

# Más vivo que nunca: Las audacias de Shakespeare.

## Parte III: Shakespeare y la invención de la lengua

Valeria Rodríguez Van Dam\*

Universidad de Buenos Aires - Facultad de Ciencias Sociales  
Instituto Superior del Profesorado «Dr. Joaquín V. González»  
Instituto Superior del Profesorado del CONSUDEC «Septimio Walsh»  
Universidad de Cambridge - Buenos Aires Open Centre  
Argentina

### Resumen

Este tercer artículo en la serie propone una reflexión acerca de algunas de las numerosas libertades que Shakespeare se toma con la lengua inglesa. Parte de la audacia con la que aborda su tarea de escritor se caracteriza por este tensionamiento creativo que opera sobre el idioma como contrapeso de la ausencia de novedad en los argumentos de sus obras. Es ahí donde reside la fuerza innovadora de su creación, que sorprende, desafía, interpela y cautiva la inteligencia y la emoción estética de un público habituado a la escucha discerniente y perspicaz. Se ofrecen cuatro ejemplos concretos de neologismos cuya primera aparición impresa se registra en las obras *Otelo* y *Macbeth*. Cada instancia se acompaña de una breve contextualización y una consideración de los múltiples sentidos que contribuye a crear, tanto hacia el interior del texto como en consonancia con otros textos a los que alude directa o indirectamente. La complejidad del entramado semántico resultante pone de relieve el valor polifacético de cada una de estas innovaciones y su función problematizadora dentro del texto shakesperiano.

**Palabras clave:** Shakespeare, neologismos, *Otelo*, *Macbeth*, *exsufflicate*, *assassination*, *multitudinous*, *incarnadine*.

### Abstract

*This article, the third in the series, offers a reflection about some of the numberless liberties Shakespeare takes with the English language. Part of his audacious approach to writing is defined by the creative tensioning he operates on the language to counterbalance the absence of novelty from the plots of his works. This is where the innovative strength of his production resides, that which surprises, challenges and captivates the intelligence and aesthetic emotion of an audience used to perceptive and discerning attentiveness. Four neologisms are put to scrutiny, their first registered appearance in print being traced back to the plays *Othello* and *Macbeth*. Each lexical invention is briefly contextualized and accompanied by a consideration of the multiplicity of senses it helps to create, both within the text and in conjunction with other texts to which it alludes directly or indirectly. The complexity of the resulting semantic interweaving highlights the many-faceted value of each of these innovations and their problematizing function within the Shakespearean text.*

---

\*Profesora nacional de inglés y profesora especialista en Estudios Shakesperianos por el Instituto Superior del Profesorado «Dr. Joaquín V. González». Es Licenciada en Educación con Orientación en Lenguas Extranjeras (Inglés) por la Universidad Nacional de Quilmes. Correo electrónico: [valeriavandam@yahoo.co.uk](mailto:valeriavandam@yahoo.co.uk)

Ideas, V, 5 (2019), pp. 1-13

© Universidad del Salvador. Escuela de Lenguas Modernas. Instituto de Investigación en Lenguas Modernas. ISSN 2469-0899

**Keywords:** *Shakespeare, neologisms, Othello, Macbeth, exsufflicate, assassination, multitudinous, incarnadine.*

**Fecha de recepción:** 03-10-19. **Fecha de aceptación:** 02-12-19.

*Words, words, words*  
Shakespeare, *Hamlet*

### Cuatro palabras

La era isabelina se caracterizó por una notable tendencia a la innovación lingüística, en un proceso de expansión y crecimiento en concurrencia con otras instancias equivalentes en todos los órdenes de la cultura inglesa de fines del siglo XVI. Dentro de esta configuración, el debate acerca de las palabras y expresiones idiomáticas acuñadas por Shakespeare a lo largo de toda su obra suele pasar por alto ciertas cuestiones cuya consideración resulta sumamente productiva. La preocupación acerca de la cantidad de voces inventadas –una categoría difusa sustentada en el registro lexicográfico de la primera aparición impresa de un vocablo– omite los contextos concretos en los cuales Shakespeare utiliza lexemas o sintagmas novedosos, así como también la naturaleza experimental y exploratoria que motiva su introducción en cada caso. Tampoco da cuenta del impacto sonoro de cada neologismo sobre las audiencias, ni de las múltiples reverberaciones que lo vinculan con mayor o menor sutileza a los campos semánticos y temáticos desplegados en la obra que lo contiene, o a través de varias obras.

Este tercer artículo en la serie propone una reflexión acerca de algunas de las numerosas libertades que el poeta se toma con la lengua inglesa. Al igual que sus contemporáneos, Shakespeare escenifica historias bien conocidas por sus audiencias; debe, por lo tanto, trasladar el foco de interés, entre otros, hacia el extrañamiento lingüístico con el que invita a cuestionar los supuestos naturalizados sobre los temas habitualmente asociados a esas tramas. Parte de la audacia con la que aborda su tarea de escritor se caracteriza por este tensionamiento creativo que opera sobre el idioma como contrapeso de la ausencia de novedad en los argumentos de sus obras. Es ahí donde reside la fuerza innovadora de su creación, que sorprende, desafía, interpela y cautiva la inteligencia y la emoción estética de un público habituado a la escucha discerniente y perspicaz.

Se ofrecen aquí cuatro ejemplos concretos de neologismos cuya primera aparición impresa se registra en las obras *Otelo* y *Macbeth*. Cada instancia se acompaña de una breve contextualización y una consideración de los múltiples sentidos que contribuye a crear, tanto hacia el interior del texto como en consonancia con otros textos a los que alude directa o indirectamente. La complejidad del entramado semántico resultante pone de relieve el valor polifacético de cada una de estas innovaciones y su función problematizadora dentro del texto shakesperiano.

#### I. «*Exsufflicate*»: degradarse para resurgir

De una manera quizás más descarnada que en otras composiciones, *Otelo* es una obra acerca de las palabras y del poder generativo y multiplicador de los relatos. El relato de su protagonista es eminentemente exótico: un hablante no-veneciano –es decir, no-inglés– que utiliza la lengua –una lengua aprendida, extranjera– de una forma novedosa, original, idiosincrática. Las construcciones inusuales que emplea en sus parlamentos durante las escenas tempranas, sumada a la elección de expresiones atípicas para lo que suele llamarse el inglés estándar –signado, entre otros, por la economía y precisión que le confiere su registro sajón–, sugieren la posibilidad de que el texto del personaje haya sido compuesto, al igual que el de Shylock en *El mercader de Venecia* o el de Calibán en *La tempestad*, para ser enunciado con un acento extranjero. Es ésta una cualidad gradualmente cap-

tada y aprovechada por algunos directores de versiones teatrales y cinematográficas, que comienzan a desalentar el acento del inglés estándar en favor de una sonoridad explícitamente no-inglesa.

El discurso de Otelo refleja la voz del aprendiz de un idioma extranjero que busca las palabras más apropiadas para expresar lo que siente y piensa, y que, por ser consciente de las limitaciones de sus recursos lingüísticos en la lengua meta<sup>1</sup>, ha trabajado sobre ellas hasta pulir una lengua mucho más bella, extraña y exótica, quizás con la ilusión última de ser aceptado por la comunidad con la que convive. La ponderación de este claro proceso de apropiación, resignificación y uso novedoso del idioma ubica el interés lingüístico de esta obra dentro de la esfera de incumbencia de los estudios poscoloniales. Las numerosas alusiones a elementos exóticos, organizados conceptualmente en sintagmas que carecen de colocación idiomática en inglés estándar<sup>2</sup>, evocan una cultura diferente e intrigante. En la voz de Otelo se oye la voz del extranjero, el Otro, con su relato de los nuevos mundos, tan fantásticos como lejanos, habitados por criaturas increíbles; y su voz pareciera ser la más apropiada para nombrarlos.

No es casual que el lenguaje de Otelo se halle tan fuertemente anclado en la oralidad: su etnia y su bagaje cultural con atisbos tribales y matriarcales parecen referir a una configuración sociolingüística fundamentalmente *narrativa*, predicada en la importancia del *decir*. El relato articula su experiencia del mundo, pero también es un relato *nutriente* para otros. Se materializa en metáforas gastronómicas ingestivas mediante las cuales Otelo construye historias que los demás devoran con avidez, particularmente alrededor de las primeras escenas y la última. Las metáforas gastronómicas se combinan a su vez con otra serie de metáforas que Otelo multiplica en su discurso poético. Se trata de metáforas expansivas, vivas, dinámicas y en permanente movimiento, marcadas por motivos alusivos a la libertad y la magnitud de las fuerzas de la naturaleza: el cielo, el viento, los cuerpos celestes, el mar en toda su expansión de poder, libertad y aventura. Estas metáforas «oxigenadas» y autorreveladoras se elevan hacia lo espiritual, el elemento constitutivo de su relación con su esposa, y se acompañan en lo que Wilson Knight (1930) llama la «música Otelo».

Quizás la acusación de brujería que su suegro le espeta rencorosa y livianamente durante la «Escena del Senado» (I.iii) tampoco sea una coincidencia: la magia también constituye una práctica oral por excelencia en la que la palabra detenta el poder generativo de nombrar, curar y crear, y en la cual convergen lo ancestral, lo no-cristiano, la rima, el juego hipnótico con las palabras y todo aquello que se desconoce y se teme. Ordenadamente, Otelo responde a esa acusación y la resignifica no sin cierta dosis de orgullo: ésta es la «brujería» de la que se ha valido para ganar el corazón de Desdémona, pero sabe muy bien que sus palabras también han hechizado a casi todos los presentes en la escena. Su relato del cortejo enmarca dos relatos dentro de sí –el relato lineal de sus aventuras solicitado por Brabancio y el relato solicitado por Desdémona, que le cuesta un esfuerzo retórico extra y es recompensado con suspiros– y a su vez está enmarcado por el relato presente de su descargo ante los miembros del Senado veneciano. Nuevamente, sus palabras no sólo evocan los elementos –el fuego de las batallas, el mar, las arenas del desierto, las lunas, el aire de los suspiros de Desdémona– sino que también los movilizan en una expansión que se extiende hacia la prehistoria de la obra.

La música de Otelo entra en crisis en el Acto III, en el cual se produce el entrecruzamiento entre sus relatos y los de Yago, con el consecuente deterioro lingüístico del héroe y la generación de una asombrosa cantidad de nuevos relatos siniestros, degradados y caóticos. En III.iii, el centro mecánico de la obra, la capacidad creativa de Otelo alcanza una dimensión notable –el relato sobre

1. cf. I.iii. 82.

2. Considérense, entre otras, en I.iii., *seven years' pith* (fuerzade siete años); *nine moons* (nueve lunas); *tented field* (el campo «encarpado», o con carpas); *round unvarnished tale* (una historia simple y sin barnices); *conjunction* (conjuros).

sí mismo, el relato del caos, y el relato degradado sobre Desdémona y el matrimonio–, alentada por la presencia maligna de Yago y sustentada en un intercambio retórico entre ambos. Se produce una mutua apropiación de discursos, de niveles desiguales, en la cual Otelo comienza a expresarse con la retórica de la «visión Yago» del mundo, caracterizada por una abundancia de símiles, de figuras corruptas, estancas y repulsivas y del imaginario animal. Esta degradación casi claustrofóbica completa la simbiosis que se consume de manera ritual y casi orgásmica entre ambos personajes hacia el final de la escena<sup>3</sup>, como si juntos engendraran y dieran a luz un nuevo relato envenenado y monstruoso, afín a la hipótesis que Yago intenta comprobar acerca de la barbarie y el primitivismo de Otelo. Las palabras, las preguntas y las oraciones incompletas de Yago encuentran un eco en Otelo, a cuya memoria vuelven con furia todas las insinuaciones que se le han hecho anteriormente y que parecieron pasar inadvertidas. Operan como un veneno que ha permanecido latente y que ahora se activa con las fórmulas de una magia invertida y perversa en boca de Yago. Las palabras se han deteriorado y ahora sirven como agentes catalizadores de la ponzoña que el villano continúa inyectándole hasta lograr quebrarlo.

*Think'st thou I'd make a life of jealousy,  
To follow still the changes of the moon  
With fresh suspicions? No. To be once in doubt  
Is to be resolved. Exchange me for a goat  
When I shall turn the business of my soul  
To such exsufflicate and blown surmises,  
Matching thy inference. (III.iii. 181-187)<sup>4</sup>*

El fragmento examinado señala lo que probablemente sea el momento de transición más devastador para el personaje. Se produce el paso del pensar al ver; del oído y la oralidad al ojo y la vista; del aire y los elementos a la descomposición y la podredumbre, y finalmente, del amor al odio por obra de la sospecha. Efectivamente, los términos bisagra en esta transición son *suspitions* y *doubt*, esta última pareada con *resolved*. En esta nueva operación de «magia inversa», Otelo pronuncia las palabras que escriben el nuevo relato que habitará de ahora en más. Al nombrar, materializa una realidad en la que ya está dispuesto a creer, paradójicamente, sin necesidad de evidencia alguna. Este cruce de fronteras va acompañado del abrupto cambio en el imaginario de su discurso: del alcance cósmico de sus figuras –encarnado en la luna– a la cabra, frecuentemente asociada a la lujuria, en un derrumbe que él mismo anticipa en *exchange*.

Lo que Otelo enuncia como una especulación improbable está empapado de ironía dramática: nombra precisamente lo que ya ha comenzado a acontecer en su *alma*, cuya ocupación, interés o quehacer –*business*– ha *virado* –*turn*– hacia suposiciones inmundas. Resulta notable en este punto que el deterioro lingüístico se vehicule por el despliegue de un doble registro introducido por *exchange*, *turn* y *business*. El campo semántico al que refieren intersecta dos órdenes discursivos: los negocios y la actividad prostibularia. Encuentra su anclaje en la imagen de la cabra y las múltiples connotaciones de *turn* (Williams, 1997) y asocia ambas actividades en virtud de su dinámica de intercambio y usufructo monetario. Otelo ya piensa en su mujer en esos términos y anticipa la –poco sorprendente– «Escena del Prostíbulo» de IV.ii, en la cual representará ese «intercambio» en una escena enmarcada.

3. cf. III.iii. 451-478.

4. ¿Crees que me forjaría una vida de celos/ Acompañando continuamente las fases de la luna/ Con nuevas sospechas? No. Quien duda una vez/ Ya ha resuelto. Cámbiame por una cabra/ Cuando torne el quehacer de mi alma / A sospechas agusanadas e infectas/ Semejantes a lo que insinúas. (Traducción propia).

El adjetivo *exsufflicate*, inserto en una endíadis con *blown*, cierra esta especie de secuencia descendente –luna-sospechas-duda-resuelto-intercambio-cabra-virar-ocupación-alma-sospechas agusanadas e inflamadas–. El OED registra este parlamento como la primera aparición impresa del vocablo y lo define como «*puffed up, inflated, windy [...] apparently an arbitrary formation of exsufflate, probably from suffolare: to whistle, to bizzze, to whizze [...] emended by Hammer in 1744 to exsuffolate*»<sup>5</sup>, mientras que Bevington (1988) agrega «*spat out and flyblown; hence, loathsome, disgusting*»<sup>6</sup>. Se trataría, por una parte, de sospechas purulentas, en estado de descomposición, quizás porque carecen de sustento, o bien porque han yacido ocultas durante tanto tiempo que terminaron fermentando y agusanándose, en un proceso inverso al de la generatividad vivaz del imaginario de Otelo durante el primer acto. Al mismo tiempo, estas suposiciones han sido escupidas; es decir, lanzadas al aire con desprecio y liviandad, y se han ido hinchando o inflamando: he aquí la esencia de la calumnia, del poder destructivo de las palabras ligeras, degradadas al contacto con el aire y que sólo pueden causar destrucción. El empleo de *exsufflicate* parecería indicar que de alguna manera Otelo percibe el origen insustancial de la sospecha, pero es incapaz de sustraerse a sus efectos. Su alma, ocupada con estas suposiciones infectas, descenderá a la baja de las inferencias de Yago y abrirá paso a la transformación de hombre en cabra, en un camino de muerte y descomposición discursiva. Otelo, aún pugnando por no hundirse, inventa una palabra para poder nombrar aquello que le causa horror: su propio pensamiento, agusanado, inflado y putrefacto en contacto con el aire viciado de los dichos de Yago.

La tragedia de Otelo es una tragedia lingüística. Su catástrofe se desencadena cuando abandona su poesía exótica, o, al decir de Gāmini Salgādo, «*when Othello is persuaded to discard his own idiom, the poetry of uniqueness and faith*»<sup>7</sup>, para apropiarse del relato degradado y corrupto del Viejo Mundo encarnado en Yago. De este proceso de denigración, descomposición y disolución emergerá una lengua nueva, depurada, impregnada de las marcas de su extranjeridad y a la vez más fuerte y sólida y mucho más compleja. A la enmarcación de relatos que caracterizan su discurso Otelo sumará, en su último parlamento, el relato performativo, en el cual, en tiempo real, relatará el pasado y anunciará el futuro haciéndolo presente mediante la unión de palabra y acción, en una última y perfecta instancia de la capacidad generadora del lenguaje, al darse muerte –y escenificar una sentencia de muerte contra sí mismo– de la misma forma en que matara a un turco «maligno y enturbantado» en Alepo.

El neologismo shakesperiano *exsufflicate* señala un punto crítico de transición en la obra. También constituye el terreno fértil donde enraizará la importancia de la palabra como punto de partida de un proceso lingüístico nuevo que Shakespeare parece estar anticipando y prefigurando aquí. La innovación léxica es el punto de partida del relato poético de la Otredad, un relato alternativo, no desprovisto de las marcas sufrientes y supurantes que le imprime la xenofobia, oculta bajo el manto del gran relato civilizatorio occidental. El relato del Otro étnico y lingüístico pugnará por la incorporación de elementos exóticos al idioma inglés, en la escenificación metonímica de una invasión del territorio del opresor que sólo ocurrirá lexicalmente para que finalmente fructifique su poder de insuflar existencia y acción a través de la técnica narrativa que el poeta incorpora experimentalmente al género dramático.

5. «hinchado, inflado, ventoso o verboso [...] aparentemente una formación arbitraria de *exsufflate*, probablemente de *suffolare*: silbar, zumar [...] enmendado por Hammer en 1744 a *exsuffolate*» (1994, traducción propia).

6. «escupido y agusanado y por ende despreciable y repugnante» (p. 301, traducción propia).

7. «cuando Otelo es persuadido de descartar su propia expresión, la poesía de la singularidad y la fe» (1976, p. xxviii, traducción propia).

## II. «Assassination»: alucinar lo innombrable

*Macbeth* podría definirse como la tragedia de un hombre que imagina y teme. Macbeth piensa permanentemente el futuro en imágenes que se suceden con rapidez. Piensa por asociación más que por lógica y se sorprende a sí mismo con sus propias ideas (Saccio, 1999). Su pensamiento proléptico no se detiene en el presente; habita un futuro que invariablemente lo horroriza desde el impacto de las vívidas imágenes que genera para explicarlo. El miedo es a su vez el motor que impulsa la creación y escenificación de nuevas tramas, como si hubiera en el personaje una avidez por generar situaciones y actuarlas, todo lo cual sólo contribuye a incrementar su temor, y así la secuencia se replica cíclicamente. Contrariamente a lo que suele afirmarse, *Macbeth* no es tanto una tragedia de la ambición como lo es del temor; de la búsqueda infructuosa de un sentimiento de seguridad que el héroe trágico jamás alcanzará, y en pos de lo cual comete casi compulsivamente los más abominables crímenes. El mecanismo paradójico que pone en funcionamiento el dispositivo de muerte en *Macbeth* opera desde y hacia el temor, previo paso por la culpa y el horror, ambos anteriores a la comisión de cada crimen. Esta complejidad se materializa en recursos retóricos que reflejan la velocidad del pensamiento de Macbeth, así como también el carácter profundamente visual del imaginario que define cada parlamento. El énfasis en la presencia o ausencia de visión se articula con una insistencia en la fragmentación corporal y subraya el deseo último de que el ojo no vea las acciones que realiza la mano.

El soliloquio –estrictamente, el primero– que abre la séptima escena del primer acto se inserta en un contexto festivo del cual Macbeth se sustrae. El rey Duncan ha llegado a hospedarse al castillo del guerrero tras la batalla en la cual éste se ha ganado nuevos honores y un nuevo título nobiliario. El propósito es celebrar la victoria y las distinciones en un banquete que debe improvisarse apresuradamente y del cual Macbeth acaba de retirarse para reflexionar en soledad acerca de las posibles implicancias de asesinar a Duncan y ocupar su lugar. Se despliega aquí la poderosa imaginación de Macbeth en una rápida sucesión de imágenes visuales y citas bíblicas, sumados a una fuerte recurrencia de la polisemia y el concepto barroco y la excepcional presencia de al menos dos neologismos shakesperianos, del primero de los cuales se ofrece aquí una reflexión.

*If it were done when 'tis done, then 'twere well  
It were done quickly. If th'assassination  
Could trammel up the consequence and catch  
With his surcease, success, that but this blow  
Might be the be-all and the end-all - here,  
But here, upon this bank and shoal of time,  
We'd jump the life to come. (I.i. 1-7)<sup>8</sup>*

Las dos primeras líneas del parlamento ya establecen esta condición de multiplicidad: el empleo del participio *done* en tres ocasiones, acompañado por el pronombre *it* como sujeto en cada una de las proposiciones, plantea dos ideas coexistentes e igualmente válidas. En primer lugar, «*If it were done when 'tis done, then 'twere well...*» puede leerse como «Si quedara resuelto una vez consumado, estaría bien»; es decir, «si puedo cometer *esto* –este crimen– sin pagar las consecuencias, sería muy bueno». También «*If it were done when 'tis done, then 'twere well/ It were done quickly*» podría significar algo así como «si *esto* ha de quedar resuelto una vez perpetrado, entonces lo mejor es hacerlo rápido». La asociación del verbo *do* con el adverbio *quickly* también evoca el versículo del Evangelio según San Juan, en el cual, durante el transcurso de la Última Cena, Jesús se dirige a Judas Iscariote –o a Satanás, que acaba de entrar en el discípulo traidor– para notificarlo de que ya

8. Si quedara acabado al completarse, entonces convendría/ Hacerlo rápido. Si el asesinato/ Pudiera echar la red a la consecuencia y atrapar /El éxito con su deceso; si este golpe/ Lo fuera todo, aquí, / Sólo aquí en esta orilla y bajo del tiempo, / Nos saltaríamos la vida por venir. (Traducción propia).

conoce sus planes de traición, o bien para alentarlos a completarlos cuanto antes de manera que se cumpla lo profetizado en las Escrituras: «*that thou doest, do quickly*» –lo que has de hacer, hazlo pronto– (13: 27). De alguna manera, Macbeth se siente el Judas de Duncan –igualmente compelido a la traición– y lo que transcurre detrás de escena durante este soliloquio es lo que resultará ser, en efecto, la última cena del rey. Lo atormenta la idea de traición, tal como habrá de explorarla unos versos más adelante, pero también se siente llamado a la rapidez en la perpetración del regicidio.

Esta semántica cristiana suele ser recogida por aquellos críticos que gustan de asociar al rey Duncan con la figura de Cristo; sin embargo, la comparación implícita que parece ponerse en juego es entre Cristo y el propio Macbeth. Tienen en común cierta dificultad para sobrellevar el *interin*, ese insoportable compás de espera entre el conocimiento de los hechos o la urdimbre de un plan y su consumación. Otro héroe trágico lo expresa de manera más explícita: «*Between the acting of a dreadful thing! And the first motion, all the interim is! Like a phantasma, or a hideous dream*»<sup>9</sup> (Julio César II.i. 63-65). Bruto, quien al igual que Macbeth planea un magnicidio, quizás con algo más de introspección, también conoce los pliegues insomnes de una conciencia agitada por pensamientos anticipatorios.

Quizás la palabra más importante en estos dos versos –y también la que más se repite– sea el pronombre *it*, que refiere precisamente a aquello que Macbeth no se atreve a nombrar. Este soliloquio pone de manifiesto la gran dificultad que tiene para pronunciar su crimen y la consecuente serie de intentos por buscar un término sucedáneo durante el resto del parlamento –*it, assassination, blow, surcease, deed, taking-off, horrid deed*–. Este notable catálogo pareciera revelar un deseo de distanciarse, al menos lexicalmente, del hecho, retrasando dieciséis líneas la mención del nombre de su víctima y ensayando una forma novedosa y exótica de referirse al regicidio.

El OED define el sustantivo abstracto *assassination* como «*the action of assassinating; the taking the life of anyone by treacherous violence, esp. by a hired emissary, or one who has taken upon him to execute the deed*»<sup>10</sup>. Se trata de un sustantivo modelado a partir del sustantivo francés *assassin*, el cual deriva de la voz árabe *hash shashin*, «el que ingiere hachís», en alusión a los Ismailíes Nizaris en Persia y Siria durante los siglos XI, XII y XIII, de quienes se decía que solían entrar en trance con hachís o cannabis como parte de un ritual de preparación para cometer el asesinato de un monarca u otra figura pública. Este término eufemístico, extraño, perteneciente a un registro decididamente no-sajón, irrumpe en la tercera línea en abrupto contraste con la brevedad y concisión sajona, monosilábica, de las dos anteriores. Sugiere la premeditación de una búsqueda léxica previa y el esfuerzo no espontáneo, no improvisado, por definir el acto de una manera que al menos suene mínimamente aceptable: Macbeth tiene tanto miedo de nombrar lo que piensa hacer que Shakespeare debe inventarle una palabra.

Al mismo tiempo, es esa resonancia exótica, que se demora en la articulación polisilábica, aliterativa y asonante del vocablo, la que evoca un universo completamente foráneo al mundo de Macbeth. *Assassination* constituye una sugestiva metonimia de lo Otro, lo ajeno, lo no-cristiano, lo no-clánico y lo no-celta: aquello que de alguna manera invade e interviene el plegamiento histórico acumulado en capas de una arqueología cultural en la cual el obrar abominable de Macbeth pretende no encontrar precedentes en la etnia propia. La recepción de alusiones al Islam pudo haber generado asociaciones inquietantes en las audiencias jacobinas en una era en la cual el rey Jacobo I,

9. Entre la ejecución de una cosa abominable y su primer paso, el *interin* es un espectro, o un espantoso sueño. (Traducción propia).

10. «la acción de asesinar; la toma violenta y a traición de la vida de alguien, en especial a manos de un emisario contratado, o de alguien que se encarga de ejecutar el crimen». (1994, traducción propia).

en favor del retorno de Inglaterra a sus alianzas europeas, particularmente españolas, deja sin efecto todas las alianzas comerciales con las potencias islámicas y el imperio otomano establecidas por su predecesora, Isabel I. El horror del regicidio, exacerbado en la era jacobina, necesita, como el propio Macbeth, distanciarse, colocar la atrocidad por fuera del núcleo propio –de incómoda experiencia histórica en la materia– y adscribirla a aquellos Otros, los traidores, los mata-reyes consumidores de sustancias prohibidas, de quienes hay que desconfiar porque han vuelto a convertirse en amenaza. No es casual que *Macbeth* y *Otelo* hayan sido concebidas durante este período: el escenario de Shakespeare se transforma de manera extremadamente sutil en una osada invitación a reflexionar acerca de los mecanismos de proyección social y política en contextos de xenofobia manifiesta.

Finalmente, *assassination* también remite procedimentalmente al uso de estupefacientes y en especial a estados alucinatorios o de trance. En efecto, el resto del parlamento –cuyo escrutinio excede el alcance de la reflexión propuesta aquí– evoca, cual compendio cultural, alegorías medievales, episodios e imágenes bíblicas y hasta representaciones pictóricas del Apocalipsis, concatenadas entre sí en una cadencia multimedial cuasi alucinatoria. Existen a lo largo de toda la obra numerosas referencias a estados de trance, espontáneos o inducidos mediante sustancias, que se sostienen de manera muy sugestiva a través del texto –la raíz de mandrágora, la daga, las voces, los espectros, la visión de un bosque caminante–. Resultaría de sumo interés una investigación que profundizara el relevamiento del delicado hilo conductor que las enhebra con sutileza y estableciera fehacientes conexiones con elementos similares presentes en los textos fuente de la obra. Al mismo tiempo, hacia el interior de la trama, la reflexión acerca del valor de estas referencias establece otra muy pertinente ligazón con el movimiento centrífugo en el que se direccionan, en el sentido de localizar una agentividad externa al protagonista, que le permita deslindar su propia responsabilidad por lo ocurrido y adjudicarla a efectos ajenos a su voluntad. Tal es el caso al inicio del Acto III: unos momentos antes de ejecutar su plan de muerte, mientras se dirige a la recámara del rey, Macbeth tiene su primera alucinación: «*A dagger of the mind, a false creation, / Proceeding from the heat-oppressèd brain...*»<sup>11</sup>. Es perfectamente consciente de que se trata de un fenómeno imaginario inducido por la sangrienta ocupación a la que está abocado<sup>12</sup>; no obstante esta experiencia le genera una referencia a la brujería y una angustiada invocación a la tierra para que lo encubra con su silencio y mitigue su espanto. La secuencia concluye con el paso del pensamiento a la acción, en el cual el futuro se acelera hasta alcanzar al presente en una declaración performativa en presente del indicativo –«*I go and it is done*» (l. 61): «Voy y se consume»– y nuevamente sobreviene el distanciamiento –«*the bell invites me*» (l. 61): «la campana me invita»–; nuevamente Macbeth delega la responsabilidad de la comisión del crimen en un ente externo.

La palabra *assassination* abre una multiplicidad de asociaciones que continúan reverberando a lo largo de la obra y deliberadamente problematizan la cuestión de la agentividad en el mecanismo de muerte desatado por el protagonista. Lo innombrable, lo ajeno a la cultura propia, lo inconcebible en la configuración del clan, lo inducido de manera casi hipnótica en la psiquis; todo remite hacia el afuera y hacia un futuro de horror del cual no parece haber escapatoria. Como una especie de cápsula polisémica, el vocablo se alarga y se expande, a la vez que el tiempo, la acción y la experiencia de lo humano comprimen al futuro con el presente: «*to the last syllable of recorded time*»<sup>13</sup>.

11. «una daga de la mente, una falsa creación que procede del cerebro oprimido por el calor». (II.i. 37-38, traducción propia).

12. cf. l. 42.

13. «hasta la última sílaba del tiempo registrado» (V.v. 20, traducción propia).

### III. «*The multitudinous seas incarnadine*»: ensangrentar el mar de la Historia

Inmediatamente después de cometido el asesinato de Duncan, Macbeth se reúne con su esposa en una escena tan breve como intensa, marcada por la velocidad y la tensión en el diálogo. A partir de este momento se acentúa la tendencia al ensimismamiento que el protagonista manifiesta desde el principio de la obra: Macbeth va adentrándose en sus pensamientos atormentados a la vez que comienza a alejarse de Lady Macbeth, al punto en que ya deja de comunicarse con ella y el distanciamiento es inexorable. Dos parlamentos fundamentales definen esta escena: el primero versa sobre el sueño perdido y el segundo sobre las manos ensangrentadas. El hilo conductor entre ambos, y que también atraviesa la escena, es la presencia de alucinaciones auditivas: Macbeth cree haber oído voces anticipatorias del estado de insomnio que lo acompañará hasta el final. Su segundo parlamento constituye un soliloquio –ella se ha retirado de la escena para terminar el «trabajo» que él no ha conseguido completar– puntuado por los repetidos golpes a las puertas del castillo, que lo aterrorizan y motivan una reflexión al respecto, para pasar rápidamente a lo visual:

*What hands are here? Ha: they pluck out mine eyes.  
Will all great Neptune's ocean wash this blood  
Clean from my hand? No: this my hand will rather  
The multitudinous seas incarnadine,  
Making the green one red.*<sup>14</sup> (II.ii. 57-61)

La contemplación de sus manos moviliza una nueva secuencia de ideas expresadas en imágenes visuales que se articulan con un notorio viraje discursivo. En primer lugar, se reitera la fragmentación corporal que caracteriza la retórica de Macbeth: el imaginario de las partes del cuerpo disociadas entre sí y actuando autónomamente. Sus manos, por un momento irreconocibles, arrancan sus ojos, en el eterno presente de sus visiones. Esta imagen remite a un aparte en I.iv en el que el héroe ha invocado una oscuridad cósmica que oculte sus deseos regicidas, y una disociación ojo-mano que impida al ojo contemplar aquello que la mano ha hecho:

*Stars, hide your fires,  
Let not light see my black and deep desires,  
The eye wink at the hand. Yet let that be  
Which the eye fears, when it is done, to see.*<sup>15</sup> (I.iv. 50-53)

En este momento, sin embargo, se produce una curiosa disrupción en la lógica proléptica de sus parlamentos. Ya cometido el asesinato, desea arrancarse los ojos, como si de alguna manera intentara volver, cual filmación en reversa, hacia esa instancia previa al acto en la que el ojo se niega a ver lo que la mano habrá de cometer. Su deseo quizás sea volver al pasado, al momento de invocar esa disociación, en el cual el crimen sólo existía en su mente. Resulta entonces oportuno reconocer en este verso una alusión a los pasajes evangélicos de Mateo (5: 29 y 18:9) y Marcos (9: 47-48), acerca de la mutilación de mano, pie y ojo como preventivo del pecado y la condenación eterna. Simultáneamente, la conciencia de que retrotraer la acción es imposible le genera el deseo de autoinfligirse la ceguera, tanto para no contemplar su delito ni los efectos de lo que ha hecho como para autocastigarse por el crimen a la manera de Edipo. Esta alusión sería inmediatamente detectada por las audiencias isabelinas, con toda clase de asociaciones pertinentes. En este sentido, es relevante recordar los significados sexuales de *pluck* –tener sexo y/o desflorar a un/a virgen– y *eyes* –los genitales–, parte de un imaginario de emasculación que remite a Lady Macbeth y su hos-

14. ¿Qué manos hay aquí? ¡Ah! Me arrancan los ojos. / ¿Acaso podrá todo el océano del gran Neptuno lavar esta sangre/ Y limpiarla de mi mano? No: ésta mi mano más bien /Encarnecerá los mares multitudinosos/ Y hará del verde un solo rojo. (Traducción propia).

15. Estrellas, oculta tus fuegos,/ Que la luz no vea mis negros y profundos deseos, / Que el ojo se cierre ante la mano. Pero hágase/ Aquello que el ojo teme ver cuando ya se ha consumado. (Traducción propia).

tigamiento de la virilidad de un hombre indeciso. La mutilación ocular une así el pasado, el presente y el futuro en una misma proposición con múltiples y diversas asociaciones, todas semánticamente concurrentes.

Los versos que siguen representan un adynaton frecuente en el género: la preocupación de que toda el agua del mundo será insuficiente para lavar la sangre de las manos que matan. La figura se remonta al *Hercules Furens* de Séneca e inicia un interesante giro lingüístico: el abandono del registro eminentemente sajón hasta este momento de la escena en favor del registro grecolatino a partir del uso de dos neologismos que Shakespeare inserta en el mismo verso: *multitudinous* e *incarnadine*. La reflexión expresada en el adynaton cuenta con numerosos antecedentes literarios<sup>16</sup>, entre ellos *Hamlet* y *Hercules Furens* de Séneca, que a su vez remite a *La locura de Heracles* de Eurípides (Bullough, 1957). Es notable que en este punto, ya cometido el asesinato de Duncan, Macbeth se haga eco de las palabras desesperadas del propio Hércules al descubrir que ha dado muerte a su esposa e hijos mientras se encontraba en un estado de locura inducido por la diosa Iris y una de las Furias al mando de la diosa Juno:

HERCVLES  
*Quern locum profugus petam ?*  
*Ubi me recondam? Quave tellure obruar ?*  
*Quis Tanais, aut quis Nilus aut quis Persica*  
*Violentus unda Tigris, aut Rhenus ferox,*  
*Tagusve Hibera turbidus gaza fluens,*  
*Abluere dextram poterit ? Arctoum licet*  
*Maeotis in me gelida transfundat mare*  
*Et tota Tethys per meas currat manus,*  
*Haerebit altum facinus.*<sup>17</sup> (1320- 1329)

Los tres neologismos seleccionados aquí para su consideración parecen encontrarse concatenados en una secuencia lógica –*assassination-multitudinous-incarnadine*– que alude a la perpetración de un regicidio bajo un estado alterado de conciencia –a la manera de los *hash shashin*– y el posterior espanto ante la constatación del hecho. En cierto sentido, la secuencia parece invitar la asociación de Macbeth con Hércules, un semidiós cuyo poder reside en la fuerza física, que despierta de su hechizo, contempla las consecuencias de su accionar bajo un estado de furia y cae en su derrota final frente a la diosa Juno.

Los versos de Séneca nombran varios cursos de agua que en *Macbeth* Shakespeare comprime, primero mediante la alusión clásica al mar del dios Neptuno –en una suerte de prefacio que anticipa el adynaton– y luego mediante el vocablo *multitudinous*. Este neologismo shakesperiano, modelado sobre el sustantivo *multitude*, refiere a «*the ocean or any mass of water with reference to its great bulk or to its innumerable ripples*»<sup>18</sup>, o bien a «*numerous oceans (“all the world’s seas”); many-waved oceans*»<sup>19</sup> (Braunmuller, 1999, p. 146). Sus cinco sílabas con dos acentos principales imponen al verso una pronunciación demorada y contribuyen de esta manera a colocar el foco inicial de la reflexión sobre la *cantidad* de agua, siempre insuficiente para borrar las huellas del crimen –de las ma-

16. cf. Braunmuller (1999) sobre Sófocles, Catulo y Séneca.

17. ¿A qué lugar puedo yo dirigirme en mi destierro? ¿Dónde voy a esconderme o bajo qué tierra me voy a sepultar? ¿Qué Tanais o qué Nilo o qué Tigris de Persia con su violento caudal o qué Rin fiero o qué Tajo arrastrando en su turbia corriente los tesoros de Iberia podrá lavar mi mano derecha? Aunque la gélida Meótide vuelque sobre mí sus árticas olas y Tetis entera corra por mis manos, no se borrará el crimen profundamente marcado en ellas. (Traducción de Jesús Luque Moreno, 1979).

18. «océano o cualquier masa de agua en referencia a su gran caudal o sus innumerables olas». (OED, 1994, traducción propia).

19. «numerosos océanos; a todos los océanos del mundo». (Traducción propia).

nos y de la conciencia de Macbeth– y que luego se teñirá de color rojo. Pertinentemente, la reflexión se cierra en el segundo foco semántico, constituido por otro neologismo, el verbo *incarnadine*, modelado sobre el adjetivo homónimo, que significa «*to dye or tinge with incarnadine; to redden. Properly, to make flesh-coloured or carnation, but from Shakespeare onward associated with the color of blood*»<sup>20</sup>. *Incarnadine* introduce entonces otro juego polisémico: teñir de rojo-hacer carne-teñir del color de la carne (Braunmuller, 1999).

Ambas voces, de raíz latina y de registro intelectual, sugieren racionalización y premeditación y toman en el parlamento un valor de respuesta a la reflexión clásica. Casi tras los pasos de Hércules, Macbeth se atreve a completar, a cerrar ese pensamiento en una estructura circular: no sólo sería insuficiente todo el océano para lavar la sangre de su mano, sino que *sería más bien su mano la que teñiría de rojo las aguas del mar*. El resultado final es la fusión ambivalente de los matices semánticos de ambos neologismos. *Making the green one red* puede leerse de dos formas, dependiendo del estatuto gramatical y la pertenencia sintáctica que se adjudique a *one*: por un lado, «volver rojo aquello que es verde», *the green one*, donde *one* funciona como pronombre sustitutivo del océano de Neptuno; por otro lado, «teñir al color verde del mar, o de la gran congregación de las aguas, de un color uniformemente rojo-carne», *one red*, donde *one* funciona como cuantificador.

*Hamlet*, una obra que antecede a *Macbeth* por un espacio de aproximadamente cinco años, plantea una inquietud similar en boca del rey Claudio:

... *What if this cursèd hand  
Were thicker than itself with brother's blood,  
Is there not rain enough in the sweet heavens  
To wash it white as snow?*<sup>21</sup> (III.iii. 43-46)

A grandes rasgos, el soliloquio de Claudio bien podría ser pronunciado por Macbeth, en virtud de las ideas comunes a ambos personajes: la usurpación, la culpa extrema, la imposibilidad de rezar y la ausencia del deseo de reparar o expiar el daño debido a la falta de arrepentimiento y la negativa explícita a renunciar a los beneficios obtenidos mediante el crimen. Nuevamente, las rápidas asociaciones de ideas de Macbeth parecen retomar algunos de estos elementos, a la vez que incorporan la idea del primer homicidio bíblico, que en *Macbeth* equivale al asesinato de un miembro del propio clan, lo cual refuerza los lazos lógicos entre *multitudinous*, *incarnadine* y *assassination*. Macbeth parece autopercebirse al mismo tiempo como usurpador y traidor irredento y culposo y como un héroe sobrehumano cuya psiquis alterada le juega malas pasadas.

Las audiencias jacobinas para las que Shakespeare escribe *Macbeth* –quizás en el ámbito del teatro privado, frecuentado por segmentos sociales con mayores aspiraciones intelectuales– probablemente reconozcan este entramado de alusiones. La pregunta de Macbeth podría tener el poder de activar la memoria colectiva de aquel otro texto, inserto dentro del circuito cultural de un sistema otrora triunfante con el advenimiento y el apogeo del imperio romano –Séneca es la literatura de los vencedores, la civilización que es ahora modelo y espejo histórico del incipiente imperio británico–, a la vez que también propone una nota más sombría de advertencia. El mecanismo de muerte que suele acompañar los procesos de expansión imperial conlleva el potencial de teñir de sangre al mundo, hacia un punto de no-retorno en el cual la propia fuente de vida simbolizada en el mar queda cercenada.

20. «teñir o entintar con encarnadino; enrojecer; dotar de color carne, aunque de Shakespeare en adelante se asocia al color de la sangre» (OED, 1994, traducción propia).

21. ...¿Y si esta mano maldita/ Se engrosara con la sangre de un hermano,/ ¿Acaso no habría lluvia suficiente en los dulces cielos/ Para volverla blanca como la nieve? (Traducción propia).

Las obras tardías de Shakespeare comparten esta preocupación por las bases políticas, sociales, culturales y morales sobre las que se ha comenzado a erigir la hegemonía británica; una preocupación que se corporiza en dos de los personajes más salientes de este período: Edmundo en *El rey Lear* y Macbeth. Ambas pertenecen al grupo de las «obras celtas»; ambas transcurren en períodos transicionales y contienen sendos subtextos que dan cuenta de un enfrentamiento entre culturas. Ambos personajes abogan por una civilización anterior a la organización imperial romana, cristiana y patriarcal. Al mismo tiempo, el conflicto de ambas tramas se sitúa en los albores del feudalismo y el surgimiento de la monarquía hereditaria de la mano de un sistema socioeconómico basado en la primogenitura y la importancia de la progenie y la descendencia. No es casual que Macbeth –cuyo correlato histórico reinó en Escocia en las décadas previas a la invasión normanda– no tenga hijos propios y dedique sus afanes al exterminio de los hijos –y madres– de los otros: está luchando por la supervivencia de la antigua ley clánica según la cual el liderazgo es ejercido por el guerrero más fuerte y sanguinario, el cual será sucedido por cualquier otro miembro del clan que obtenga la elección del consejo de sabios. A su vez, él, que atenta contra el origen de la vida, sólo puede ser muerto por aquél que no ha participado de ese ciclo de forma «natural»: según las profecías, Macduff no ha nacido de mujer, ya que ha sido extraído por cesárea del vientre de su madre muerta.

La obra cierra con una escena en simetría con el principio: nuevamente hay una distribución de honores y títulos nobiliarios al cabo de una batalla sangrienta, pero esta vez se trata de títulos pertenecientes al sistema feudal, que remiten a la conquista normanda sin nombrarla, y con una nomenclatura inglesa que sustituye a la escocesa:

... *My thanes and kinsmen,*  
*Henceforth be earls, the first that ever Scotland*  
*In such an honour named.*<sup>22</sup> (V.xi.28-30)

El término *thane* denota un estatuto nobiliario de significado específico en la historia de Escocia. Los *thanes* escoceses eran jefes clánicos, de rango equivalente al de un conde, a quienes el rey de Escocia confería territorio acompañado de un título nobiliario similar al de un barón. El vocablo, de origen sajón, es ahora reemplazado en las palabras del rey Malcolm por la nueva designación que unifica a todo el reino bajo un único sistema de jerarquías y una lengua única: el paralelismo con la creación del Reino Unido en 1603 a partir de la Unión de las Coronas al mando de Jacobo I es más que evidente. El fin de la tragedia, con la restauración de la unidad y el orden político, jurídico y moral bajo un monarca legítimo, no sólo indica el inicio de una nueva era; también plantea inquietantes reservas con respecto al sangriento precio que los pueblos siempre deben pagar por cada proceso político, a la vez que reclama estas cuestiones como área de interés poético y dramático. La obra se cierra con el eco imponente de *assassination, multitudinous, incarnadine*, reverberando más allá del último verso, en un mar de sangre léxico, semántico y sonoro con el que Shakespeare editorializa la historia y propugna su manifiesto estético acerca de la naturaleza y el rol político y social de la creación poética.

### Words, words, words...

El valor de las audacias lingüísticas de Shakespeare radica menos en la *cantidad* de vocablos y expresiones inventadas que en la amplia gama de *matices* que el poeta despliega a partir de las condiciones en que las introduce en sus versos. Tensiona la capacidad expresiva del idioma, la herramienta con la que convoca a sus audiencias a una permanente puesta en crisis de los supuestos cristalizados bajo las conocidas tramas de cada historia que escenifica; pero también propone un

---

22. Mis caballeros y parientes, /De ahora en más sean llamados condes,/ Los primeros a los que Escocia/ Confiere tal honor. (Traducción propia).

llamado de atención sobre esa misma expansividad de la lengua que pone en tensión. Cada uno de los lexemas explorados aquí constituye un microcosmos que metonímicamente auspicia y participa de un nuevo paradigma de expresión poética. Tanto desde su forma y sonoridad como desde el contexto en el que se inserta, cada neologismo atrae atención sobre sí mismo y sobre los múltiples sentidos que se disparan hacia adentro y hacia afuera del verso, en una polifonía de reverberaciones que exceden ampliamente el hecho dramático. Simultáneamente, en su recepción, los ecos que seguramente despierta cada atrevimiento lexical en la escucha entrenada de una audiencia contemporánea al poeta se multiplican en asociaciones y entrecruzamientos tan innumerables como impredecibles. El verdadero legado de Shakespeare ha de buscarse en la variedad de recursos lingüísticos que el escritor explora, explota y pone al servicio de la imaginación poética (Crystal, 2008). Es en esta peculiar originalidad con que el poeta los utiliza y juega con ellos donde ha de encontrarse el manifiesto estético que sistemáticamente proselitiza en cada uno de sus textos y desde el cual formula su revolucionaria propuesta poética.

### Referencias

- Bevington, D. (Ed.). (1988). *William Shakespeare. Four tragedies*. Nueva York: Bantam Books.
- Braunmuller, A. R. (Ed.). (1999). *Macbeth. (The New Cambridge Shakespeare)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bullough, G. (1957). *Narrative and dramatic sources of Shakespeare*. Vol. VII. Londres: Routledge.
- Crystal, D. (2008). *'Think on my words'. Exploring Shakespeare's language*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Luque Moreno, J. (Trad.). (1979). *Séneca. Tragedias*. Madrid: Gredos.
- Saccio, P. (2001). *Macbeth. Musing on murder*. En *Shakespeare: Comedies, histories and tragedies*. Audiolectures. Springfield: The Teaching Company.
- The Compact Oxford English Dictionary. 2<sup>nd</sup> ed.* (1994). Oxford: Clarendon Press.
- Wells, S. & Taylor, G. (Eds.). (2005). *William Shakespeare. The complete works* (2da. ed.). Oxford: Clarendon Press.
- Williams, G. (1997). *Shakespeare's Sexual Language. A glossary*. (Edición 2006). Nueva York: Continuum.
- Wilson Knight, G. (1930). *The wheel of fire. Interpretations of Shakespearian tragedy*. (Edición 2005). Nueva York: Routledge.