que podrá de hecho con el señor de Invernia, que será sentenciado a muerte por Joffrey y al que decapitarán cruelmente delante de su hija Sansa, comprometida entonces con el nuevo Rey de Poniente (1x09: *Baelor*). Su maldad está a un nivel similar al de Lady Macbeth, aunque posiblemente la relación con sus hijos y el hecho de que los hombres en su familia, con la excepción de Tyrion, se encuentren un peldaño

³⁰ Después de su boda con Sansa Stark, Cersei se reúne con un Tyrion borracho -como en él es costumbre-, y le pide que le dé un hijo a su nueva esposa. Cersei le confiesa no ser feliz, pero también que si sigue viva es por sus hijos. "¿Incluso Joffrey?", pregunta Tyrion. "Incluso Joffrey. Él fue todo lo que tuve una vez, antes de que Myrcella naciera. Solía pasar horas mirándolo. Sus mechones de pelo. Sus manitas y sus piecitos. Era un bebé precioso y alegre. Siempre escuchas que los más terribles de mayores son los más terribles de pequeños. "Debimos saberlo. Debimos haber hecho algo". Tonterías. Dónde quiera que él estuviera conmigo era feliz. Y nadie puede quitarme eso, ni siquiera Joffrey, cómo se siente tener a alguien. Alguien tuyo (3x10: *Mysha*)". Resulta imposible imaginar a Lady Macbeth hablar en estos términos, ya que para ella no hay nada por encima de su ambición de poder. A pesar de su sobreprotección, las locuras de Joffrey provocarán que incluso su madre se distancie de él. Lo llega a abofetear cuando se ríe por las infidelidades de su padre (2x01: *The North Remembers*).

por encima de ella sin que pueda hacer nada -lo que provoca su impotencia-, hace que no esté al nivel de Lady Macbeth. Pese a eso, sospechamos de su vinculación en numerosos asesinatos: su esposo Robert Baratheon, Ned Stark y Jon Arryn. Todos ellos cometidos por el mismo motivo por el que asesinan los Macbeth: por el poder. Lady Macbeth para llegar y Cersei para mantenerse y perpetuarse en él. Ordenará que decapiten a prisioneros y pongan sus cabezas en estacas (2x09: *Blackwater*) Es especialmente cruel Cersei con su hermano Tyrion, un enano que pese a ser un borracho fanfarrón, aficionado a las prostitutas, que es capaz de sobrevivir gracias a su brillantez intelectual. Su lengua mordaz y el coraje para enfrentarse al loco de su sobrino enfurece a Cersei sobremanera. Se burla constantemente de su tamaño y de las novias prostitutas que ha tenido. Tras la muerte de Joffrey hace lo posible por que lo juzguen y lo maten. La noche que va a morir Tyrion se escapa tras matar a su padre y huye de Desembarco del Rey (4x10: *The Children*). Cersei ofrecerá una recompensa descomunal al que le lleve la cabeza de su hermano.

Hay una escena que simboliza a la perfección el deseo de Cersei. Con la batalla de Aguasnegras en marcha, todos los hombres de la ciudad están luchando (2x09). En Desembarco del Rey da por segura la victoria de Stannis sobre los Lannister -a Cersei la han avisado de que Stannis había ganado la batalla e iban a entrar en la Fortaleza Roja-. Cuando la tensión narrativa está en su punto álgido, vemos a Cersei sentada en el Trono de Hierro con su hijo Tommen -con un montaje en paralelo- asustado por lo que les pueda pasar. Para calmarlo, Cersei le cuenta a Tommen una historia sobre una leona³¹ y su cachorro, en la que la leona le pide a su hijo que no tenga miedo de las cosas que viven en el bosque, pues un día será el Rey y todas esas cosas se inclinarán ante él. Al acabar la historia le promete mantenerle siempre a salvo. Saca un frasco lleno de veneno del que se dispone a darle y luego beber ella. Antes de que su hijo beba, la puerta del castillo se abre y aparece su padre anunciando la victoria de los Lannister. Vemos como, Cersei, antes de matarse consigue lo que más ambiciona, que es sentarse en el Trono de Hierro, lugar en el que se dispone a quitarse la vida. Es capaz de sacrificarse ella misma y a su hijo, lo que más quiere en el mundo, con tal de que no sean capturados y asesinados por las tropas rivales.

Existe una diferencia a la hora de enfocar *Game of Thrones* y *Macbeth* que radica en la evolución del papel de la mujer en cuatro siglos. Cuando Shakespeare

³¹ En *Game of Thrones* todas las casas tienen un símbolo. El de los Lannister es el león.

escribió su tragedia, resultaba utópico que una mujer liderase un país, y el propio hecho de que sea una mujer más poderosa que su marido ya provoca que la crítica tenga una concepción feminista del personaje. Lady Macbeth ambiciona el poder, y para ello necesita a su marido como Rey. Él es la cara visible y ella puede manejar los hilos a la sombra. Cersei, en cambio, no se contenta con ello. Se revela ante el liderazgo absoluto de su padre³², respecto al cual no se siente inferior y al que, de cierta manera intenta imitar para ganarse su respeto y, a la vez, ganarse el respeto que él tiene³³. Le gustaría ejercer el **poder en solitario**, sin mantenerse detrás de sus hijos, de su padre o de su esposo, cosa que la diferencia de Lady Macbeth, y que podemos ver cuándo, sola y antes de morir, se sienta en el Trono de Hierro. Tanto el personaje de Cersei como el de Daenerys -así como el de Lady Macbeth- han dado lugar a numerosos trabajos abordados desde la perspectiva de los estudios de género. En el caso de *Game of Thrones*, del género fantástico y basada en una sociedad feudal³⁴, el hecho de que sea de nuestra época permite que los personajes femeninos, teniendo que atacar las leyes típicas de la era medieval, puedan rebelarse contra un sistema machista, algo que a principios del siglo XVII sería impensable.

Es también muy importante el papel que desempeña el **sexo** en la consecución del poder para Cersei. Con los niños y las mujeres encerrados en el Torreón Baleor durante el asedio a Aguasnегras, Cersei bebe vino sin parar, lo que provoca que la veamos en una relajación fuera de lo común. "Ojalá hubiera nacido hombre"³⁵. Preferiría

³² Para reforzar el liderazgo en Poniente, Tywin concierta los matrimonios de sus hijos con otras casas. Les informa a Tyrion y a Cersei de que deberán casarse con Sansa Stark y con Loras Tyrell, hermano de Margaery, respectivamente. Cersei se niega a hacerlo, le dice a su padre que es "la Reina madre, no una cualquiera". "¡Eres mi hija! Harás lo que diga y te casarás con Loras Tyrell" (3x05: *Kissed by Fire*). Así dispuesto, Cersei hará todo lo posible para evitar la boda, que se parará con la muerte de su padre.

³³ Poco antes de su muerte, su esposo Robert le dice: "Es como un truco: mueves los labios y habla tu padre (1x05)".

³⁴ El autor de los libros, George R.R. Martin habla sobre la concepción feudal de la historia y el papel de las mujeres en ella. "Los libros reflejan una sociedad patriarcal basada en la Edad Media. Esta época no era un tiempo de igualdad de sexos. Era muy clasista, dividía a las personas en tres clases. Y tenían ideas muy fuertes en cuanto a los roles de las mujeres" [<http://www.formulatv.com/noticias/46746/george-rr-martin-violencia-mujeres-juego-de-tronos-no-historia-ficcion/>].

³⁵ Nos recuerda a Lady Macbeth antes de la llegada de su esposo: "¡Arrancadme mi sexo y llenadme del todo, de pies a la cabeza, con la más espantosa crueldad! (Shakespeare, 1987: 109). En su caso, las ganas de ser hombre vienen dadas por el deseo de ser capaz de matar y no necesitar a un hombre para hacerlo

enfrentarme a mil espadas a callar lo que siento con este rebaño de gallinas asustadas - en referencia al resto de mujeres que allí se encuentran-. Las lágrimas no son la única arma de una mujer. La mejor está entre sus piernas. Aprende cómo usarla". Como buena femme fatale, Cersei cree en el uso de su sexo como el arma más letal que puede utilizar una mujer.

Por último, debemos hablar de la **hipocresía** constante y consciente con la que actúa Cersei, durante toda la serie, pero que se muestra en todo su esplendor en su relación con Margaery Tyrell, la mujer que sabe que "le arrebatará todo aquello que ama". Resaltamos además dicha relación dado que la hipocresía de Cersei viene dada por la amenaza que supone la pequeña de los Tyrell, que va a ocupar su posición de Reina de Poniente, y se mezcla por tanto por la ambición de un poder que teme perder. Casada primero con Renly Baratheon³⁶, cuyo amante era el propio hermano de Margaery, Loras Tyrell, sin que a ella le importase, tras la muerte de Renly a manos de una sombra engendrada por su hermano Stannis y Lady Melisandre -en el análisis de dicho personaje ampliaremos este punto-, y con la necesidad de reforzar las alianzas en Poniente -y de llenar las arcas de Desembarco del Rey, arrasadas por el despilfarro de Robert Baratheon-, Tywin decide anular el compromiso entre Joffrey y Sansa Stark y promete a su nieto con la bellísima nieta de la matriarca de los Tyrell, posiblemente la mujer más poderosa de Poniente junto a la propia Cersei. Veamos dos ejemplos que sirven para mostrar la relación entre ambas.

Antes de casarse con su hijo Joffrey, y con Cersei prometida a su hermano, Margaery se acerca con la mayor de sus sonrisas -al igual que Cersei, es una gran hipócrita- a pedirle a Cersei que, puesto que está prometida con su hermano, le llame hermana. Cersei, también con una sonrisa de oreja a oreja, le cuenta la historia de la Casa Reyne de Castamere: "¿Conoces la canción de la Casa Reyne de Castamere? La Casa Reyne era una casa muy rica, la segunda más rica de Poniente... La Casa Tyrell es en la actualidad la segunda casa más rica de Poniente, ¿verdad? Aunque los más ambiciosos no se detienen siendo segundos, si llegan al segundo escalón verán más lejos que los demás. Por eso Lord Reyne construyó un castillo tan grande como Roca Casterly -hogar de los Lannister- y regaló a su esposa diamantes más grandes de los que

por ella. Cersei lo desea para ejercer el poder por su cuenta y no tener que distraerse con las nimiedades de la corte. Ambas muestran una fuerte **hombría**.

³⁶ Antes de la muerte de éste, los Tyrell lo apoyaban en la guerra por el Trono de Hierro. Después de morir, pasarán a estar de lado de los Lannister, aunque la relación con esta Casa será siempre tensa.

llevó jamás mi madre. Hasta que un día se rebeló contra mi padre (...). La Casa Reyne fue masacrada. Hombres, mujeres y niños fueron pasados por la espada. Recuerdo sus cadáveres colgados en Roca Casterly. Como vuelvas a llamarme hermana te estrangulare mientras duermes (3x08: *Second Sons*)". Toda la historia es contada mientras pasean delante de centenares de personas, sin que ninguna de las dos pierda la sonrisa³⁷.

Tras casarse con Tommen, Cersei siente celos por el amor que su hijo siente por ella y por el cariño del pueblo respecto su actual Reina -cariño que ella nunca tuvo, por otro lado-, y por ello, amparada en una secta religiosa que domina la ciudad por encima de su propio hijo, consigue que detengan a Loras Tyrell por mantener relaciones sexuales con otros hombres. En el juicio, amañado para su condena, interrogan a la propia Reina Margaery, que defiende el honor de su esposo y jura ante los dioses no haber presenciado jamás cómo se acostaba con otros hombres. La aparición de un escudero de su hermano que señala el lugar de unas cicatrices hará que condenen a Loras por impuro y a Margaery por deshonrar el nombre de los dioses. Encerrada en una celda, Cersei va a visitarla y hacer ver cuán disgustada se halla ante la situación de Margaery, que presenta un aspecto deplorable. Se preocupa por ella, le da comida y la trata con un cariño que no había tenido antes. Le explica que han hecho todo lo que han podido por salvarla a ella y a su hermano. "Las mentiras os salen con facilidad. Todo el mundo lo sabe. Pero la inocencia, la decencia y la preocupación no se os dan demasiado bien, me temo". Cersei continuara, de manera sutil, con la bienvenida en su mirada, provocando a Margaery, que la echará de la celda llamándola "zorra asquerosa". Consigue sacar de sus casillas a un personaje que hasta el momento, había demostrado estar a su altura (5x07). La hipocresía de Lady Macbeth cala en Cersei de una manera que acentúa mucho más, por un lado, su necesidad de poder, como hemos visto en la amenaza anterior a Margaery, y por otro, una maldad que la llevan a cebarse aquella persona que la bruja colocó en su destino.

³⁷ "Tu rostro, mi señor, es como un libro donde el hombre puede leer extrañas cosas. Para engañar al mundo, toma del mundo la apariencia; pon una bienvenida en tu mirada (Shakespeare, 1987: 111). Cersei, y también Margaery, son discípulas de Lady Macbeth al comportarse de esta manera en las más altas instituciones reales, y al hacerlo para conquistar sus ambiciones. Cersei, al igual que Lady Macbeth, es tan hipócrita como fría, cruel y malvada. No duda, con la mejor de sus sonrisas, de lanzar una amenaza de muerte a su futura nuera y hermana que corta la respiración.

Podemos concluir, por tanto, que la huella de Lady Macbeth en Cersei Lannister no sólo se halla presente, sino que está muy marcada. Su ambición desmesurada de poder, su posición de Reina -aunque inversamente a Lady Macbeth-, su maldad, la necesidad de un comportamiento hipócrita para conseguir aquello que desea y la manera de influir en su hermano/amante y en sus propios hijos hacen que lleguemos a dicha conclusión. La diferencia principal la encontramos en la manera en que ambas se enfrentan a la maternidad. Si para Lady Macbeth es algo mucho menos importante que el poder -tanto que mataría a su propio hijo para conseguirlo-, para Cersei no hay nada por encima de sus hijos. El papel de Cersei como madre sirve para dotar de humanidad al personaje y añadir complejidad a su caracterización. Aunque este aspecto pueda sembrar alguna duda, creemos que se trata de un personaje arquetípico clásico, que encaja de hecho en una serie de arquetipos típicos de las grandes epopeyas en los que se realzan aspectos positivos o negativos del acontecer humano.

9.4.- Motivos asociados al personaje

El sueño imposible de Cersei Lannister es el **Trono de Hierro**, símbolo por excelencia del poder de Poniente, ya que aquel que allí se sienta es la persona más poderosa del Reino -la escena en que allí se sienta con su hijo Tommen, cuando cree que va a morir, tiene un gran impacto visual por lo que el Trono simboliza para el espectador-. El Trono de Hierro es a Cersei lo que la corona -o el propio trono- a Lady Macbeth. Los tronos suelen situarse en una posición prominente, normalmente sobre un pedestal, y por tanto, al igual que la corona, que se encuentra en la cabeza, está en consonancia con la noción de superioridad. El trono confiere un carácter temporalmente divino (Chevalier, 1988: 1028-1029). La peculiaridad del trono de *Game of Thrones* es que está forjado con las espadas de los más valerosos guerreros que fueron derrotados en Desembarco del Rey. El hierro es símbolo de robustez, dureza, obstinación, rigor excesivo e inflexibilidad (Chevalier, 1988: 566). Dichas cualidades las encontramos en Cersei, que podría ser una de las Reinas más duras y crueles de Poniente de poder gobernar en solitario. También en consonancia con un carácter fiero, el **león**, símbolo de los Lannister -recordamos la historia que cuenta Cersei sentada en el Trono de Hierro-, es símbolo de poderío y soberanía. Simboliza también la justicia (Chevalier, 1988: 637). No debemos olvidar que el escudo de la Casa lo que busca es proyectar una imagen, y si bien el poderío y la soberanía la poseen los Lannister, la nobleza y la justicia están muy alejados de sus traiciones. Por otro lado, el león tiene un doble aspecto, ya que también puede entendido

como símbolo de una pulsión social pervertida: la tendencia a dominar como déspota, a imponer brutalmente la propia fuerza o autoridad (Chevalier, 1988: 638). El león es además uno de los animales que se relacionan con la realeza (Cirlot, 1997: 375).

Describe la manera de gobernar, especialmente de Joffrey, pero también de Tywin, así como la manera de comportarse de Cersei, que sospechamos ejercería un gobierno de dominio y represión.

Encontramos en Cersei dos motivos que hemos hallado en Macbeth. El primero, con el que abrimos el análisis, el de la **bruja**. El motivo de la bruja es clave en la estructura narrativa de ambas obras, ya que sirve como prólogo -en el caso de la serie a la quinta temporada- y desencadenante de los sucesos venideros. Es, al igual que en *Macbeth*, el motivo que anticipará el destino trágico e inevitable del personaje. El otro motivo es el del vino. Recordamos como Lady Macbeth echaba droga a los dos guardias de Duncan que su marido mataría después. En el caso de Cersei el **vino envenenado** juega a su favor y a su contra. En la muerte de Robert, Cersei prepara el vino que bebe antes del ataque del jabalí. Sin tener constancia segura, se sugiere que ha podido envenenar el vino que lleva a su hijo al poder, a ella a ser la Reina Madre y a poder tener un control mayor sobre Joffrey -o por lo menos, eso creía-, que sobre su esposo. Otra copa de vino envenenada será la causante de la muerte de Joffrey en la cuarta temporada, causando la peor de las tragedias para Cersei. Creemos que el significado es el mismo que en la obra de Shakespeare, al guardar el vino relación con la sangre, y por tanto con la vida y con la muerte, las muertes relacionadas con Cersei -así como los planes de Lady Macbeth-, son *sutilmente* sangrientos. También, como con Lady Macbeth, muestra la faceta más calculadora del personaje.

10.- LADY MELISANDRE: LA SACERDOTISA ROJA

10.1.- Introducción al personaje analizado

Aparece por primera vez en la segunda temporada, al lado de Stannis Baratheon, el hermano de mayor edad del fallecido Robert Baratheon, que reclamará el trono al conocer que su sobrino Joffrey, actual Rey de Poniente, es en realidad un hijo bastardo. Conocida también como la sacerdotisa roja, es una mujer de una gran belleza, extranjera, que consigue que Stannis abrace la Fe de su Dios con la promesa de llevarle al trono utilizando sus artes mágicas. Stannis sigue ciegamente a Lady Melisandre, que se convertirá también en su amante. Los consejos que le dará vienen determinados por lo que a ella le dicen las hogueras, con las que puede predecir el futuro. En la segunda temporada, una sobra que engendra junto a Stannis matará al hermano pequeño de éste, Renly, también aspirante al trono. Convence a Stannis para utilizar la sangre del hijo bastardo de su hermano Robert para lanzar una maldición a los otros aspirantes al trono y al propio Rey Joffrey -Joffrey y Robb Stark morirán en diferentes circunstancias, lo que reafirma la fe de Stannis en Lady Melisandre-.

10.2.- Análisis del personaje

De todos los personajes analizados, Lady Melisandre es la única que no aparece desde el inicio, al igual que todos los personajes que viven en la isla Rocadragón, en la corte del autoproclamado "verdadero Rey" Stannis Baratheon. En una serie tan coral como *Game of Thrones*, eso no resta protagonismo ni importancia a los personajes, ya que además, al haber tantas muertes -en muchos casos de personajes principales-, los personajes aparecen y desaparecen con mucha mayor asiduidad que en cualquier otra serie.

En su primera aparición (2x01, *The North remembers*), vemos a Lady Melisandre en su faceta de sacerdotisa, sacrificando en una hoguera a siete figuras que representan a los Siete Dioses³⁸, en favor del que ella llama el Dios verdadero, el Señor de la Luz. Vestida de rojo y con una larga melena pelirroja -encaja en la descripción física que Bornay da de la femme fatale-, se muestra **segura y poderosa**. Stannis y toda su corte la miran asombrados, convencidos de lo que está haciendo. Durante el sacrificio anuncia que "en los libros está escrito que un guerrero sacará una espada de

³⁸ La Fe de los Siete Dioses es la religión dominante en Poniente.

las llamas, y será la Espada de la Luz". Invita a Stannis a sacar la espada de la hoguera. Éste la obedece y la clava en el suelo. El resto de los presentes -un centenar aproximadamente- se arrodillan ante Stannis y Lady Melisandre, que reza una plegaria que todos recitarán con ella. Posteriormente habrá una reunión en la que escriben la carta exigiendo su derecho al Trono de Hierro. En ella estarán las personas más cercanas a Stannis estarán presentes, incluido su maestre Cressen, que durante el sacrificio anterior mostró su rechazo a la nueva religión adoptada por Stannis y a su sacerdotisa roja. En la reunión, Sir Davos, su más fiel consejero, le recomienda aliarse con Robb Stark y con su hermano Renly para derrocar a los Lannister, cosa que Stannis rechaza aconsejado por Lady Melisandre, ya que asegura que ya tiene al Señor de la Luz detrás suyo. Cressen -posiblemente bajo el influjo de un hechizo-, se disculpa ante Stannis y acepta al nuevo Dios, y ofrece beber de una misma copa con Lady Melisandre para sellar la nueva relación. Al darle un trago, empieza a faltarle el aire y a sangrar por la nariz. Lady Melissandre beberá el resto y no lo pasará nada. Crassen muere envenenado. "La noche es oscura y está llena de horrores, viejo. Pero el fuego los quema todos". La presentación del personaje la muestra en su máximo esplendor. Como Circe o Medea, utiliza sus poderes mágicos para conseguir sus propósitos. Se muestra ya una diferencia y una similitud con Lady Macbeth. A diferencia suya, está plenamente implicada en los crímenes, cometidos por ella y según su propia iniciativa. En la mayoría de los casos será una ofrenda para el Señor de la Luz o sacrificios de sangre para llevar a Stannis al Trono de Hierro, pero en este caso vemos como mata sin pestañear al primero que se cruza en su camino. Es decidida como Lady Macbeth, pero además, **capaz de cometer el crimen**. El parecido es claro cuando vemos la influencia que ejerce sobre Stannis, sin ni siquiera ser su esposo. Es la única persona a la que escucha. En el primer capítulo ya vemos cómo empieza a tomar decisiones según sus opiniones.

No tardará mucho en hacer gala de su **poder sexual** -otra característica esencial de la femme fatale- para hacerse del todo con Stannis. Contrariado por la falta de hombres para hacer frente al ejército de su hermano pequeño (2x02, *The Night Lands*), Lady Melisandre le explica a Stannis que ha visto la victoria en las llamas, y que si se entrega por completo al Señor de la Luz será Rey. Stannis le explica que ya ha hecho suficientes sacrificios. Lady Melisandre se desnuda por completo, mostrando qué quiere decir por entregarse por completo al Señor de la Luz. Stannis, en un primer momento, la rechaza por estar casado. "Ella es débil, enferma. Está encerrada en una torre. Te da

asco. Y no te ha dado nada. Ningún hijo. Sólo abortos. Sólo muerte... (Susurrando a su oído) Te daré un hijo, mi Rey". Stannis acaba acostándose con ella en la misma mesa en la que planificaba la batalla. Aquí, el uso del sexo tiene que ver con la promesa de hacer Rey a Stannis. Al igual que Lady Macbeth, planifica lo que tiene que hacer Stannis para llegar al Trono de Hierro, ambas son muy **calculadoras**³⁹. Si bien en Lady Macbeth el sexo juega un papel secundario -a diferencia de Lady Melisandre y Stannis, en su matrimonio sí que hay amor, aquí sólo interés-, Lady Melisandre lo utiliza como parte de su plan. Más adelante, veremos cómo dicho plan tendrá repercusión.

Si nos adelantamos a la quinta temporada, veremos cómo Lady Melisandre es capaz de utilizar el sexo con otro objetivo, en este caso, como su arma más poderosa de seducción. Con Stannis intentando convencer a Jon de que la Guardia de la noche se una a su ejército para conquistar Invernalia, la tierra de Jon Nieve -bastardo de Ned Stark-, Lady Melisandre, en un ejercicio que hoy podríamos llamar "hacer *lobby*", intenta por todos los medios convencer a Jon Nieve de que así sea. A solas en su despacho (5x04, *Sons of the Harpy*), lo intenta seducir usando todas sus armas, aunque Jon, uno de los muchos personajes arquetípicos de la serie con el honor por bandera, la rechaza por su juramento como Caballero y por su amor respecto a Ygritte, una salvaje ya fallecida. Antes de marcharse, haciendo gala de su habitual残酷, le dice una frase que Ygritte solía repetirle: "No sabes nada, Jon Nieve".

Preparándose para la batalla contra su hermano (2x04, *Garden of Bones*), Stannis ordena a Sir Davos a llevar a Melisandre a un lugar seguro en la playa. Éste, a su pesar, obedecerá. Al llegar a la playa, dentro de una cueva, Lady Melisandre se despoja de su vestido y muestra una figura completamente embarazada. Tumbada en el suelo, ante el espanto de Sir Davos, da a luz a una sombra negra que sale de su interior y desaparece volando. En el siguiente episodio (2x05, *The Ghost of Harrenhal*), la sombra llegará al campamento de Renly Baratheon, listo para la batalla contra Stannis, y lo matará. Se consuma así la primera de las muertes de los pretendientes al Trono de

³⁹ A modo de ejemplo que más tarde recuperaremos. En una conversación con la esposa de Stannis antes de partir hacia el muro para el encuentro del ejército de Stannis con la Guardia de la Noche, las dos discuten sobre si la hija de Stannis, que sufre una enfermedad, debe ir o no con ellos. Lady Melisandre la convence de que así sea, ya que el Señor de la Luz así lo quiere (4x07: *Mockingbird*).

Hierro que no aceptan arrodillarse ante Stannis⁴⁰. Al igual que con el resto, el papel de Lady Melisandre es esencial. Más allá de la diferencia entre *Game of Thrones* y *Macbeth*, siendo la primera una serie del género fantástico, en la que la magia está permitida, recalcamos el papel activo que tiene Lady Melisandre como autora de los crímenes. Lady Macbeth los planea y hace a su marido ejecutarlos por no atreverse ella⁴¹, por lo que sospechamos, que de haber magia de por medio, hubiese utilizado todo su poder para cometer ella misma los crímenes.

La pérdida de la batalla de Aguasnegras (2x09, *Blackwater*), en la que la flota de Stannis se preparaba para asediar Desembarco del Rey, propicia una crisis de fe en Lady Melisandre -la cual, por consejo de Sir Davos, no se encontraba presente-. Es el único momento en el que podemos ver -sólo temporalmente-algo inquieta a Lady Melisandre. Stannis la acusa de la derrota, ya que ella había visto la victoria en las llamas, cosa que sigue haciendo. Stannis se flagela por creer en un Dios de fuego, poniendo en entredicho las creencias de Melisandre. Llega incluso a cogerla del cuello y estar a punto de asfixiarla. Lady Melisandre se rehace y vuelve a hacer aquello que mejor sabe: alimentar las ganas de poder de Stannis: "Esta guerra acaba de empezar. Durará años. Habrá miles de muertos a tus órdenes. Traicionarás a hombres que trabajan para ti. Traicionarás a tu familia. Traicionarás todo lo que una vez amaste. Y todo valdrá la pena. Porque eres el Hijo del Fuego. Eres el Guerrero de la Luz. Arrasarás a cualquier pretendiente. Serás el Rey" (2x10, *Valar Morghulis*). Después, le muestra en las llamas cómo será Rey. A partir de este momento la reclusión y dependencia de Stannis será mucho mayor. Podemos ver aquí como Stannis es una persona con una ambición desmesurada de poder -el tema central de la serie sin ningún tipo de dudas-, y sospechamos que Lady Melisandre, pese a presentarse como una enviada de su Dios, ambiciona dicho poder tanto o más que él, y esa es la razón que la lleva a estar junto a él como si fuera su sombra. A diferencia de Lady Macbeth, cuya ambición de poder es mucho más explícita, con Lady Melisandre puede existir la confusión sobre sus verdaderas intenciones, aunque lo que sí que podemos constatar -como veremos ahora con más detalle con los sucesos del resto de temporadas-, es que al igual que la esposa

⁴⁰ Recordemos la figura maternal que representa Lady Macbeth, capaz de sacrificar a su hijo por hacer Rey a su marido. Lady Melisandre convierte al niño que crece dentro suyo en una sombra oscura que matará a Renly. Ambas anteponen el reinado de sus hombres a sus hijos.

⁴¹ "Si no me hubiese recordado a mi padre dormido, yo misma lo habría hecho (Shakespeare, 1987: 143)".

de Macbeth ella es la que maneja los hilos, con la diferencia de que Lady Macbeth lo hace en la sombra, y en su caso es notorio que es la guía de Stannis.

En la tercera temporada, de nuevo en Rocadragón, Stannis habla sólo con Lady Melisandre (3x01, *Valar Dohaeris*), que aprovecha su poder para quemar a personas en hogueras en sacrificio del Dios de la Luz. En su vuelta a Rocadragón después de que todos le dieran por muerto en la batalla de Aguasnegras, Sir Davos tiene una recepción con Stannis, indiferente ante su vuelta y al que Lady Melissandre ha convencido de su culpabilidad por la derrota. Stannis no acepta la petición de Sir Davos de hablar a solas, por lo que Lady Melissandre estará presente -la **influencia**⁴² que tiene sobre él en estos momentos no puede ser más poderosa-. Sir Davos cuestiona que se quemen vivos a los prisioneros por adorar a otros dioses. Se declara enemigo de Lady Melisandre, que lo culpa de haber convencido a Stannis para mantenerla lejos de Aguasnegras, ya que de haber estado allí habrían ganado la batalla. Se burla de la muerte de su hijo, por lo que Sir Davos saca un puñal y se dispone a atacarla. Los guardas de Stannis lo detendrán y lo meterán en una celda. "Esta mujer está maldita. Es la madre de los demonios⁴³".

Lady Melisandre, antes de cuestionar la hombría de Jon Nieve, como ya hemos visto anteriormente, también lo hará con el propio Stannis. Decidida a marchar por orden del Señor de la Luz (3x03, *Walk of Punishment*), Stannis está indignado por considerar que le da de lado. Le pide otro hijo para matar a sus enemigos, pero Lady Melisandre se niega: "No puedo. No tienes la fuerza suficiente. Te mataría". Pone en duda dos cosas, su vigor sexual y su poder como guerrero. Stannis se muestra más deseoso que nunca de poseerla. Lady Melisandre le propone una alternativa "mejor": "Te sentarás en el Trono de Hierro, pero antes deben haber sacrificios. El Señor de la Luz lo demanda". La próxima vez que la veamos (3x06, *The Climb*), será la única vez

⁴² La influencia y el poder que ejerce sobre Stannis no se quedan sólo ahí. Sus tentáculos son tan largos que llegan incluso a la esposa de Stannis. Cuando éste le confiesa su infidelidad con Lady Melissandre (3x05, *Kissed by fire*), su esposa no sólo no se muestra indignada, sino que le cuenta que Lady Melissandre ya se lo había explicado, y lo invita a seguir haciéndolo siempre que sea en beneficio del Señor de la Luz. A diferencia de Lady Macbeth, cuya influencia se daba exclusivamente en su esposo, Lady Melissandre es capaz, como si una profeta se tratase, de convencer a aquellos dispuestos a escucharla. Otros, en cambio, sí se dan cuenta de su lado oscuro -Sir Davos, Jon Nieve, Cressen, Arya Stark o la hija pequeña de Stannis, Shireen-.

⁴³ Al igual que Lady Macbeth, aunque en su caso bajo el influjo divino y con la magia como poder, es un personaje el cual, desde su primera aparición, asociamos al mal. De hecho, pese a deberse al Señor de la Luz, en sus apariciones la iluminación es siempre escasa.

en lo que va de serie en que se separe de Stannis, en la misión que según ella le tiene encomendada el Señor de la Luz. Se encontrará a Arya Stark y el grupo de jóvenes que huyen de Desembarco del Rey, custodiados por la Hermandad⁴⁴. Entre ellos está Gendry, un joven herrero de Desembarco del Rey que, sin saberlo él, es bastardo de Robert Baratheon, por lo que es buscado por los Lannister para asesinarlo. Lady Melisandre lo comprará por dos sacos de oro y lo llevará con él. Después de revelarle quién es su verdadero padre. Al llegar a Rocadragón (3x08, *Second Sons*), Stannis lo reconoce como uno de los hijos de su hermano. Quiere sacrificarlo para utilizar su sangre, ya que tiene sangre de Rey, en un conjuro contra el resto de aspirantes al Trono de Hierro. Stannis visita a Sir Davos en su celda y le explica los planes de Lady Melisandre. Éste le intenta convencer diciéndole que es su sobrino y que su sangre corre por sus venas. Stannis se muestra resuelto y se justifica en las palabras de Lady Melisandre, que le ha dicho que si él no es Rey la oscuridad se apoderará de todo Poniente -la **manipulación** de la sacerdotisa roja, como la de Lady Macbeth hasta la pérdida de su cordura, es constante y omnipresente-: "¿qué es un chico bastardo contra un Reino?". Stannis libera a Sir Davos tras hacerle jurar que nunca atacará a Lady Melisandre.

En una habitación a solas con Gendry, Lady Melisandre le da de beber de una copa de la que ella ha bebido antes. En una cama rodeada de velas, se acuesta con él después de desprenderse de la túnica roja -vuelve a utilizar el sexo como arma igual de poderosa que la magia-. Mientras están manteniendo relaciones, lo ata de pies y manos y le pone sanguijuelas sobre el pecho y sobre el pene -"tienes sangre de Rey, y ahí hay tanta sangre..."-, para que extraigan su sangre. Sir Davos y Stannis la interrumpen salvando así la vida del joven. Lady Melisandre le da las sanguijuelas a Stannis, que las lanzará individualmente al fuego. La primera, "al usurpador Robb Stark⁴⁵"; la segunda, "al usurpador Balon Greyjoy⁴⁶"; la tercera, "al usurpador Joffrey Baratheon⁴⁷". Esta

⁴⁴ Es un grupo de bandidos que no pertenecen a ninguna casa y que pelean contra los Lannister en nombre del fallecido Rey Robert. Fueron fundados por Ned Stark cuando era Mano del Rey para dar caza y traer ante la justicia a Gregor Clegane, la Montaña.

⁴⁵ Morirá en una de la que es posiblemente la escena más impactante de la serie y una de las más recordadas de la historia de las series de televisión, en la ya famosa *Boda Roja* (3x09: *The Rains of Castamere*).

⁴⁶ Rey de las Islas de Hierro, que reclama también el Trono de Hierro. En la serie tiene muy poco protagonismo -sólo ha aparecido en tres episodios- y todavía sigue con vida.

escena tiene una repercusión enorme sobre la serie, ya que causará la muerte de los tres rivales de Stannis. Tras la noticia de la muerte de Robb Stark, Lady Melisandre quiere quemar al chico como sacrificio (3x10: *Mysha*). Sir Davos, por la noche y a escondidas, lo libera y le da un barco para que huya. Al enterarse Stannis lo manda ejecutar, pero le dice que necesitará su ayuda, ya que acaba de recibir una carta de la Guardia de la Noche, pidiéndole su ayuda ante la llegada de los salvajes y los caminantes blancos. Lady Melisandre quema la carta y observa las llamas. Dice que ve una guerra en el norte y que sólo él puede salvarlo, necesitando a Sir Davos, por lo que lo salva de la muerte.

Ya en la quinta temporada, la sed -literal- de sangre de Lady Melisandre irá a más, y el sacrificio para que Stannis gane la guerra en el norte será todavía mayor. Con Stannis dudando de lo que vio en las llamas y Lady Melisandre reafirmando su confianza en el Señor de la Luz, le dice que a veces, para asegurar la victoria, hay que hacer sacrificios mayores. Le recuerda el poder de la sangre del bastardo de su hermano, pero Stannis le dice que no está con ellos. "No, tenemos a alguien mejor, y vuestra sangre corre por sus venas", responde Lady Melisandre⁴⁸. Stannis le dice que pueden repetir lo de las sanguijuelas, pero ella le dice que "sólo hay una manera". Sin mucho convencimiento, le dice que salga, aunque parece que se está pensando mucho hacerle caso.

Existe una diferencia principal entre Lady Melisandre y Lady Macbeth -y también con el resto de personajes analizados-, y es que ésta a diferencia de la primera cambia la hipocresía por la **soberbia**, que en su caso, además, está muy cerca de una crueldad de la que sí hacía gala Lady Macbeth, que humillaba a su esposo por su falta de valentía. Amparada en la verdad absoluta del único Dios, su palabra es auténtica y por eso no duda en predicarla allá dónde va. El respaldo total de Stannis también le favorece para tratar con desdén a todo aquel que pueda mostrarse contrario a su opinión. Su soberbia se desprende de sus palabras de desprecio, como en la muerte del maestre Crassen -"la noche es oscura y está llena de horrores, viejo", o en comentarios hechos a Davos -"¿tienes miedo, Caballero de la Cebolla? (2x04)".

A modo de conclusión, podemos mostrar unos paralelismos básicos entre Lady Macbeth y Lady Melisandre, aunque las diferencias también son notables. En primer

⁴⁷ Muere envenenado en el banquete de celebración de su boda (4x02: *The Lion and the Rose*).

⁴⁸ Recordemos la conversación que tuvo con la esposa de Stannis (4x07), en la que insistió para que su hija fuera al Muro con ellos. Tenía calculado al detalle todo lo que iba a pasar.

lugar, el tema más importante inherente al personaje no es la ambición de poder -que, eso sí, es un tema muy presente en la serie y en Stannis-, sino el de la locura divina. Mitad femme fatale, mitad bruja -podríamos considerar al personaje un híbrido de ambos arquetipos- se siente la salvadora del mundo, y la ayuda a Stannis viene del convencimiento de que él es el único que puede salvarlos. De todos los personajes analizados, es el más parecido al arquetipo universal de la femme fatale, tanto por sus características físicas como por su maldad, su uso del sexo como arma y su frialdad y capacidad de dominio (Bornay, 1990: 145). Con reminiscencias también de Circe y Medea -que también influenció a Lady Macbeth-, creemos que la sombra de Lady Macbeth está también presente, pese a las diferencias -especialmente la falta de un Macbeth en su entorno, ya que entre Stannis y éste hay muchas diferencias, en su lacra de hipocresía, su capacidad mágica y su falta de humanidad-, existen similitudes que nos hacen difícil de creer que los creadores de la serie y George RR. Martin -creador de las novelas, que ha reconocido la influencia shakesperiana en su obra- no hayan tenido presente el personaje mítico de Lady Macbeth, especialmente por lo que hace a la influencia sobre un hombre en pos del Trono de Hierro, en su incitación al mal, su frialdad y su relación con la maternidad.

10.3.- Motivos asociados al personaje

En cuanto a los motivos relacionados que encontramos con Lady Melisandre, hemos de decir que guardan relación con su faceta de sacerdotisa. El que podemos decir que es el principal es el **color rojo**, que da nombre al apodo con el que se la conoce. Un color asociado, como hemos visto anteriormente, a la femme fatale, y que impregna todas sus galas. Además, es el único personaje de los analizados pelirrojo, lo que hace destacar más dicho color en sus apariciones. Sus vestidos son de un rojo profundo, que guarda relación con la sangre y, por tanto, con la muerte. Es también importante la vinculación del rojo con el **fuego**, otro motivo esencial en Lady Melisandre. Entendido de manera mística, el fuego es mediador entre formas en desaparición y formas en creación, se asimila al agua y es también símbolo de transformación y regeneración. En la antigüedad, algunos festivales ígnicos tenían una finalidad purificatoria, de destrucción de las fuerzas del mal (Cirlot, 1997: 215). Chevalier añade que el aspecto destructor del fuego comporta también un aspecto negativo, una función diabólica (Chevalier, 1988: 512). El fuego tiene, por tanto, dos significados en relación a Lady Melisandre. Por un lado, destructor de todo aquello que se opone al mensaje de su Dios y por ende al suyo

propio, como vemos en los rituales de quema de prisioneros. Por otro, es también símbolo de regeneración y poder, de vida. Se siente atraída por el fuego, que le da mensajes premonitorios, y está también presente en el ritual en el que le extrae sangre al bastardo de Robert. La sangre es también otro de los motivos muy presente en las apariciones de Lady Melisandre, como comentábamos en el análisis de Lady Macbeth, de múltiples significados. La **sangre** guarda relación con el fuego y el rojo. Considerado símbolo de vida y de muerte, ha sido utilizado a lo largo de la historia en rituales de centenares de culturas diferente, ya que es considerada por algunos pueblos como el vehículo del alma (Chevalier, 1988: 910). Para Lady Melisandre la sangre debe ser además, pura, real, ya que es la única que servirá para acabar con el resto de usurpadores. Los tres motivos reflejan la actitud y personalidad de Lady Melissandre: seductora, poderosa, mística, destructora y -según su creencia-, salvadora.

Encontramos además otro motivo que aparece también en *Macbeth*, la **luz/oscuridad**. Lady Melisandre es un personaje que se construye a base de dicotomías⁴⁹, que se resumen en la de la luz contra la oscuridad. Se cree una enviada de su Dios para salvar a un mundo al que la luz y la oscuridad están a punto de llegar. Su Dios, el Señor de la Luz, es el que llevará una época de prosperidad que salvará a la destrucción que el mundo corrupto y pagano en el que viven traerá. La luz tiene que ver con su faceta de salvadora y la oscuridad con la destrucción que dicha salvación conlleva, y que ella misma es la encargada de realizar. En relación con la oscuridad y éste aspecto más destructivo del que hablamos, la **sombra** engendrada que acaba con Renly Baratheon es uno de los motivos más impactantes de la serie. Siendo el sol luz espiritual, la sombra es el “doble” negativo del cuerpo, la imagen de su parte maligna e inferior. Entre los pueblos primitivos está generalmente arraigada la noción de que la sombra es un *alter ego*, un alma (Cirlot, 1997: 424). Esto último tiene mucha importancia, ya que la concepción de la sombra -con una forma humana, que recuerda a Stannis- parece hallarse en sintonía con dicha idea.

⁴⁹ “Hay sólo una guerra: la vida contra la muerte (5x04)”

11. LIVIA SOPRANO: EL MAL HECHO MADRE

11.1. Sinopsis de *The Sopranos*⁵⁰

HBO. 6 temporadas. 86 episodios. 1999 - 2007. Crónica de la vida cotidiana y de las aventuras personales y profesionales de una familia mafiosa que vive en Nueva Jersey. Son gentes sencillas, pero implacables en sus ritos y tradiciones. La trama se basa en las confidencias del "capo" Tony Soprano (James Gandolfini) a su psicoanalista, la doctora Melfi (Lorraine Bracco).

11.2. Introducción al personaje analizado

En la serie *The Sopranos* el protagonista absoluto es el personaje al que dio vida el recientemente fallecido James Gandolfini. Es el jefe de una de las familias mafiosas con más poder en Nueva Jersey, y la trama de la serie está centrada en su persona. Debido a unos ataques de pánico que no sabe a causa de qué se deben, visita por recomendación de su médico una psicoanalista. En la serie asistimos, junto a él, a su búsqueda personal y a su manera de llevar el negocio. Especialmente durante la primera temporada, los roles de los personajes secundarios están subordinados en todo momento a su protagonista. Livia Soprano⁵¹, personaje interpretado por Nancy Marchand, es la madre de Tony. Pese a su avanzada edad, es una mujer manipuladora, egocéntrica y una de las principales causas de los ataques de ansiedad que padece su hijo, ya que es una de las pocas personas capaz de llevarle al límite. Odia a casi todos sus seres queridos. Es capaz de convencer a su cuñado para asesinar a su propio hijo por querer encerrarla en una residencia. El personaje muere (3x02: *Proshai Livushka*) a causa del fallecimiento en la vida real de la actriz que le daba vida, por lo que nunca conoceremos el arco completo que los creadores tenían en mente para el personaje. También en uno de los flashbacks vemos como amenaza a Tony con un trinchador. De hoja corta, como el puñal con el que Macbeth mata a Duncan,

⁵⁰ <http://www.filmaffinity.com/es/film402150.html>

⁵¹ El nombre, la edad y el papel de matriarca de la familia nos hacen creer que, pese a la influencia en la ideario del personaje de Lady Macbeth, la inspiración principal para el mismo fue el personaje de una de las ficciones televisivas más importantes del siglo XX, la miniserie británica *I, Claudius*. La malvada era Livia, viuda de Octavio Augusto y abuela del joven Claudio, al que atormentaba por sus defectos.

11.3. Análisis del personaje

El análisis que vamos a realizar del personaje se va a centrar casi en exclusiva en la primera temporada, ya que es en la que se desarrolla la trama en la que Livia planeará la muerte de su propio hijo. Una vez el intento haya fallado, pasará al más absoluto ostracismo, y su papel se reducirá, básicamente, a intentar dar pena a todos los miembros de la familia.

En el episodio piloto, que sirve como introducción a la serie y a su protagonista, se presenta también su círculo más cercano, entre ellos su madre. Pese a tratarse de un personaje secundario, tiene mucha importancia en el capítulo, ya que se centra principalmente en la terapia entre Tony y su psicoanalista, la Dra. Melfi, para entender el por qué ha sufrido un ataque de pánico. En la primera aparición de Livia, al que su hijo ha ido a regalar un televisor para que se entreteenga, la vemos encerrada con pestillo en su casa. Tarda en atender y no muestra ningún signo de alegría por la visita de su hijo, todo lo contrario, parece fatigarla. Tony la reprende por estar encerrada y no salir. Le pide que supere la muerte de su esposo -su padre- y que se entreteenga de alguna manera. En su primera conversación ya le habla de que vaya a vivir a la "casa de retiro" -asilo para ella-, lo que provocará tensiones entre ellos. Ya vemos el carácter que le definirá durante el resto de serie, en especial su **comportamiento hurano**, recluida en sí misma y en sus recuerdos, quejándose de una familia que no la va a visitar -pero, paradójicamente, deseando que su hijo se vaya cuando la ha ido a ver- y de una generación que ha perdido sus valores. Idealiza también, ya desde esta primera aparición, la figura de su difunto marido⁵². Siendo una de las principales características del personaje, marca una distancia respecto a Lady Macbeth, muy activa socialmente -muy por encima de su marido, al que en los banquetes comunes reprende por no comportarse correctamente, en especial cuando ve al fantasma de Banquo-. La reclusión de Livia en sí misma está ligada con la imagen que quiere proyectar, porque en la segunda temporada, convertida en una apestada para su hijo, no rehuirá la visita de sus familiares.

⁵² En una conversación posterior a su segundo ataque de ansiedad (1x01, *The Sopranos*), Tony le habla a la Dra. Melfi por primera vez de su madre, centrándose en la relación con su padre: "Ahora que mi padre está muerto, mi padre es un santo. Cuando estaba vivo, nada. Mi padre era duro, de "ordeno y mando". Así era, pero mi madre lo redujo a la nada. Cuando murió, era una piltrafa". Vemos, por tanto, como para el padre de Tony su esposa fue una femme fatale que le acabó consumiendo hasta la muerte.

Posteriormente, ya con toda la familia, la llevan a visitar el asilo en el que la quieren internar para ver qué le parece. Pese a las buenas maneras de la directora que les hace una visita guiada, las constantes quejas y reproches de Livia provocan el segundo ataque de pánico de Tony, al que tienen que atender en ambulancia. Se presenta aquí a su madre como uno de los problemas principales con los que tiene que lidiar, mucho peor que dirigir el negocio criminal del que forma parte.

La tercera intervención de Livia en el primer episodio siembra la semilla del que será el gran conflicto que tendrá con su hijo y que, más adelante, será el conflicto principal de la temporada -la guerra con su tío Junior-. En una conversación de camino al cumpleaños de su nieto, Anthony Jr., Junior y Livia se quejan de las nuevas generaciones, nostálgicos de un pasado inexistente. Junior le explica que los modales de los nuevos, como su hijo, no son buenos, y que con su actitud está empezando a poner nerviosos a muchos. Le sugiere que "hay que hacer algo con él". Ante eso, Livia otea el horizonte por la ventanilla sin mover un músculo. En cierta manera, recuerda a la carta escrita por Macbeth a su esposa, que a partir de su lectura empieza a ambicionar el poder.

La locura del personaje se manifiesta en una **paranoia y una desconfianza** que, más allá de su edad, le hace perder el sentido de la realidad. Una paranoia peligrosa que se manifiesta en el episodio 1x02 (*46 Long*), cuando por observar a una mensajera dejando un paquete en la casa de enfrente, imitando a James Stewart en *La ventana indiscreta*, se le quema la sartén en la que estáriendo unos champiñones. Al intentar apagarlos con agua, se incendia la cocina. Ante los consejos de su nuera para ingresar en una residencia o vivir con ellos en casa, se excusa con que les estorba y que no la quieren. En el mismo episodio, después del incendio, Tony decide que una mujer le ayude en casa. Su carácter amable hará que su madre desconfíe de ella. Al verla alegre y feliz piensa que trama algo. En la siguiente escena en que aparece, Carmela, su nuera, al llegar a su casa se encuentra a la misma mujer saliendo enfurecida de casa, con la cara desencajada. Sin cruzar palabra, le grita "¡se acabó!". Al entrar a casa le pregunta a su suegra qué ha pasado. Con cara de inocente ancianita -utilizando la terminología de su hijo-, le responde que no sabe nada, que ella sabe cómo hablar a las personas, pero como es negra, no sabe qué se pueden tomar mal. Poco después atropellará a una amiga al no acertar con la marcha atrás, por lo que los doctores le recomendarán que no viva sola, cosa que fuerza a Tony a internarla en la residencia. A causa de la obligación, Livia le dice a su hijo que la está matando. Aquí muestra en su faceta más

manipuladora, especialmente en relación a su hijo, al que chantajea emocionalmente hasta la extenuación. De hecho, al estar recogiendo sus cosas y se encuentra con una fotografía suya, sufre otro ataque de ansiedad. Aquí la manipulación se da de madre a hijo y no de mujer a marido, como en *Macbeth*. Además, en la obra de Shakespeare el chantaje viene ligado con el desafío a su hombría, muy alejado con el chantaje de Livia a Tony, que guarda relación con el amor que siente por ella, constantemente en entredicho.

Dicha manipulación se seguirá produciendo a lo largo de la serie, de manera muy evidente. En una conversación con su nuera, que va a visitarla a la residencia (1x11, *Nobody knows anything*), le pide que acabe con el drama. Sorprendida, le pregunta -otra vez con su típica expresión de falsa incredulidad- a qué se refiere. La respuesta de Carmela no puede ser más clara: "Hablo de esta basura de víctima de "pobre madre, nadie me quiere". Es manipulación clásica y odio ver a Tony tan alterado por ello". Curiosamente, la respuesta que dará es la misma que cuando la asistenta negra abandonó enfurecida su hogar: "sé cómo hablar a las personas".

Pese a la concepción que tiene sobre su madre, Tony se responsabiliza de su cuidado por ser una "ancianita". Contra su opinión, la Dra. Melfi le intenta hacer ver el poder que su madre ejerce sobre él⁵³ y su responsabilidad por los ataques sufridos, cosa que incomoda a Tony de manera notable, inculpándose por quejarse de ella y por dejar que su mujer la excluya de su hogar. Este sentimiento ambiguo respecto a ella, en el que ora no la soporta ora se flagela por no soportarla, se repetirá durante la serie hasta su muerte. Gracias a las conversaciones con su psicoanalista, conocemos también la relación entre Tony y su madre cuando éste era un niño. Su madre, de aproximadamente 35 años, es una ama de casa italoamericana de gran belleza. Pelea constantemente con el padre de Tony, cuyo mayor dolor de cabeza es su propia esposa⁵⁴. En relación a su hijo, parece quererle menos que al resto de sus hermanos. En un flashback, vemos además que se comporta con él con gran violencia⁵⁵. En otro flashback del mismo episodio, vemos a una Livia/Medea en una discusión con su esposo que quiere trasladarse a Nevada cuando el negocio del juego empieza a explotar. Le dice que antes que dejarles

⁵³ "Esa "pequeña ancianita tiene un poder casi místico de destrucción" (1x02).

⁵⁴ "Eres un yugo atado en mi cuello" (1x07, *Down Neck*).

⁵⁵ En posición amenazante, con un tenedor de dos puntas afiladas entre las manos: "¡Podría clavarte este tenedor entre los ojos!" (1x07). En la conversación posterior a raíz de este suceso con la Dra. Melfi, Tony disculpa a su madre asegurando que no lo haría nunca, que simplemente era muy dramática.

ir con él a Reno ahogaría a sus hijos ella misma a sus hijos con la almohada. Recuerda, por su violencia, al momento en que Lady Macbeth dijo que hubiera machacado la cabeza de su hijo por hacer Rey a su marido.

La relación que tiene especial importancia para nuestro estudio de carácter comparativo es la que tiene con el tío de Tony, Junior, un anciano que ambiciona, al igual que su sobrino, dirigir la familia⁵⁶. Después de ser atacado por Christopher Moltisanti⁵⁷ y uno de sus amigos, Junior visita a Livia para ver qué puede hacer. Le explica le problema y además, que ambos se refugian en su hijo. Livia le responde que para ella Christopher es un hijo. Junior pregunta cuál es el límite de humillaciones que tiene que aguantar antes de matar a "su hijo". Ella dice que con Christopher basta con hablar. En cambio, respecto a su amigo, se encoge de hombros y le responde: "no sé..." (1x03, *Denial, Anger, Acceptance*). Autoriza de esta manera a Junior, antagonista en esta primera temporada de su hijo, para asesinar al amigo de Christopher. Hasta aquí, a diferencia de Lady Macbeth, no es la que alimenta la ambición de Junior, sino la que le dice de qué manera puede conquistar dicha ambición. Posteriormente la situación cambiará. El episodio acabará con Christopher recibiendo una paliza y su amigo recibiendo un balazo por dos matones enviados por Junior.

Con Livia ya internada en el asilo, las visitas de Junior se suceden. En una de ellas (1x06, *Pax Soprana*), mientras mantienen una charla distendida, Livia le pregunta por un joyero judío, criticando el hecho de que tenga una granja de caballos. El joyero en cuestión es amigo de Tony y tenía muy buena relación con su difunto marido. Junior se da cuenta en seguida de las intenciones de Livia, que es el cobrarle un impuesto por tener esa granja aprovechando su posición de jefe. Ante esto, Junior exclama: "¡Dios! Quieres hacerle pagar a tu hijo por meterte aquí. Admítelo". Livia, con su expresión más inocente, dice no saber de qué habla. Junior le pedirá el impuesto, lo que provocará un encontronazo con Tony.

Sirva este ejemplo, más allá de para confirmar la confianza ciega de Junior en su cuñada, para mostrar la **hipocresía** constante en la que se mueve el personaje. Se manifiesta además, como la relación entre Livia y Junior empieza a variar. La **sed de venganza** que siente respecto a su hijo hace que deje de ser simplemente la persona a la

⁵⁶ El líder de la familia, Jackie Aprile, mejor amigo de Tony, tiene un cáncer terminal y fallecerá en el cuarto episodio. Estando ingresado en el hospital, en sus últimos días de vida, las dos facciones que quieren ese liderazgo son las encabezadas por Tony y Junior.

⁵⁷ Sobrino y protegido de Tony, a quien piensa legar el negocio en un futuro.

que Junior acude para recibir luz verde respecto a sus planes. A partir de aquí, será ella la que incite a Junior a llevarlos a cabo, convirtiéndose en una anciana Lady Macbeth cuya corona es el sufrimiento -y, más adelante veremos que decide ir mucho más allá- del hijo que a su parecer la ha traicionado.

El plan de Livia para que Junior ordene el asesinato de su hijo se empieza a incubar cuando su nieto le explica que su padre está viendo a un psiquiatra desde hace tiempo (1x06). La revelación coincide con una investigación del FBI para acabar con la familia ahora liderada por Junior Soprano. En una conversación entre Junior y Livia en el asilo, éste le explica que cree que hay un soplón en la familia, pero que no se lo cuente a su hijo porque está "bajo mucha presión". La respuesta de Livia es que seguro que le dirá a su psiquiatra que es culpa de su madre. Sorprendido, Junior le pregunta si Tony va al psiquiatra. Le dice que sí, desde hace tiempo, con cara de gran preocupación, añade: "sólo Dios sabe qué le dirá". Junior, incrédulo, no sabe cómo reaccionar. Livia le asegura una y otra vez que su hijo ve a un psiquiatra, con una expresión de visible enfado. Añade -sus palabras no dicen aquí lo que realmente siente, no olvidemos su terrible hipocresía-, que no quiere que lo que ha dicho tenga repercusiones, pero que no le ha dicho, ni le dirá que sabe que está visitando a un psiquiatra (1x08, *The Legend of Tennessee Moltisanti*). En conversaciones posteriores Livia insistirá sobre lo que Tony puede estar contando en terapia, y será el propio Junior el que le pida que lo deje estar, aunque le guste tan poco como a ella. Esta escena reafirma la idea de que, en términos argumentales, Junior es "el Macbeth" de Livia. Además, el tira y afloja entre Livia y Junior en relación al asesinato de Tony -que, a diferencia de nuestra obra de referencia, se hace siempre de manera implícita- es constante.

El hecho de que Tony utilice la residencia en la que se encuentra su madre para hablar sobre sus negocios con otros miembros de la familia, al ser un lugar que creen que el FBI no puede controlar, será otra de las armas arrojadizas de Livia para encender a Junior (1x11). Le explica -más bien "deja caer"-, que la madre de otros dos capos de Junior se han mudado a la misma residencia. Cuando le pregunta de qué hablaban, Livia responde que no lo sabía, quizás de él. Junior interpreta la reunión como un golpe que se está gestando para acabar con su liderazgo y/o su vida. Precisamente, lo que Livia quería que interpretara. Cuando Junior le dice que tiene que hacer algo, con sangre o sin ella, su cuñada se echa a llorar: "¡Dios mío! ¡¿Qué he hecho?!". No esconde su falsedad ni tan siquiera a medida que sus planes van cumpliéndose, a sabiendas de que Junior va a intentar acabar con la vida de su hijo, su objetivo desde que la internó en la residencia.

A partir de aquí la situación explotará definitivamente en los dos últimos episodios de la temporada.

Es la **maldad** de Livia la que más se aproxima a la de Lady Macbeth de todos los personajes que aquí analizamos -a veces, tan exagerada que roza la comedia-. Es la única que sería capaz de matar a su propio hijo -de hecho, lo desea con todas sus fuerzas- y, posiblemente, la que actúa con menor justificación, ya que su problema es no saber aceptar el paso del tiempo y querer mantener la jerarquía de absoluto poder que ha mantenido siempre en la familia. Llegamos a la conclusión, por tanto, que al igual que Lady Macbeth, es la **ambición desmesurada de poder** -aunque, en su caso, de un poder que ya ha tenido y se le va de sus arrugadas manos- el tema inherente al personaje.

El ejemplo más claro que podemos ver de la maldad que desprende, a causa del odio total hacia su hijo, es en una escena en la que tiene una breve conversación con Junior en la cola del cine, con el atentado para acabar con Tony ya preparado (1x12, *Isabella*). Le explica la cena del día anterior en su casa, en la que Tony se encontraba adormilado a causa de la medicación -*Prozac*- que está tomando contra la depresión: "Ya apenas tienen padre. Debiste verlo en la mesa. En bata a las 19.00. Mi primo, tras su lobotomía, quedó idéntico. Vacío. Una caracola. Su madre decía que lo prefería muerto a como estaba". La siguiente escena que vemos es el fallido intento de asesinato hacia su persona⁵⁸. Una maldad, que en su caso, y al contrario que Lady Macbeth, arrastra hasta su muerte. Eso sí, antes de que Lady Macbeth perdiera la cabeza, ambas se comportan en este sentido de manera similar, y es en la intención de matar a su hijo donde lo vemos más claramente.

Tras salir del hospital, Tony descubre que su madre estaba detrás del atentado, y se dirige a la residencia en la que se encuentra. Lo vemos con la cara desencajada y una almohada en las manos -imaginamos que con el objetivo de matarla⁵⁹-. Una enfermera lo intercepta preguntándole si no ha recibido su llamada. Le explica que su madre ha sufrido un ictus al ver la operación policial en la que detenían a Junior en las noticias y que se la están llevando al hospital. Llevada en camilla, con respiración asistida y -

⁵⁸ Al igual que Vito Corleone, Tony estaba comprando naranjas cuando intentan matarle. La intertextualidad respecto a otras películas del género, especialmente la trilogía de *El Padrino* y *Uno de los nuestros*, es constante durante toda la serie.

⁵⁹ Recordemos la frase que pronunció su madre: "Prefiero ahogarlos con la almohada antes que dejarlos ir contigo a Reno (1x07)".

supuestamente- inconsciente, Tony se acerca a ella, lleno de rabia, y le explica lo que sabe: "Sé lo que hiciste. A tu único hijo, el mediano. He oído las cintas del FBI -habían puesto micrófonos ocultos en su residencia-, ya sabes de lo que hablo. El tío Jun está preso, pero aún queda un detalle que solventar. Viviré mucho, más que tú, seguro (1x13, *I Dream of Jeannie Cusamano*)".

Durante la segunda temporada, Livia está en el hospital recuperándose del ictus, muy débil. Una de las frases que más repetirá Tony en esta temporada es que "está muerta para mí". Prohíbe terminantemente que el nombre de su madre se mencione en su casa. Tras el asesinato fallido hacia su persona y la detención de Junior con la que se cierra la primera temporada, las tramas de ésta segunda variarán -siguiendo el hilo conductor de toda la serie, la búsqueda interior del protagonista-, Tony corta de raíz toda relación con su madre, recluida en el hospital, aunque seguirá estando muy presente en conversaciones con la Dra. Melfi. Hablará una única vez con Junior (2x11, *House arrest*), que reniega también de ella, ya que quiere volver a ganarse la confianza de Tony. Aprovechando el ataque finge no recordar nada de lo sucedido. Si ya durante la primera temporada se mostraba a menudo como "una ancianita indefensa", ofrecerá esta cara hasta su muerte. Al contrario de Lady Macbeth, que después del crimen -en su caso, consumado- siente unos remordimientos tremendos que le causan la locura, Livia finge locura para no enfrentarse a la realidad -la furia de su hijo- y seguir cayendo en gracia de sus nietos⁶⁰ y sus otras hijas -los cuales no saben qué sucedió realmente-, una de las cuales aparece por primera vez en esta temporada. No creemos que sienta pena por haber intentado matar a su hijo, sino miedo de que su hijo la mate a ella. En el momento de su reencuentro -en casa de Livia, donde vive ahora con su hija, que acaba de matar a su prometido y llama a su hermano para solucionarlo-, Livia juega más que nunca el papel de víctima con su hijo⁶¹, que sale corriendo de casa, tropezando y

⁶⁰ A su nieta Meadow: "Déjame morir (...). Tu padre me culpa de todo. Toma eso, en el cajón, tómalo - Meadow saca un anillo que perteneció a la abuela de Livia-. (Echándose a llorar) ¡Es para que no me olvides! (2x01, *Guy Walks into a Psychiatrist's Office...*)". A diferencia de Lady Macbeth, que es noble hasta en su locura, Livia es mucho más patética, pero no deja de ser un reflejo más de una hipocresía llevada al límite.

⁶¹ "Inventas cosas. Dime cuándo os he hecho algo a alguno de vosotros (...). No he sido perfecta, pero siempre me he esforzado (...). Supongo que no me darás un beso -momento en que Tony huye de la casa, asustado-. ¡Eres cruel! (2x12, *The Knight in White Satin Armor*)".

cayendo al suelo, provocando una pequeña, cruel y disimulada risa en mitad del llanto de Livia.

La muerte del personaje se produce cuando Tony ha decidido volver a hablar con su madre, ya que está siendo investigado por la Ley RICO y pueden llamarla a declarar, por lo que teme lo que pueda decir (3x02). La desagradable conversación que tienen antes de su muerte se graba con planos de recursos ya existentes. Al volver a casa su mujer le informa que su madre ha muerto a causa de otro derrame cerebral. En una conversación con la Dra. Melfi, parece soltar toda la presión que lleva dentro y que, por las circunstancias, no puede hacer pública: "Me alegra que haya muerto. Deseaba que muriera. Podría haber declarado en mi contra. Cuando oí que había muerto el alivio corrió por mis venas (...). ¿Está bien desear su muerte? ¿Es ser un buen hijo? Los malos hijos deberían morir. Son repugnantes". Interrogado sobre el hecho de que deseara matarlo, Tony la justifica por primera vez diciendo que no sabía lo que hacía.

Después del funeral y la visita de su familia a casa, baja al salón a ver *Enemigo Público* -su película favorita, que aparecerá durante toda la serie y que ha ido viendo a lo largo de este episodio-. En una escena en la que aparece una mujer con la edad de su madre mullendo una almohada, rompe a llorar con una sonrisa en la boca. Ha conseguido perdonar a su madre, y ésta, una vez muerta, ganar su última gran batalla.

Como resumen final, podemos concluir que la sombra de Lady Macbeth atrapa a Livia Soprano, especialmente por lo que hace a su maldad. Livia es, de todos los personajes analizados, el más malvado. Recluida y desconfiada hasta de su sombra, y sin aceptar la pérdida de poder a causa de su edad, es capaz de, como quien no quiere la cosa, inculcar en su cuñado la idea de matar a su hijo. En este sentido, igual que Lady Macbeth, es también la más grande de las hipócritas -más incluso, a nuestro parecer, que Claire Underwood que, como más tarde veremos, por lo menos es consciente de ello-. También comparten la capacidad de manipular, en su caso, tanto a su cuñado como a su hijo. De lágrima fácil y falsa, no tiene el honor de Lady Macbeth. Tampoco comparte con ésta la humanidad, en Livia no la vemos en ningún momento. Es claramente un personaje arquetípico, que resalta el lado más negativo y despreciable del ser humano y de una madre. Su hipocresía es su rasgo característico y no muestra ninguna evolución durante toda su aparición en la serie -contrasta con su hijo, que posiblemente sea el personaje tipo, junto con Walter White, más representativo de la historia de la televisión-.

11.4. Motivos asociados al personaje

El **yugo**, por su propia morfología, es una de las maneras más comunes de simbolizar el avasallamiento, la opresión y la coacción. El yugo fue, originalmente, un instrumento que permite dominar a los bueyes. Simboliza la disciplina de manera voluntaria o humillante (Chevalier, 1988: 1081). En el caso que nos ocupa, es evidente que resulta el segundo caso. Cuando el padre de Tony, enfurecido, le dice que es “un yugo atado en mi cuello”, se sitúa en la posición de buey dominado. Pese a ser uno de los mafiosos más peligrosos de la ciudad, es una figura empequeñecida ante la presencia poderosa de su esposa, que hace lo que quiere con él. Observando el flashback, comprendemos que Tony se siente ante su madre, una “ancianita” en la actualidad, igual que su padre muchos años atrás. El yugo en el cuello que es su madre es el peso más grande que lleva encima y que le está provocando, además de numerosos ataques de ansiedad, una fuerte depresión. Para Tony y su padre, Livia es ellos lo que Lady Macbeth a su esposo, esa carga que lo arrastra. Aunque en Macbeth esta carga no se hace tan explícita, cuando está a punto de echarse para atrás en su intención de matar a Duncan y Lady Macbeth lo presiona al límite, da una respuesta en la que interpretamos esta carga⁶², que recuerda al hartazgo del padre de Tony.

La **almohada** -es significativo de por sí el hecho de que la almohada tenga dos lados- es en Livia un motivo en el que vemos sus dos significados. Es, por un lado, ése arma tan utilizada en las películas para asfixiar, y con la que amenaza con matar a sus hijos. Representa la más absoluta de las cruelezas. Por otro lado, es cómoda, suave y está presente todas las noches para acomodarnos. Para Tony, como vemos tras la muerte de su madre, la almohada simboliza también lo que cabe esperar de una buena madre, que si bien según lo que vemos en la serie nunca se lo ha ofrecido su madre, tras contemplar la escena de *Enemigo Público* parece que, por lo menos él, sí lo ve.

La contraposición de su **casa** y la **residencia** en la que la internan representan el poder perdido y sus ganas por recuperarlo. Su casa, en la que está prácticamente atrincherada es lo único que le queda de la época en la que todavía era joven y poderosa y en la que su difunto esposo, ahora idolatrado, todavía vivía. La residencia, al contrario, simboliza su completo declive. Olvidada, deja de ser única para ser una más.

El **trinchador** es el instrumento con el que amenaza con matar a Tony en uno de los flashbacks en los que vemos a Livia de joven. Al igual que el puñal, de empuñadura

⁶² "Basta, te lo suplico (Shakespeare, 1987: 125)".

y hoja corta, simboliza en este caso la corta actitud de miras del personaje, así como la poca reflexión de la que hace gala. Aunque de mayor calculadora y manipuladora, la presencia del trinchador nos permite ver, algo que no vemos en su senectud, que era también muy temperamental.

12. GEMMA TELLER: MAMÁ MACBETH

12.1. Sinopsis de *Sons of Anarchy*⁶³

FX. 7 temporadas. 92 episodios. 2008-2014. Serie centrada en un club de moteros (MC) que operan ilegalmente en la ciudad ficticia de Charming (California). La historia se centra en el protagonista Jackson "Jax" Teller (Charlie Hunnam), un joven miembro de la organización, con rango de vicepresidente, que comienza a cuestionar sus propios actos y los de su club.

12.2. Introducción al personaje analizado

Sin duda alguna, *Sons of Anarchy* se trata de la serie más shakespeareana de todas las analizadas⁶⁴ -por encima incluso de *Game of Thrones*-, tomando como punto de partida un Hamlet que sufre una crisis de identidad como vicepresidente de un club motero que se financia mediante el crimen en la ficticia localidad de Charming, California. Jax Teller, el protagonista, es la mano derecha de Clay Morrow, presidente del club, casado actualmente con su madre, Gemma, y uno de los fundadores junto al padre de Jax, John Teller, fallecido en un accidente de moto. Mediante unas cartas escritas para su hijo, John expone sus dudas sobre las actividades criminales del club y la necesidad de abandonar el tráfico de armas para poder actuar dentro de la legalidad. A causa de estos escritos, Jax comienza a distanciarse de su padrastro cada vez más, llegando a lo largo de las temporadas a una situación insostenible. Gemma es una mujer de carácter fuerte, violenta, muy unida a su hijo y capaz de cualquier cosa por su familia y por su club -es adorada por todos los miembros-. Con el paso de las temporadas veremos el papel que tuvieron tanto ella como Clay en la muerte del padre de Jax. Especialmente tensa será la relación con las mujeres en la vida de su hijo, sobre todo con Tara, el amor de la vida de Jax.

⁶³ <http://www.filmaffinity.com/es/film141492.html>

⁶⁴ En palabras de su autor, Kurt Sutter: "I don't want to overplay that but it's there. It's not a version of *Hamlet* but it's definitely influenced by it"

[http://uk.askmen.com/entertainment/special_feature_400/406_sons-of-anarchy-5-things-you-didnt-know.html]

12.3. Análisis del personaje

A la hora de analizar a Gemma Teller no podemos obviar la concepción *hamletiana* de la serie. El papel que juega Gemma Teller en *Sons of Anarchy* es el mismo que el de Gertrudis, la Reina de Dinamarca, en Hamlet. El protagonista (Hamlet/Jax) sufre una crisis de personalidad porque siente que su Reino/club no funciona como debería hacerlo. El Rey/Presidente, es su padrastro (Claudio/Clay), y el distanciamiento con él es cada vez más evidente. Su madre (Gertrudis/Gemma), está casada con él, lo que lo convierte en su padrastro. Ambos reciben un mensaje de su padre -a Hamlet lo visita su espíritu y Jax lee sus cartas- que le denuncian la situación de corrupción de su país/club. Éste es el punto de partida de ambas historias, en la que su estructura narrativa básica es prácticamente idéntica. Pese a esto, y siendo Jax claramente un Hamlet postmoderno, veremos cómo Gemma Teller debe mucho a Lady Macbeth.

Para Gemma lo más importante que hay en su vida es su familia. Para ella, pese haber estado casada con John Teller y estar actualmente con Clay, su familia es su hijo y sus nietos. La **unión familiar** es aquello por lo que Gemma lucha⁶⁵ y lo que provoca mucho de sus males de cabeza. Aquí radica la principal diferencia entre Gemma y Lady Macbeth. El tema inherente al personaje es el de la familia⁶⁶, además, y a diferencia de Lady Macbeth, Gemma se desvive por su hijo. No es una gran madre -como veremos a continuación-, y toma muchas decisiones equivocadas respecto a Jax, pero el amor que siente por él es innegable, así como la buena fe en algunas de sus intenciones. En la relación entre Jax y Gemma podemos adivinar cierto complejo de Edipo, aunque será ella la que hará la vida imposible a las dos mujeres en la vida de Jax. Durante la primera temporada, la causa principal de la ira de Gemma será Wendy, la chica con la que salía su hijo y madre de su nieto, que está a punto de morir por su adicción a las drogas -razón por la que podemos entender su furia-. Tras el nacimiento por cesárea del niño, con Wendy en el hospital recuperándose de una sobredosis, Gemma la va a visitar. La

⁶⁵ En el primer episodio de la serie queda claro. El hijo de Jax nace prematuramente con un problema cardíaco y en el aparato digestivo a causa de la drogadicción de su madre. Jax la encuentra limpiando de manera enfermiza su apartamento para que esté listo cuando llegue su hijo. Le pide que pare, que no va a salir adelante. Gemma le pega un bofetón a su hijo. "¡No digas eso! Eres lo único que tiene ese niño. Si no crees que vaya a vivir, mejor ves y mátalo tú mismo (1x01, *Pilot*)".

⁶⁶ Existen dos familias: la suya propia, formada -para ella- por su hijo y sus nietos, y la del club. En relación a esta última, es la pieza clave, como ella misma manifiesta: "Yo soy lo que mantiene a esta familia unida (7x01: *Black Widower*)".

encuentra emocionalmente destrozada y prometiendo rehabilitarse de una vez por todas. Gemma será tajante a la par que **cruel**: "Puta yonqui asquerosa. No tienes bebé, has perdido ese privilegio. (La coge del cuello) Si te acercas alguna vez a ese niño, si intentas alguna trickeyuela legal para conseguir su custodia, acabaré este trabajo- le deja una jeringuilla llena de heroína para que se la inyecte, cosa que hace y a punto está de matarla-. Nunca te llamará "mamá" (1x01)". Se presenta así el lado más cruel y agresivo de Gemma. Más violenta en las maneras que Lady Macbeth -acabarán varias veces en el calabozo por su violencia verbal- y tan cruel como ella, mucho más interesante resultará su relación con Tara, el verdadero amor de su hijo. Las discrepancias se empiezan a mostrar en la primera temporada, cuando Jax y Tara ni siquiera están juntos -sabemos que han sido novios antes-. Ella es doctora en el Hospital de Charming y se encarga de llevar el caso de Abel, el bebé de Jax. Acusa a Gemma de haber intentado matar a Wendy, y la amenaza -veladamente-, con contarle a Jax lo sucedido. "¿Así piensas recuperar su corazón? ¿Acusando a su madre de asesinato? ¡Vamos! Eres más lista que eso... (1x02, *Seeds*). A partir de entonces la relación entre ambas será siempre de calma tensa, pasando por todo tipo de situaciones y por el intento de mantener una buena relación a petición de Jax -peleas, confidencias, gritos, amenazas etc.-. La situación se tensará especialmente a partir de la cuarta temporada, cuando llegan a las manos de Tara unas cartas escritas por John Teller a una amante irlandesa -hay una facción del club en Belfast⁶⁷-, en las que John explica la implicación de Clay y Gemma en su muerte -más tarde nos detendremos en esta trama para hablar de la hipocresía del personaje-. Además, Tara está dispuesta a llevarse todo aquello por lo que Gemma vive, su familia. Quiere aceptar una oferta de un hospital en Oregón y llevase a Jax y a sus hijos, cosa que Gemma intentará impedir por todos los medios. Gemma aprovechará para filtrar una información al FBI que implica a Tara con la muerte de una enfermera en prisión, y acabará yendo a la cárcel⁶⁸, lo que abortará sus planes (5x13: *J'ai obtenu cette*).

⁶⁷ En la escena final de la tercera temporada -con Jax y el resto del club ingresados temporalmente en prisión-, vemos a Tara leer la carta de John Teller, con breves planos en los que vemos a Gemma y Clay sonreír de manera maquiavélica: "Gemma no soporta lo que soy. Su frialdad es aterradora. Sé que tengo los días contados. Y cuando dejes de recibir estas cartas puedes estar segura de que la muerte me habrá llegado de las manos de mi mujer y mi mejor amigo (3x13: *NS*)".

⁶⁸ El final de esta temporada se antepone claramente al final de la anterior. En el final de la cuarta, con Tara y Jax más unidos que nunca después de que éste conozca el contenido de las cartas de John Teller,

En la vuelta de Tara la relación estará ya rota. Con la idea fija de sacar a su familia de Charming, Jax la apoya en el último momento -ya separados, Tara estaba dispuesta a traicionarlo e irse con sus hijos amparada por el programa de protección de testigos- y decide sacrificarse para ello. Llega a un acuerdo con la fiscal del distrito -que intenta desesperadamente acabar con SAMCRO- para inculparse con la condición que eliminan todos los cargos contra su esposa, que abandonaría con sus hijos Charming. Del acuerdo al que llegan Gemma no tiene constancia, ella cree que está siendo buscada por Jax, ya que se llevó a sus hijos. Antes de irse, Tara pasa por su casa a recoger unas cosas. Gemma, que tiene llaves también, se la encuentra y reacciona al instante. Se produce la muerte más violenta de toda la serie-en la que se han podido ver aproximadamente un centenar de asesinatos-. Gemma mete la cabeza de Tara en la pica, llena de agua, y con un trinchador le atraviesa la cabeza en repetidas ocasiones. El Jefe de Policía de Charming, al ver que Tara tarda demasiado, entra y encuentra el cadáver de Tara y a Gemma con las manos ensangrentadas. Cuando se dispone a detenerla aparece Juice, uno de los miembros del club al que Jax busca por traicionarlo, y mata al policía para que así Gemma lo proteja (6x13: *A Mother's Work*). Gemma actúa siguiendo su código ético según el cual la familia está por encima de todo. Creyendo que Tara ha traicionado a su hijo y va a arrebatarle a sus nietos, no existe otra solución que su muerte. A diferencia de los crímenes de Lady Macbeth, es un asesinato no premeditado, impulsivo y en el que el espectador, siempre según su código ético, "puede" llegar a comprenderla -juicios morales aparte-. La principal diferencia entre Gemma y Lady Macbeth -y con el resto de personajes analizados- es que el tema de la ambición desmesurada de poder no lo encontramos. Ella no busca poder, sino la unión de su familia, y al igual que Lady Macbeth arrasa con todo lo que se interpone entre ella y el trono, Gemma acaba con todo lo que se interpone entre ella y su familia, como es el caso de Tara. Tras observar el asesinato de Tara, y teniendo en cuenta también cómo estuvo implicada en el asesinato de John Teller, podemos decir que Gemma es tan criminal como Lady Macbeth. Muestra además dos facetas: en el de John Teller, frialdad y premeditación, un plan trazado en conjunto para que parezca un accidente; en el de Tara, violencia e imprevisibilidad, actúa por instinto. Lady Macbeth, mucho más sangrienta hasta su locura, actúa de manera siempre premeditada y sin implicarse

Jax está sentado con Tara de pie apoyada en su hombro. En el final de la quinta temporada, con Tara esposada y llevada al coche patrulla, Jax está sentado con su madre apoyada en su hombro. Consigue salirse con la suya y que su familia siga unida a su lado.

directamente en los asesinatos, cosa que sí hace Gemma, mucho más imprevisible. Lady Macbeth representaría una de las caras de Gemma, presente en este caso en el asesinato de John Teller.

Es en el final de su vida en el que Gemma más se parece a Lady Macbeth. Después de la muerte de Tara se precipitarán los acontecimientos. En cuanto el asesinato de Tara y el Jefe de Policía, Gemma explica que al llegar a casa, se encontró a un chino saliendo de casa. Se trata de un miembro de una mafia china, que durante la sexta temporada habían mantenido conflictos con el club -persona a la que Jax matará tras torturarlo, cosa que Gemma sabía que iba a ocurrir-. Esto desencadenará una tremenda guerra en Charming (7x01). Se comporta así de manera idéntica a Lady Macbeth, con la diferencia de que la última lo tenía todo calculado hasta el último detalle. El asesinato de Tara, a cambio, es impulsivo como lo serán muchas de sus acciones, que la hacen alejarse de la frialdad con la que actúa Lady Macbeth. Es una muestra también de una hipocresía que más tarde veremos más en detalle y de una absoluta frialdad -existe en ella una dicotomía muy humana de frialdad y fogosidad que tan difícil es encontrar, por otra parte, en un personaje de ficción- que se antepone a otros momentos de pura pasión e imprevisibilidad que dotan al personaje de tanta complejidad. Además de la acción de culpabilizar a otros inocentes, el parecido con Macbeth es más evidente todavía en la locura de Gemma. En el mismo episodio la vemos a oscuras -con un cuchillo entre las manos, picando verdura- y empieza a hablar: "Siento todo lo de Wendy... No me esperaba eso... La verdad es que la creo... No creo que esté intentando sustituirte... Ni a mí". Cuando se abre el plano vemos que habla sola. Totalmente ida, como Lady Macbeth, que ve manchas de sangre imaginarias y también habla sola, recuerda también al propio Macbeth, que ve al espíritu de su amigo Banquo. Dicha locura la veremos más veces durante la última temporada⁶⁹. Pese a ser un **personaje tan ciclotímico**, su locura hace que el espectador se crea su arrepentimiento, y nos resulta muy difícil de creer la influencia del episodio de **locura/arrepentimiento** de Lady Macbeth en la construcción del final de la vida de Gemma Teller.

Otro punto en común entre Gemma y Lady Macbeth es la **influencia** y capacidad de mover los hilos en la sombra. En el caso de Gemma, su influencia se dará

⁶⁹ Cuando Gemma se dirige a visitar a su padre con alzhéimer, tras descubrir que Jax sabe la verdad sobre el asesinato de Tara, llama la atención una escena en la que está en una estación de servicio hablando sola, y todos los allí presentes la miran asombrada (7x11: *Suits of Woe*).

tanto con su esposo como con su hijo, aunque con éste último encontrará la resistencia de su propio hijo y de Tara, cuya relación, *grosso modo*, ya hemos esbozado. En el primer episodio ya vemos como se marca la relación entre Gemma y Clay. Gemma, preocupada ante un comentario de Jax sobre unas cartas que estaba leyendo de su padre, se encarga de que Clay se ocupe de su hijo: "Tienes que apretar fuerte a Jax. No quiero que el fantasma de John Teller le envenene (1x01)". Otro ejemplo que podemos encontrar en esta temporada respecto a la influencia sobre Clay que repercute en la manera de funcionar de SAMCRO se da cuando la mujer de un ex-miembro de la banda al que el club ha amenazado si vuelve a pisar Charming, ya que delató a otro miembro del club, le pide a Gemma si su marido puede asistir para ver a su hijo tocar con la banda local. Gemma se lo pregunta a Clay, cosa que rechaza tajantemente. No obstante, tras insistir un poco, acepta llevar la propuesta a la mesa para que el club lo vote (1x05: *Giving Back*). Mucho más sutil que Lady Macbeth, Gemma, sin embargo, es capaz de influir no sólo en el Rey y en el Príncipe, sino en toda la corte⁷⁰. Su posición matriarcal le asegura un respeto del que es consciente y el cual utiliza para su beneficio y el de su familia.

Hasta en su muerte vemos dicha influencia, ya que es ella misma la que acaba de hacer a su hijo que se decida a matarla. Tras descubrir Jax lo que realmente sucedió la noche en que mataron a Tara, Gemma huye de Charming después de que Juice le avisara de que le había dicho a Jax la verdad. Visita a su padre y luego se dirige a la casa en la que creció, donde sabe que Jax la encontrará. Ambos han tomado ya su decisión. En el caso de Gemma, busca redimirse y ofrecer a su hijo una paz interior que sólo conseguirá vengando a Tara. Muy tranquila, le pide a su hijo si puede salir al jardín. Jax, sonriente, acepta. No ha dejado de amar a su madre, pese a lo que está a punto de hacer. En el jardín, lleno de rosales, Jax empieza a llorar. Está detrás de su madre, que le da la espalda voluntariamente. Saca la pistola, pero no parece decidirse. Le tiembla la mano y baja el arma. Es la propia Gemma la que, antes de morir, sigue influenciando a su hijo para salvar a su familia, aunque le cueste la vida: "Te quiero Jackson. Desde la parte más profunda y más pura de mi corazón. Tienes que hacerlo.

⁷⁰ Hacia el final de la serie, cuando los miembros del club ya intuyen los problemas entre Jax y Gemma, uno de ellos, Tig, dirá lo que resume el rol del personaje en la serie, que la emparenta con Lady Macbeth en cuanto a su importancia en la trama y muestra lo fundamental que ha sido en SAMCRO, sin ser miembro: "Al final, todo se resume en Gemma. Ella es la que ha mantenido todo esto. Ella es la que lo mueve todo (7x11)".

Somos lo que somos, cariño -sollozando, Jax vuelve a apuntar a su madre-. Está bien. Mi niño. Es la hora, estoy preparada" (7x12: *Red Rose*). En la escena más emotiva de la serie, Gemma muestra también su **lado más humano**. Su obsesión con la unión familiar es la fuente de sus virtudes y sus defectos, que si bien muy numerosos, podemos encontrar justificados. Se trata de un personaje de gran complejidad que muere de manera digna. En una despedida similar a Lady Macbeth, ya que es a causa de su arrepentimiento, Gemma se sacrifica por su familia y redime el mayor de sus pecados, que fue acabar con lo que más quería su hijo.

Para hablar de la **hipocresía** de Gemma recuperamos ahora la trama de las cartas de Belfast que la implican a ella y a Clay en la muerte de John Teller, trama principal de la cuarta temporada. Gemma descubre las cartas en posesión de Tara⁷¹ -no le da tiempo a leerlas- (4x01: *Out*), lo que será el desencadenante de todo lo que suceda a continuación. Gemma informa a Clay de que ha visto unas cartas de en casa de Jax, aunque no sabe si es él o Tara quién las ha leído. Clay la tranquiliza diciéndole que en caso de que dijeran algo incriminatorio ya les "habría explotado en las narices (4x02: *Booster*)". En ese mismo episodio Gemma encuentra una de las cartas en el despacho de Tara y descubre qué dicen. Le pide a Tara que no le cuente nada a Jax, que eran invenciones de John Teller y saberlo sólo empeorará de nuevo la relación con Clay, que está más calmada (4x03: *Dorylus*). Con Clay metiendo al club en el tráfico de drogas, Pinney le planta cara y le explica que han encontrado unas cartas de John Teller sobre su intención de sacar al club del tráfico de armas y las sospechas que tenía sobre Clay (4x05: *Brick*). El conocimiento provocará el miedo y la paranoia de un Clay, a sabiendas de que esas cartas pueden suponer la condena a muerte por parte del club, que actuará como un psicópata matando al propio Piney (4x08: *Family recipe*) e intentando el asesinato de Tara -Gemma, al descubrirlo después de hacerle prometer que no hará daño a Tara -y prometerle ella que Tara es asunto suyo y jamás dirá nada a Jax-, se opondrá ferozmente, provocando que Clay le dé una brutal paliza que hará que la percepción de Gemma sobre él⁷², ya deteriorada al saber su intención de traficar con

⁷¹ Después de descubrirlas al final de la tercera temporada, Tara le pregunta a Piney, miembro fundador del club junto a Clay y John, y padre de Otto, mejor amigo de Jax, sobre algunas de las cuestiones que aparecen en las cartas y desconocía. A lo largo de la cuarta temporada, el conocimiento de Piney de la existencia de las cartas será importante.

⁷² Clay se rebela, en plena espiral de autodestrucción, a una mujer que lo ha estado dominando desde los inicios de su relación. El cambio es muy perceptible en diferentes momentos antes de que le dé la paliza,

drogas, cambie del todo- tras pagar a unos sicarios que fallan en el intento (4x10: *Hands*). La situación llega a un callejón sin salida después de que Otto dispare a Clay (4x12: *Burnt and purged away*), que será operado a vida o muerte. Tras salir con vida, Gemma se reúne con Jax y le explica la verdad que más le interesa: "Clay Morrow mató a tu padre. Le robó su sitio en el club. Mató al mejor amigo de tu padre. Intentó matar a tu mujer. Es un asesino traidor, y sólo hay una cosa que se pueda hacer, Jackson. Por tu padre, tu familia y tu club. Lo llevas dentro. Es quien eres. Clay tiene que morir. Y cuando lo hagas, ocupa el puesto que le pertenece a tu familia... el puesto de un Teller (4x13: *To be, Act I*)". La genial interpretación de Katy Seagal en la escena recuerda además, por la tremenda influencia que busca ejercer sobre su hijo, a una Lady Macbeth que intenta desesperadamente "volcar su veneno" sobre Macbeth para que mate a Duncan.

Durante toda la temporada vemos además un comportamiento victimista y comprensivo de Gemma respecto a Tara -Gemma no sabrá hasta que Tara le da todas las copias que John también la incluye a ella en la conspiración-. Su hipocresía, como en toda la serie, es diferente a la de Lady Macbeth, para la cual la hipocresía era una herramienta fundamental para poder llegar al poder. Para Gemma, la hipocresía es necesaria para sobrevivir. Es hipócrita con Tara y con su hijo, al que manipula para que acabe con un Clay al que ahora teme por que le pueda hacer algo y por saber lo que realmente pasó con John Teller. A pesar de ser mucho más sincera e ir de cara en muchas ocasiones, a diferencia de Lady Macbeth, la hipocresía es su manera de salvarse. Egoísta -como Lady Macbeth-, sabe que la verdad hará que Jax se vaya con su familia de Charming, por lo que la mentira es la única solución que encuentra.

Para acabar, podemos decir que Gemma Teller es el personaje más complejo de todos los analizados, por encima incluso de Lady Macbeth. Sin importarle el poder, su familia lo es todo, y ahí radica el motivo principal de todas sus acciones. Hipócrita por necesidad y ciclotímica por naturaleza -Lady Macbeth, como hemos dicho anteriormente, representaría su cara fría y calculadora-, son sus tentáculos los que dirigen el club creado por sus dos esposos y que será heredado por su hijo. Con una actitud ante el crimen similar a la de Lady Macbeth, el mayor de sus pecados la adentrará en una espiral de locura de la que sólo la sacará la redención y el poder salvar

como por ejemplo cuando Gemma se enfrenta a Clay por meter al club en el tráfico de drogas. Éste, de manera violenta, cruza una línea que no había cruzado hasta entonces: "Tú no me dices lo que hacemos (4x03)".

a su hijo y a su familia. Se trata, creemos, del único personaje tipo de los aquí analizados, a causa de las diferentes maneras de actuar, de reaccionar y de vivir. Es un personaje que reúne diferentes facetas del ser humano, que todos poseemos y que, dispuestas en un texto audiovisual de ficción, puede ayudar a conocernos un poco mejor.

12.4. Motivos asociados al personaje

Charming es todo para Gemma. Es el pueblo ficticio -con un nombre que parece puesto por ella- de California en el que tiene la sede el club y en el que vive. Charming es el lugar al que pertenece ella y su familia, y por tanto, donde deben estar todos juntos el resto de su vida. Uno de los grandes motivos de sus diferencias con Tara son sus ganas de abandonar Charming y romper así su núcleo familiar. Dentro del pueblo, del cual se puede considerar la Reina -de hecho, alguno de los miembros del club así la llaman-, se siente segura y, mientras esté con su familia, feliz. Creemos que Charming es el motivo -podría considerarse también un *loci*- que representa la obsesión por la unión familiar que siente Gemma.

El acto del asesinato de Gemma por parte de su hijo está lleno de simbolismos. Gemma pide a su hijo que sea en el jardín, lleno de rosales blancos que con su sangre se teñirán rojos. La **rosa**, por su belleza, su forma y su perfume, es la flor simbólica más usada en Occidente. Por su relación con la sangre derramada, parece a menudo ser el símbolo de un renacimiento místico. Según F. Portal, tanto la rosa como el color rosa constituyen un símbolo de regeneración. La rosa blanca está ligada a la piedra al blanco, fin de la pequeña obra, mientras que la rosa roja se asocia a la piedra al rojo, fin de la gran obra (Chevalier, 1988: 892, 893). En la muerte de Gemma se aúnan todos estos elementos simbólicos presentes en la rosa. Primero, la rosa guarda relación con la sangre derramada, como la que vemos impregnar las rosas blancas del jardín de su padre. Segundo, el renacimiento místico del que se habla está ligado al renacimiento espiritual de Gemma -pero también de Jax-, que cometiendo tal acto/sacrificio pueden liberarse por fin de todo lo que les atormentaba. Y, por último, el que la rosa pase a ser roja nos muestra la importancia de la vida de Gemma. Por último, añadimos, la rosa tiene un tallo lleno de espinas, peligroso, que en contraposición a la belleza y suavidad del capullo, nos muestra la dualidad de la personalidad ciclotímica de Gemma.

Uno de los motivos principales de la serie son las **cartas** de John Teller. Al principio de la serie, las que escribe a Jax sirven para cambiar su parecer sobre el club y,

a partir de la cuarta temporada, desencadenan una serie de decisiones que acabarán con los cuatro personajes principales muertos. El hecho de que sean palabras escritas las que muevan la trama es de especial simbolismo, ya que la escritura ha sido históricamente vinculada a la Actividad Divina (Cirlot, 1997: 463).

En el asesinato de Tara vemos aparecer un motivo que ya habíamos visto en *The Sopranos* asociado a Livia, aunque en este caso no en amenazas sino en acciones. Dentro de su propia cocina, Gemma mata a Tara de manera salvaje, en una escena ya descrita, con un **trinchador**. En el caso de Gemma, simboliza de manera clara la improvisación de su acción y, por otro lado, su faceta más violenta y agresiva.

Por último, y aunque en este caso no se vincula directamente a Gemma sino a la concepción trágica de la serie, hablaremos del motivo con el que se abre y se cierra la serie. En la primera escena vemos unos **cuervos** en la carretera que al paso de la moto conducida por Jax salen volando. En la última escena, en esa misma carretera, Jax choca voluntariamente contra un camión y en la sangre que hay en el asfalto vemos a unos cuervos picotear. El cuervo, motivo que, como veíamos en *Macbeth* anticipa una desgracia de proporciones catastróficas, sirve además para cerrar el círculo y la narración, acabando por el lugar que se empezó.

13. CLAIRE UNDERWOOD: ANATOMÍA DEL PODER

13.1. Sinopsis de *House of Cards*⁷³

Netflix. 3 temporadas. 39 episodios. 2013-Actualidad. El implacable y manipulador congresista Francis Underwood (Kevin Spacey), con la complicidad de su calculadora mujer (Robin Wright), maneja con gran destreza los hilos de poder en Washington. Su intención es ocupar la Secretaría de Estado del nuevo gobierno. Sabe muy bien que los medios de comunicación son vitales para conseguir su propósito, por lo que decide convertirse en la "garganta profunda" de la joven y ambiciosa periodista Zoe Barnes (Kate Mara), a la que ofrece exclusivas para desestabilizar y hundir a sus adversarios políticos.

13.2. Introducción al personaje analizado

La propia sinopsis de la serie ya nos presenta al matrimonio como la versión del siglo XXI de los Macbeth. En sus inicios, la serie muestra como él, en apariencia "simple" congresista Frank Underwood, utiliza todo tipo de trickeyuelas y manipulaciones para escalar posiciones en su partido y llegar a Secretario de Estado. Maestro de la hipocresía, se apoya únicamente en su esposa, que no sólo le da fuerzas sino que es su principal fuente de inspiración. Conforme avanza la serie, descubrimos que el plan no se frena en la Secretaría de Estado, sino en el cargo de mayor poder del mundo: Presidente de los Estados Unidos. Mediante un plan que trazan ambos, y sin dudar en ningún momento si hace falta mentir, hundir carreras o asesinar, Frank llega a Vicepresidente. Una vez en el cargo, una polémica con China que inicia él mismo ayudado por su mujer acaba con la dimisión del Presidente y, por tanto, con el cumplimiento de su misión. Durante la tercera temporada, asistimos a la crisis en el matrimonio a raíz de la necesidad de poder de Claire -descubrimos también que el plan pasa por que el relevo de Frank como Presidente, una vez acabe su mandato, sea su propia esposa-, y acaba con el abandono de ésta en plena campaña por la candidatura dentro del Partido Demócrata.

⁷³ <http://www.filmaffinity.com/es/film706350.html>

13.3. Análisis del personaje

Por muchas razones, los paralelismos entre *House of Cards* y *Macbeth* y entre Claire Underwood y Lady Macbeth resultan los más evidentes de todos los analizados. De hecho, la influencia shakesperiana va mucho más allá, cosa que creadores y productores de la serie -entre ellos, el propio Kevin Spacey- no esconden en ningún momento⁷⁴.

El protagonista, Frank Underwood, es un congresista que ambiciona el poder más que nada en el mundo. Su único objetivo, en un plan trazado muchos años atrás, es la presidencia de los Estados Unidos, el puesto que hace al que lo ocupa la persona más poderosa del planeta. El mayor apoyo para conseguir el objetivo lo tiene en su esposa, Claire Underwood, que en principio juega el papel de la gran mujer que hay detrás de un gran hombre. Para conseguirlo ninguno de los dos duda en hacer todo lo que sea necesario.

En la presentación del personaje (1x01⁷⁵), vemos a Claire en un coche junto a su esposo. Allí le dice que debe cortarse el pelo de cara a una rueda de prensa que debe de dar. Le pregunta qué traje llevará y le da el visto bueno para hacerlo. Le dice además -en lo que parece más una advertencia a los espectadores de cara a lo que contemplarán-, que "va a ser un gran año para nosotros". De manera muy breve y sutil se presenta una **influencia** que irá *in crescendo* a lo largo de las tres temporadas que llevamos hasta ahora. Al igual que Lady Macbeth para Macbeth, Claire es la persona que más influye sobre su esposo, el que, *supuestamente*, tiene más poder de los dos. En el mismo episodio, en el que Frank creía que iba a ser nominado para Secretario de Estado -una promesa del Presidente Walker-, es finalmente "obligado" a seguir en el Congreso, lugar en el que hace más falta. Al llegar a casa, Claire lo espera visiblemente enfadada porque no la ha llamado "en nueve horas". Le explica que el hecho de que no lo hayan propuesto le afecta a ella también: "no es el dinero lo que me preocupa, sino lo que hacemos juntos. Si no me haces partícipe, nos hundimos". Lo critica por no desconfiar de todos -una característica que define a los Underwood, así como a los Macbeth, es la desconfianza total en todos los que no sean ellos- y por no mostrarse visiblemente enfadado. Cuando Frank se disculpa, su respuesta la define: "No las acepto. Mi marido no pide disculpas. Ni siquiera a mí". La relación entre ambos en esta escena es la de una madre riñendo a su hijo, y marcará la relación de superioridad, en cuanto a ambición se

⁷⁴ http://www.huffingtonpost.com/2014/02/21/house-of-cards-shakespeare-_n_4823200.html

⁷⁵ En *House of Cards* los episodios no tienen título.

refiere, de ambos a lo largo de la serie. Por la noche, con ambos sin poder dormir, Frank le dice que ya sabe que tiene que hacer, pero que se pasarán muchas noches así, en vela, haciendo planes. Ella le dice que no pasa nada, que ya lo esperaba. Lo que pasa en este primer capítulo marcará el resto de la serie.

Dicha influencia, así mismo, es utilizada por Claire para conseguir cosas a su favor. Si bien es cierto que se encuentra a la sombra de su esposo, lo que le permite a éste poder triunfar en su carrera política, no duda en aprovechar la posición de su marido -en realidad, cree que su éxito es más mérito suyo que de él- para, poco a poco, ir consiguiendo las metas que se propone. Es exactamente lo que hace Lady Macbeth cuando aprovecha el poder que ejerce sobre su marido para, en su caso, conseguir ser Reina de Escocia, único objetivo que tiene entre manos.

Al igual que Lady Macbeth, Claire también muestra -aunque a cuentagotas- un lado humano que la lleva incluso a arrepentirse de decisiones que toma. Durante la primera temporada, el trabajo de Claire es dirigir una ONG que trabaja en África para llevar agua potable. En el primer episodio, Claire informa a su mano derecha, Evelyn, de que una donación que tenían pendiente finalmente no ha llegado, por lo que la mitad de la plantilla debe ser despedida. Le pide una lista lo más pronto posible -se muestra aquí firme y dura- de las personas que deben ser despedidas. Antes de hacerlo, Evelyn le dice que cree que se equivoca, y aunque Claire agradece su sinceridad, va a seguir adelante. La siguiente escena que vemos en el despacho de Claire (1x02), ha sido después de los despidos. Evelyn se muestra destrozada, pero Claire, dura como una piedra, le explica que también tiene que dejar la organización porque no puede permitirse dudas sobre su liderazgo. Evelyn le echa en cara todo lo que ha tenido que hacer y, casi suplicante, le dice que "nadie contrata a una mujer de 59 años". Al finalizar el episodio la vemos pagando en un bar. La mujer que la atiende es de una edad similar a la de Evelyn, y parece estar trabajando ahí desde hace poco, ya que no sabe cómo funciona la caja registradora. Tiene que venir una chica más joven para poder abrirla. La mujer, avergonzada, le pide disculpas. Claire, sin decir nada, pero con una mirada de lo más compasiva, se arrepiente enormemente de lo que acaba de hacer, ya que sabe que ha comprometido el futuro de la que ha sido su mano derecha durante diez años. Eso sí, el que sea capaz de empatizar no quiere decir que vaya a deshacer su decisión. "Lo hecho, hecho está", que diría Lady Macbeth.

Otro ejemplo, no tanto del arrepentimiento pero sí de su lado humano, lo vemos en la tercera temporada, aunque en este caso, dicha humanidad parece mezclarse con

sus ansías de poder. A mediados de la tercera temporada Claire desata una grave crisis diplomática entre Rusia y Estados Unidos. Con el matrimonio en Moscú, Claire es la encargada de negociar con un preso político estadounidense que está encerrado por ser homosexual y escribir a favor de los derechos del colectivo. Mientras su marido negocia con el presidente Petrov -una copia poco disimulada de Putin-, con el que llega a un acuerdo, Claire intenta convencer al preso para que lea un comunicado disculpándose, con la promesa de poder decir lo que quiera en su país. En un descuido de Claire, que lo deja solo en la celda, el preso se suicida. En la rueda de prensa posterior que darán los dos presidentes y Claire, en la que -falsamente- leen un comunicado lamentando lo ocurrido pero remarcando las buenas relaciones entre ambos países, Claire se salta el protocolo y critica abiertamente al presidente Petrov, al que acusa de la muerte del fallecido⁷⁶. Esto causará una crisis diplomática que cesará con Frank haciendo que Claire deje su puesto de embajadora de la ONU, pese a que dirán a los ciudadanos que ha decidido centrarse en ayudar a su marido en la campaña para ser el candidato demócrata. En este caso, y conociendo el final de la temporada, podemos dudar si se trata de una maniobra política planeada -con el objetivo de mejorar su imagen en su país- o si realmente no es capaz de contenerse. Resulta indudable que tanto ella como su esposo no soportan, de puertas para dentro, a Petrov, pero resulta a la vez difícil de creer como una persona tan fría y calculadora como Claire sea incapaz de contenerse en público. Se manifiesta, por tanto, una diferencia con Lady Macbeth, cuya locura a causa del remordimiento es real, no viene dada por su manera de ser como en el caso de Claire.

En *House of Cards* -como en *Macbeth*- es muy evidente que el tema de la serie es la **ambición desmesurada de poder**, algo que representan tanto Frank como, sobre todo, Claire, cosa que se verá especialmente en la tercera temporada, en la que el ansia de poder de Claire supera a Lady Macbeth cuando decide romper lo que parecía indestructible: el vínculo con su esposo. La temporada se inicia con Frank como presidente del país con unos índices de popularidad por los suelos (3x01). Claire quiere iniciar ya su carrera política en solitario, y ha pensado que el puesto ideal es el de embajadora de los Estados Unidos en la ONU. Frank le expresa las dudas de su nombramiento entre los miembros del partido a causa de la falta de experiencia de

⁷⁶ Aunque no tiene nada que ver con este tema, en relación a la muerte del ciudadano estadounidense, Claire le dirá algo a su esposo que recuerda mucho a la insistencia de Lady Macbeth para que Macbeth mate a Duncan, poniendo en entredicho su valentía: "Tuvo más valor del que tú nunca tendrás (3x06)".

Claire en política. A continuación, mientras duerme, Claire lo despierta: "Quiero que hagas pública la nominación esta semana. No quiero esperar. El momento nunca será el correcto. Y no quiero perder el tiempo cuando podría estar ganando experiencia. Así que fija una fecha, convoca una rueda de prensa y hagámoslo". Frank sigue con sus reticencias, lo que enfada a su esposa, que le acusa de no cumplir el pacto que tenían⁷⁷ - es en esta escena en la que los espectadores se enteran, aunque pudieran sospecharlo, que el plan que tienen entre manos los dos es que al finalizar el último mandato de Frank sea Claire la que se postule como candidata para perpetuar el binomio en el cargo⁷⁸. La siguiente escena es una reunión de emergencia de Frank con el Secretario de Defensa, a la que decide que acuda su esposa. En ella, le piden autorización para bombardear una zona en la que hay un objetivo del ejército, a pesar de que hay niños y morirán. Sin dudarlo, Frank lo autoriza. Volviendo al dormitorio ella le dice que "todavía lo quiero". No sólo aceptará Frank que Claire sea nominada, sino que cuando el Congreso la rechace, la nombrará embajadora aprovechando su posición, sin importarle las críticas que recibirá por ello.

A lo largo de la tercera temporada la crisis en el matrimonio se agravará por la decisión de que deje el cargo que tanto deseaba, lo que harán florecer las dudas en Claire sobre si su marido realmente cree en ella y, sobre todo, si piensa cumplir su promesa. Un diálogo entre ambos resume la situación y sirve además para mostrar la situación de superioridad en la que Claire se siente⁷⁹. En el último episodio la situación estallará. Una de las tramas principales de la tercera temporada, las primarias del partido demócrata en Iowa, quedan resueltas poco antes de acabar la temporada, con la victoria de Frank por un pequeño margen contra su rival. En la campaña, con Frank con malos índices de popularidad, uno de los pilares fundamentales es su esposa, que sí que proyecta una buena imagen⁸⁰. Los dos últimos días de campaña, con el matrimonio en crisis, Claire decide dejar a su marido sólo y vuelve a Washington, lo que le causará un

⁷⁷ Claire, como Lady Macbeth, acusa a su esposo de no cumplir con lo prometido.

⁷⁸ La comparación con el matrimonio Clinton es evidente.

⁷⁹ "No debí haberte hecho embajadora", le espeta Frank a Claire. Ésta, tranquila, le responde: "Y yo no debí haberte hecho Presidente (3x06)".

⁸⁰ Resulta clave para el gran paso adelante que decide hacer Claire la conversación que tuvo con una electora en su casa, sin cámaras. La intenta convencer para que vote a su marido, enumerándole los motivos por los que cree que debería hacerlo. La mujer le dice que no piensa votar a Frank porque no confía en él, pero si fuera ella la que se presentara, no dudaría en hacerlo. La mirada reflexiva de Claire anticipa lo que pasará poco después.

fuerte perjuicio al no poder contar con su baza en los mítines finales. Pese a la situación, hablan por teléfono y Claire accede a ir allí cuando se conozcan los resultados, para estar en el discurso de victoria o de derrota. Sin avisarlo, Claire decide finalmente no ir. Frank, que la llama por teléfono decenas de veces, es ignorado por su esposa, que no quiere coger el teléfono. Al volver a la Casa Blanca, la encuentra en el despacho presidencial, sentada en su escritorio -imaginando, por tanto, poseer el trono-. Frank le afea lo sucedido esos dos últimos días y le *exige* que al día siguiente vaya con él a seguir con la campaña en otro estado. Claire cree que no existe igualdad entre ambos, algo en lo que discrepa radicalmente su esposo: "Ambos nos ganamos esto. No he tomado una decisión importante sin consultarte". A Claire lo que le enfada es eso: no tomar las decisiones. El fragmento de la conversación que ponemos a continuación resume a la perfección la esencia el personaje, y nos permite observar como Claire Underwood supera a Lady Macbeth.

CLAIRE: Todo el tema de la ONU. Me sentí mal. Se me revolvía el estómago. Tener que pedirte ayuda porque no podía hacer que me confirmaran por mi cuenta...

FRANK: ¿Y qué hay de malo en necesitar mi ayuda si la necesitas?

CLAIRE: El hecho de que la necesito. Odio esa sensación. No soy yo. No me reconozco cuando me miro en el espejo.

(...)

FRANK: Deja de ser tan egoísta. Estamos en mitad de las elecciones y míranos.

CLAIRE: Exacto, Francis. Míranos. Acostumbrábamos a fortalecernos el uno al otro. Al menos eso creía. Pero era mentira. Tú te fortalecías. Y ahora soy débil y pequeña y ya no soporto esa sensación.

FRANK: ¿Qué quieras? Todo lo que escucho es que no es suficiente. La Casa Blanca no es suficiente. Ser primera dama no es suficiente...

CLAIRE: No. Eres tú el que no es suficiente.

Enfurecido -como no se le había visto nunca-, Frank le dice que sin él no es nadie. Cogiéndola con fuerza de la cara, la obliga a ir con él a New Hampshire, "a sonreír, a dar manos y a besar bebés". En la siguiente escena -la última en lo que va de serie-, con Frank preparado para coger el avión, se cruza con su esposa, que con una pequeña bolsa de viaje en la mano, dice que lo abandona⁸¹. Sin olvidar que Macbeth fue escrita a principios del siglo XVII, en un contexto en el que especialmente el papel de la mujer difícilmente tiene comparación con el de ahora, Claire llega mucho más lejos que

⁸¹ "Te dejo (3x13)".

Lady Macbeth al romper lo más sagrado que existe, el vínculo con su esposo. Debemos tener en cuenta que Lady Macbeth, por su cuenta, jamás hubiera podido llegar a ninguna parte.

La relación que tiene Claire con los asesinatos de su esposo es diferente, y a la vez ambigua, que la que tienen los Macbeth. Los asesinatos que comete Frank -nos referimos aquí con sus propias manos, no los que ordena- son dos. En la primera temporada mata a Peter Russo, un joven del partido al que quiere hacer congresista para poder dominar a su antojo. Incapaz de que se rehabilite, y viendo que en un futuro podría descontrolarse -ya que sabe muchas cosas que podrían acabar con su plan político-, lo deja dormido en un estado de total embriaguez en su coche dentro de su garaje, con el motor encendido, llenándose de monóxido de carbono, lo cual le producirá una muerte -eso sí, poco cruel- que parecerá un suicidio (1x11). La segunda muerte -en la escena más impactante de la serie- es la de la periodista Zoe Barnes, a la que arroja al metro al interrogarle precisamente sobre la muerte de Peter Russo (2x01). Cuando vuelve a casa no cruza una palabra con Claire, que lo espera con una pequeña tarta con una vela encendida, para celebrar su nuevo cargo de Vicepresidente del país, que Frank apaga con los dedos. Con la cabeza gacha y los hombros caídos, su pose es derrotada, contrariamente a Claire, seria, pero con la cabeza y la espalda firmes. La construcción de la escena es voluntariamente ambigua para hacer planear las dudas en el espectador sobre el conocimiento y la complicidad de Claire en lo ocurrido. Creemos que en este caso -al igual que en la muerte de Russo, aunque este caso pueda crear más dudas-, Claire sabe que su marido, de una manera u otra, está involucrado. Es imposible que una persona tan perversa, a la par que inteligente como ella, no esté al tanto de lo sucedido. Sí que puede resultar más dudoso si ambos tenían planeado algo así en caso de que Zoe pudiera ser peligrosa para su plan, ya que la escena de su muerte es una decisión que Frank toma al momento. Aun así, la diferencia respecto a *Macbeth*, en la que es Lady Macbeth la que planea los crímenes y lleva al límite a su esposo para que los cometa, es evidente. Claire aquí juega un papel mucho más acorde con su hipocresía, al mirar hacia otro lado, mientras que Lady Macbeth tiene un papel mucho más activo⁸².

⁸² Una conversación de ambos en la tercera temporada evoca también al matrimonio Macbeth. "Somos asesinos, Frank". "No, no lo somos. Somos supervivientes (3x06)". Aunque hablan de muertes indirectas provocadas por sus políticas -en el caso concreto el del ciudadano homosexual estadounidense que se suicida en Moscú-, Claire muestra aquí una actitud ante el crimen diferente a la de Lady Macbeth. Esta

Una característica muy importante en la relación que tienen ambos es, que pese a las ambiciones, las infidelidades y las crudezas por las que pasan, los dos están, al igual que los Macbeth, profundamente **enamorados**. Si hay algo que parece estar por encima -por lo menos, hasta el último capítulo que han emitido hasta ahora- de su ambición es el amor, el cariño y el respeto que se tienen. En cuanto la balanza entre el amor y el poder, llama la atención la libertad que se dan los dos para mantener relaciones sexuales con otras personas. En la primera temporada, veremos la infidelidad de Claire con un fotógrafo amigo suyo, Adam Galloway, al que recurre en momentos de bajón. Será también muy importante a lo largo de la primera temporada la relación que tendrá Frank con la joven periodista Zoe Barnes, interpretada por Kate Mara, ya que será la encargada de filtrar las noticias que Frank necesita para ir escalando puestos y conquistar su objetivo final. Para que la relación entre tome el camino que él desea, Frank se acuesta con ella (1x05), por lo que, de alguna manera, empieza a poseerla y tiene la capacidad de utilizarla a su antojo. Al llegar a casa por la mañana, sin mediar palabra, Claire le pregunta: "¿la periodista?". Sin inmutarse, Frank responde que sí. Claire le pregunta qué les puede ofrecer y qué pide a cambio. Le dice que tenga cuidado y le pide que sea capaz de manejárla. Frank, algo incómodo, le dice que cuando ella quiera la relación termina. Claire le quita hierro al asunto, sonríe y se va a trabajar. El sexo, al igual que las relaciones íntimas, queda supeditado a una meta común llamada poder.

En relación al sexo entre ambos, es inexistente hasta el último capítulo de la tercera temporada. El trabajo y su obsesión con el poder parecen restar tiempo a una actividad sexual en la que se involucran con otras personas. Las dos escenas de carácter sexual en la que aparecen conjuntamente en toda la serie -las dos en la segunda temporada- don de las más memorables de toda la serie -especialmente la segunda. La única vez en que los vemos manteniendo relaciones sexuales es en uno de los momentos más bajos de Frank (3x09). Tras pasarse el día entero intentando conseguir donaciones para su campaña, en vano, Claire lo encuentra tirado en el suelo del despacho presidencial, hundido, sin fuerzas. Sin mediar palabra, en el suelo, lo poseerá salvajemente. Le dotará de la energía con la que ella todavía cuenta para que siga

escena se contrapone a lo que hemos visto en el diálogo en el que quiere seguir adelante con su plan para llegar a la presidencia, cuando su marido acepta matar a niños inocentes. Se trata una indecisión que no muestra Lady Macbeth, que se muestra siempre del todo decidida hasta que se derrumba por completo. Claire es mucho más ambigua.

tirando hacia adelante. En ese momento, el plan de Claire todavía pasa porque Frank sea elegido presidente, por lo que necesita en pleno uso de sus facultades. Tras el encuentro, Frank se recuperará y volverá a centrar todos sus esfuerzos en la campaña electoral. La escena que vemos al inicio del último capítulo es una de las más violentas y crudas de toda la serie, por encima de cualquier asesinato (3x13). En un hotel de Iowa, después de un mitin electoral, Frank está en el escritorio preparando un discurso. Vestida con un albornoz blanco, recién salida de la bañera, hablando con dureza, pide que le folle. Frank, sorprendido, responde que está trabajando. Claire le da una bofetada y le dice que se calle. Claire le pide sexo duro, lo golpea con fuerzas y lo vuelve a abofetear, pone su mano en su cuello⁸³ con violencia: "¡Fóllame duro! ¡Ya!". Cuando Frank se dispone a hacerlo, con ella con la cara pegada al colchón, se gira y lo reta a mirarla a la cara mientras lo hace. Entonces Frank se marcha y ella le espeta con desprecio: "eso pensaba...". Esta escena -sin duda, una de las mejores de la serie-, resume magistralmente los **desafíos** constantes que hace Claire **a la hombría** de Frank, que a diferencia de Macbeth no sabe estar a su altura. También la superioridad manifiesta sobre su marido en cuanto a agresividad. Lo reta no sólo para que demuestre ser un macho dominante, sino para ver si puede ser capaz de cumplir el plan que tienen entre manos. Lady Macbeth desafía la hombría de su marido acusándolo de cobarde por no atreverse a cumplir con la promesa de matar a Duncan. Lo humilla cruelmente por no ser suficientemente hombre para llevarla al trono⁸⁴. Claire -que ya lo ha desafiado numerosas veces a ir consiguiendo los objetivos que se han marcado, recordemos la conversación del primer episodio- le lanza el reto definitivo con la prueba definitiva para cualquier hombre que se precie de ser dominante: el dominio salvaje de una mujer en la cama. Al percibirse que no ha estado a la altura, se decide para tomar la decisión que veremos al final del capítulo.

Tanto Frank como Claire son dos tremendos **hipócritas**⁸⁵ que, al igual que Lady Macbeth, son plenamente conscientes de ello y lo consideran como fundamental para

⁸³ Posteriormente, en la escena final de la temporada de la que ya hemos hablado, Frank cogerá a Claire por el cuello rememorando este instante.

⁸⁴ "Eras un hombre cuando te atrevías y más hombre serías, mucho más, si fueses aún más de lo que eras" (Shakespeare, 1987: 125).

⁸⁵ En el caso de Frank, la hipocresía aceptada resulta muy llamativa en las escenas en las que, conversando con otra persona, mira a cámara y se dirige al espectador, contándole lo que realmente piensa, que suele ser todo lo contrario a lo que le está diciendo a la persona con la que habla. Con Claire

poder cumplir sus planes. En el primer episodio, después de no haber sido nombrado Secretario de Estado, una miembro del Partido Demócrata le dice a Claire que siente la no nominación de su esposo, pero Claire le quita hierro al asunto: "No pasa nada. Ha sido un alivio para Frank. Se siente mucho más a gusto en el Congreso". Entre los numerosos ejemplos que se dan de esta hipocresía -muy acordes con la respuesta que le da Macbeth a su esposa cuando lo convence por primera vez de matar a Duncan: "engaños a todos fingiendo la inocencia: que esconda el rostro hipócrita lo que conoce el falso corazón"⁸⁶-, el paralelismo entre los Macbeth y los Underwood está muy claro en situaciones límites, cuando después de tener que dejar su puesto en la ONU, con la idea de tomar su propio camino en solitario creciendo en sus entrañas, Claire es el factor clave en la campaña de su marido en Iowa, defendiéndolo con uñas y dientes, alabándolo sin parar y, como Lady Macbeth, poniendo una bienvenida en su mirada -y una sonrisa infinita en la cara-, ya que "el rostro es como un libro donde el hombre puede leer extrañas cosas"⁸⁷.

Por último, resulta importante hablar de uno de los asuntos más polémicos para los críticos literarios sobre Lady Macbeth: su papel como madre. En la obra, dicho papel resulta ambiguo, ya que aunque Lady Macbeth habla sobre un hijo -al que habría matado-, no parece que el matrimonio tenga hijos, lo que podría interpretarse como que ya ha muerto. Igualmente, lo importante estriba en el hecho de que el cariño que su madre siente por él no es el mayor, ya que antepone su lugar -el trono- a su vida. En una sociedad tan puritana como la americana, en la que el aborto está, no sólo para los sectores más tradicionalistas, sino para una buena parte del país, casi al nivel el asesinato, Claire decidió abortar cuando estaba en la universidad, al poco de conocer a Frank. Durante esos años, Claire fue forzada sexualmente -esta versión de la historia sí es cierta- por otro alumno, Dalton McGinnis que posteriormente será un mando destacado del ejército, tanto que una de las primeras cosas que hará Frank como vicepresidente será condecorarlo (2x02). En la primera entrevista en televisión que da

también resulta muy evidente, sirva como ejemplo, por lo que sucederá *a posteriori*, el diálogo con una periodista, que le hace una observación, no sin cierta malicia: "Siempre en la sombra, anteponiendo sus objetivos a los suyos...". Claire responde que no lo ve así, que es la vida que ambos han elegido (2x04). Lo que sucederá en la tercera temporada demostrará -por si quedaba alguna duda- la falsedad de sus declaraciones.

⁸⁶ Shakespeare, 1987: 129.

⁸⁷ Shakespeare, 1987: 111.

Claire como vicepresidenta (2x04), la periodista le pregunta por el hecho de no tener hijos, a lo que Claire responde que es una decisión de ambos porque así lo han preferido. Le pregunta sobre unas declaraciones de un miembro del *Tea Party* Republicano de años anteriores, que sugirió que para no debilitar la carrera política de Frank en su primera campaña política -con ambos en la universidad-, abortó. Declaraciones que, por otra parte, son ciertas. Ante la perplejidad de la entrevistadora, Claire confirma que abortó justo antes de la campaña. Tras el corte publicitario, Claire explica el porqué del aborto, e inventa que fue por la violación de McGinnis. Resulta estremecedor cómo saca ventaja de algo tan grave como es su propia violación para salir del paso y con ello no perjudicar la carrera política de su marido y la suya propia. Creemos que Claire podía prever que la pregunta le sería formulada en algún momento, por lo que la respuesta demuestra una **frialdad** tremenda, quizás por encima de la de Lady Macbeth, que con las manos llenas de sangre se derrumba. En el caso de Claire, al no haber finalizado la serie, no sabemos qué puede pasar. También se demuestra aquí que ambas están muy lejos de la figura materna clásica. La ambición de poder está, como decíamos al inicio, por encima de todo. Es su alfa y su omega. Ambas viven por él. Lady Macbeth muere por él. En el caso de Claire, tendremos que esperar.

Creemos que en el análisis de Claire queda probada la influencia -muy clara, además-, de Lady Macbeth. Se trata además de la serie en la que la presencia de *Macbeth* como obra está más presente. Un matrimonio unido, enamorado, ambiciona conjuntamente la posición más poderosa a la que pueden acceder. El marido es la cara visible y la mujer la que, desde la sombra, se encarga de llevarlo al poder y de alimentar su ambición. Ambas son frías y calculadoras, lo que les permite conquistar el poder. También las dos actúan, a sabiendas, de manera hipócrita, ya que es una de las maneras con las que cumplir su ambición. Además, encontramos un notable parecido en su relación con la maternidad, ya que para ellas el poder está por encima -con la notable diferencia de que no parece claro que Claire mataría a un hijo suyo por conseguirlo-. Las dos desafían constantemente la hombría de sus esposos para que no se desvíen del camino marcado y del pacto sellado con anterioridad. Por contra, se diferencian como hemos visto en la manera de enfrentarse al crimen y en la ambigüedad de Claire que no encontramos en Lady Macbeth. Dicha ambigüedad, la manera de enfrentarse al crimen o las dudas a la hora de tomar su camino en solitario nos llevan a concluir que Claire Underwood es también un personaje arquetípico con unos rasgos mucho más destacados de personaje tipo que Lady Macbeth.

13.4. Motivos asociados al personaje

A diferencia de Lady Macbeth y Cersei, cuya ambición se da en un mundo regido por un sistema monárquico, el motivo que simboliza la ambición desmesurada de poder de Claire es el **sillón presidencial** de la Casa Blanca. En una escena que recuerda a la de Cersei sentada en el Trono de Hierro, el final de la tercera temporada de *House of Cards*, horas de que Claire abandone a su esposo, resume a la perfección el objeto de deseo de Claire. Recibe a su esposo sentada en la silla de su despacho, en lo que parece además una profecía de lo que viene por delante.

Hay una escena en la primera temporada de gran carga simbólica. Al salir de su trabajo, Claire ve a un vagabundo y le da un billete de 20 dólares. Al día siguiente se encuentra a la misma persona, que le devuelve el billete en forma de cisne (1x06). Éste *origami*, que pudo ser entendido de múltiples maneras -y que de hecho, creemos que los creadores buscan a propósito que el significado sea abierto-, creemos que es una contraposición entre el mundo de una Claire que lo tiene todo, y se siente atrapada por sus propios deseos, y el de un homeless que sin tener nada es tan libre como para rechazar 20 dólares. También simboliza la hipocresía de Claire: el billete se transforma en una forma de gran factura estética. Es, como Claire, capaz de tomar cualquier forma, de tomar del mundo la apariencia.

A mitad de la tercera temporada, en plena crisis matrimonial de los Underwood, deciden renovar los votos matrimoniales que se dieron más de dos décadas atrás. Para ello, Claire decide recuperar el **color y el corte de pelo** que llevaba entonces. Poco después, y antes de empezar la campaña de Frank para las primarias al Partido Demócrata -después de dejar su puesto en la ONU-, sus asesores de imagen le piden recuperar el corte de pelo anterior. Aunque Frank le dice que no hace falta que lo haga, Claire cede. Creemos que el cambio en su imagen va acorde con el cambio en su interior en su parecer con su esposo. Primero, volviendo a unos orígenes que parecían perdidos y que, por lo menos momentáneamente, mientras dura ése corte de pelo, recuperan. Después de recuperar el peinado que luce durante toda la serie, la relación con Frank se desmorona por completo.

Otro motivo muy poderoso, presente durante todo un capítulo de la tercera temporada (3x07) es un **tapiz** que pintan unos monjes budistas invitados en la Casa Blanca. Con el matrimonio pasando una grave crisis, llegan los monjes a la Casa Blanca. Sin hablar con nadie, se dedican a pintar un tapiz. El lapso de tiempo que transcurre en el capítulo es de, más o menos, un mes. Frank, de muy mal humor a causa

de su relación con Claire, no quiere ni ver al principio a los monjes budistas. Al acabar el episodio, y con la crisis matrimonial resuelta, al acabar de pintar el tapiz los monjes budistas se marchan sin avisar y sin dejar el tapiz. Frank, afectado por su marcha, cuelga en su oficina una foto que se había hecho con el tapiz. En este contexto, tanto el tapiz como la laboriosa y lenta labor de los monjes budistas, simbolizan el lento proceso de recuperación del matrimonio Underwood. Para Frank -que le da mucha más importancia que Claire-, la marcha de los monjes y del tapiz es algo que le hace presagiar, como así sucederá finalmente, el final de su relación.

IV.- CONCLUSIONES Y BIBLIOGRAFÍA

14.- CONCLUSIONES

En primer lugar, debemos hablar de los dos primeros niveles de la investigación que hemos llevado a cabo. Uno de los objetivos que nos marcábamos era observar cómo encajaba Lady Macbeth en el arquetipo de la femme fatale, si es que lo hacía. Como hemos visto, Lady Macbeth es una femme fatale cuyos orígenes se remontan a Eva y Medea, pero que encarna una de las representaciones de femme fatale que han devenido arquetípicas tras más de cuatro siglos. Se trata de una mujer malvada, sangrienta y con una ambición desmesurada de poder que arrastra al infierno a un hombre, su esposo, al cual mueve como si de una marioneta se tratase, aunque paradójicamente, se amen. Cruel y despiadada, las diferencias las encontramos en aquellos matices que hacen que veamos pequeños trazos de personaje tipo -su remordimiento y posterior locura- en un arquetipo tan claramente definido.

Una vez realizado el análisis de los personajes, creemos que la hipótesis de la cual partíamos se cumple. La clasificación que hacen Casetti y Di Chio para clasificar a los personajes de ficciones audiovisuales en cuanto al rol que juegan en la ficción - acciones que llevan a cabo y maneras de comportarse- nos permite observar como todos los personajes, empezando por Lady Macbeth, siguen una misma línea común.

Todos los personajes analizados son **activos**, se sitúan como fuente directa de la acción y operan en primera persona (Casetti y Di Chio, 1991: 179). Incluso Livia, en su inmovilidad más absoluta, provoca con sus palabras las crisis de ansiedad de su hijo.

Además, todos los personajes analizados son **influenciadores**. Dentro de los personajes activos, los hay influenciadores y autónomos (Casetti y Di Chio, 1991: 179), si bien es cierto que en algunos personajes analizados se dan ambos casos -Gemma, Cersei y parece que, a partir de la siguiente temporada, Claire-, la única característica común entre todos los personajes analizados es la capacidad de influencia, que es lo más destacable de Lady Macbeth junto a la ambición desmesurada de poder, tema que no encontramos ni en Gemma ni en Lady Melisandre. Es, por tanto, el elemento común que destacamos en nuestra investigación.

Los otros dos puntos que usan los autores para clasificar a los personajes, se basan en este caso en los intereses que tienen respecto el *status quo* de su mundo y su posición de antagonista o protagonista en relación a la acción del punto de vista

principal de la narración. Así, aun siendo la mayor de las villanas, Lady Macbeth sería protagonista, así como Claire. Gemma, dada su complejidad, juega un papel u otro dependiendo los intereses de su hijo, el héroe arquetípico de la serie. Livia es, de hecho, la antagonista principal durante la primera temporada de la serie. En cuanto a Lady Melisandre y Cersei, resulta más difícil la caracterización dada la concepción coral de *Game of Thrones*, pero encarnándose los valores positivos en los Stark, Daenerys y Tyrion Lannister, y siendo las dos rivales de alguno de los tres grupos, creemos que serían antagonistas.

La influencia de Lady Macbeth sobre los cinco personajes analizados creemos que es muy clara, observando especialmente las características psicológicas del personaje. Como comentábamos, el punto de unión entre todos los personajes es la influencia, especialmente sobre otros hombres -especialmente claro es el caso de Claire Underwood-. Por lo demás, observamos cómo cada uno de los personajes, tomando algunas características y, con la excepción de Gemma y Lady Melisandre, un mismo tema común, se desarrolla de diferentes maneras teniendo algunas matrices básicas comunes. También nos resulta llamativo cómo encajan personajes similares en estructuras narrativas que no tienen nada que ver. Con la excepción de *House of Cards*, única serie en la que encontramos una influencia *macbethiana* clara, el resto de series se aleja de dicho universo, pero incorpora personajes en los que hemos visto la huella de Lady Macbeth. Destacamos el caso de *Sons of Anarchy*, en el que vemos cómo encaja un personaje que parte de Lady Macbeth -de hecho, el final de su vida es muy similar- en un universo *hamletiano*. Es también importante el desafío a la hombría de Lady Macbeth a su esposo, que se reproducirá posteriormente de manera muy clara en Claire, pero también en Lady Melisandre y en Cersei.

Creemos muy importante destacar el papel que juega la maternidad a la hora de caracterizar a los personajes. Lady Macbeth y Livia especialmente, capaces de asesinar a sus hijos, aunque también Claire y Lady Melisandre, que anteponen el poder y la religión a los suyos, refuerzan su faceta maligna en este sentido. En cambio, Cersei y a Gemma que son, a su manera, buenas madres, muestran aquí no sólo su faceta humana sino que, especialmente en el caso de Cersei, sirve para dotar de complejidad al personaje y alejarlas de arquetipos malvados claros como el que representa Livia. La influencia de Lady Macbeth se da especialmente, como hemos visto, en la caracterización psicológica de los personajes, pero también en el tema inherente al personaje y, más excepcionalmente, en algunos elementos de la trama de las series que

son adaptaciones de la trama de la obra de Shakespeare en las que aparece Lady Macbeth. Hablamos en este caso del final de la vida de Gemma, pero también en Claire vertiendo su coraje en su esposo para seguir el plan trazado y en la profecía que recibe una joven Cersei en el prólogo de la quinta temporada.

Al ser en la caracterización psicológica de los personajes el plano en el que la influencia está más presente, vemos también como los motivos utilizados, sin ser los mismos, si que ofrecen unos significados muy parecidos. La amenaza de muerte de Livia a Tony y el asesinato de Tara por parte de Gemma, se realizan con un trinchador, elemento de características muy similares al puñal y que denotan poca nobleza. Cersei utiliza -supuestamente- vino envenenado para drogar a Robert y que su hijo sea el nuevo Rey, tal como hace Lady Macbeth con los guardias de Duncan para hacer Rey a su marido. La dicotomía entre luz y oscuridad, clave para entender el personaje de Lady Melisandre, la encontramos también en el final de la vida de Lady Macbeth, simbolizando su dualidad interior. Una dualidad, que por otro lado, representa la almohada en la concepción que Tony tiene sobre su madre. Las brujas que inducen al crimen a Macbeth y a su esposa y la bruja que provoca las acciones de Cersei como símbolo de un destino trágico inevitable. Y, es especialmente reseñable, el uso de motivos diferentes para simbolizar la ambición desmesurada de poder de los personajes. Si en Lady Macbeth la obsesión es la corona, en Cersei lo será el Trono de Hierro, en Claire el sillón presidencial e, incluso en Livia, el no perder su casa. Pese a ser motivos diferentes todos expresan la necesidad de poder de los personajes.

También encontramos vínculos de conexión entre los motivos y las caracterización de los personajes analizados con los del arquetipo de la femme fatale, se hallen o no también en Lady Macbeth. Como características descritas en la caracterización de Bornay, podemos comprobar cómo Lady Macbeth es malvada, fría, manipuladora, ambiciosa, además al hombre que cae en sus brazos. También podemos observar como la serpiente, motivo más representativo de la femme fatale, está presente en ella. En el resto de personajes -aquí sí que entra en juego la descripción física-, las caracterizaciones difieren unas de otras, pero es innegable que todas, de una manera u otra, nacen de una misma semilla. Todas son atractivas, incluida Livia en su juventud. Y todas comparten la capacidad de arrastrar a hombres influenciables con ellas. En el caso de Claire, en la que la influencia de Lady Macbeth más fuerte, su parecido será similar a la del personaje shakespeareano. Lady Melisandre, en su caracterización física, parece reunir todos los detalles de la femme fatale ideal. Tanto ella como Cersei harán uso del

sexo como su arma más poderosa. Livia es el personaje más malvado y más frío de todos los analizados y Gemma será capaz de matar a su esposo urdiendo el plan con el que era su mejor amigo.

Podemos concluir, por tanto, que tras los análisis interpretativos que hemos realizado, existen unos vínculos, que a simple vista pueden parecer ocultos, entre los personajes televisivos analizados y el personaje mítico de Lady Macbeth. El análisis tematológico refleja una conexión, en mayor o menor grado, entre el tema inherente a los personajes, las caracterizaciones psicológicas y algunas situaciones vividas por los personajes -con la profecía como elemento más claro- y los motivos que las describen y, en menor medida, con algunos elementos de la trama de *Macbeth* que se reproducen de una manera bastante similar en las ficciones posteriores.

Finalmente, observamos una conexión muy fuerte entre la ficción televisiva y las narraciones literarias. Empezando por la propia naturaleza seriada de los formatos, inspirada en el folletín del siglo XIX, la inspiración en el amplio acervo tematológico que ha devenido universal a lo largo de los siglos es indudable. Hablamos de temas, motivos, arquetipos y personajes, como los que hemos tratado en nuestro trabajo, pero también de *loci*, figuras o alegorías, además de argumentos. La ampliación del horizonte de la tematología como disciplina intermediática puede permitir la realización de múltiples estudios que, de manera similar al nuestro, pueda explorar este camino tan interesante y tan poco transitado que se abre ante nosotros, y pueda seguir cazando sombras como las de Lady Macbeth.

15. BIBLIOGRAFÍA

15.1. Libros y artículos académicos

BIEDERMANN, H. (1993). Diccionario de símbolos. Barcelona: Paidós, 1993.

BLOOM, H. (1998). *Shakespeare. La invención de lo humano*. Madrid: Ed. Anagrama, 2002. Col. Argumentos.

BOMPIANI, V. (1992). *Diccionario literario: de obras y personajes de todos los tiempos y todos los países*. Madrid: Hora, 1992. Volumen XI, 4^a edición.

BORNAY, E. (1990). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1990.

BRUNEL, P. (1992). *Companion to literary myths, heroes and archetypes*. Londres: Routledge. 1992.

BRUNORI, V. (1980). *Sueños y mitos de la literatura de masas: análisis crítico de la novela popular*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

CAILLOIS, R. (1938). *El mito y el hombre*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1988.

CARRIÓN, J. (2011). *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Natura, 2011.

CASCAJOSA, C. (2005). *Prime Time. Las mejores series de TV americanas. De C.S.I. a Los Soprano*. Madrid: Calamar ediciones, 2005.

CASETTI, F. & DI CHIO, F (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1998. Instrumentos Paidós. Col. dirigida por Umberto Eco. 3^a edición.

CHILLÓN, A. (2000). "La urdimbre mitopoética de la cultura mediática". *Anàlisi*. Núm. 24, pág. 121-159.

CIRLOT, J. (1997). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ed. Siruela, 2004. 8^a edición.

COMA, X. (1990). *Diccionari del cinema negre*. Barcelona: Edicions 62, 1990.

CROWTHER, B. (1988). *Film noir. Reflections in a dark mirror*. London: Virgin Books, 1990.

DUCH, Ll. (1998). *Mito, interpretación y cultura*. Barcelona: Herder, 2002. 2^a edición.

EETESSAM PÁRRAGA, G. (2009). "Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la Femme Fatale". *Revista Signa* 18, pág. 229-249.

FRENZEL, E. (1970). *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Madrid: Ed. Gredos, 1976.

GUILLÉN, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Ed. Crítica, 1985.

GUBERN, R. (1993). *Espejo de fantasmas. De John Travolta a Indiana Jones*. Madrid: Espasa hoy, 1993.

GUBERN, R. (2002). *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama, 2002.

JUNG, C.G. (1934). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós, 1991.

LOZANO, J. et al. (2013). *Reyes, espadas, cuervos y dragones. Estudio del fenómeno televisivo Juego de Tronos*. Madrid: Editorial Fragua, 2013.

SHAKESPEARE, W. (1987). *Macbeth*. Madrid: Cátedra, 2015. Col. Letras Universales, 14^a edición. Traducción dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer

TOUS, A. (2010). *La era del drama en televisión. Perdidos, CSI: Las Vegas, El oeste de la Casa Blanca, Mujeres desesperadas y House*. Barcelona: Ed. UOC, 2010.

TOUS, A. (2013). *Mites en sèrie. Els temes clau de la televisió*. Barcelona: Trípodos, 2013.

VV.AA. (2009). *Los Soprano forever: antimanual de una serie de culto*. Madrid: Errata Naturae, 2009.

15.2.- Consultas web

ASKMEN: http://uk.askmen.com/entertainment/special_feature_400/406_sons-of-anarchy-5-things-you-didnt-know.html (Consultado el 1 de junio de 2015).

BALTIMORE SUN: http://articles.baltimoresun.com/2014-02-10/entertainment/bal-kevin-spacey-house-of-cards-20140208_1_cards-rdquo-cardsrdquo-kevin-spacey (consultado el 5 de mayo de 2015).

ELPAÍS.COM:

http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/02/actualidad/1330694525_921008.html
(consultado el 27 de abril de 2015),

FILMAFFINITY

- *Game of Thrones*: <http://www.filmaffinity.com/es/film874956.html> (consultado el 28 de mayo de 2015).
- *House of Cards*: <http://www.filmaffinity.com/es/film706350.html> (consultado el 20 de mayo de 2015).
- *Sons of Anarchy*: <http://www.filmaffinity.com/es/film141492.html> (consultado el 1 de junio de 2015).
- *The Sopranos*: <http://www.filmaffinity.com/es/film402150.html> (consultado el 12 de mayo de 2015).

FORMULATV: <http://www.formulatv.com/noticias/46746/george-rr-martin-violencia-mujeres-juego-de-tronos-no-historia-ficcion/> (consultado el 4 de junio de 2015)

HUFFINGTON POST: http://www.huffingtonpost.com/2014/02/21/house-of-cards-shakespeare-_n_4823200.html (consultado el 21 de mayo de 2015)