

MACHBETH: DRAMA DE HOMBRADÍA Y VIOLENCIA

Como todas las obras de Shakespeare, la tragedia de *Macbeth* se puede mirar desde muy diversos puntos de vista. Hay quienes se detienen en las fuentes para señalar con admiración cómo Shakespeare se ha apartado de las *Crónicas* de Holinshed; quienes descubren en el texto la omisión de algunos pasajes y la interpolación de otros (posiblemente por Thomas Middleton); quienes intentan verificar hasta qué punto el autor se ha dejado influir por el favor del rey Jacobo I de Inglaterra. Así mismo, algunos ensalzan la poesía, otros la estructura, otros las imágenes, varios la filosofía o supuestas implicaciones teológicas, no pocos el sentido histórico, muchos ciertas escenas de gran fuerza dramática y otros los aspectos psicológicos. Yo me permito señalar algo que he advertido en el drama: es el doble tema de la hombradía y la violencia.

No es posible entender este tema sin entrar en el universo particular de la obra. Cada una de las tragedias de Shakespeare constituye un universo totalmente distinto al de cualquiera de las otras. Está hecha de situaciones, personajes, argumento, tono, temas e imágenes, ideas-emociones, sueños, intuiciones, paralelos y contrastes, movimiento y música, ritual y risa. Y éstos son elementos que varían de obra en obra, conjugándose en cada una para formar un organismo independiente. Así pues, el espectro de Banquo no cabría en *Ricardo III*, ni en *Hamlet* la puntuación dramática de las llamadas a la puerta, ni las imágenes de corceles en *El Rey Lear*, ni la figura de Lady Macbeth en *Otelo*.

Este universo de *Macbeth* se compone de una multitud de antítesis, que, si bien se entrelazan y se confunden, pueden distinguirse como dos mundos. Alternan la noche y el día, las tinieblas y la luz. Lucha el impulso creador contra las potencias destructoras, la concordia contra la discordia, la verdad contra la embustera apariencia, el orden contra el desorden y, en especial, contra la anormal inversión de los valores. Pero en el universo de *Macbeth* no todo es blanco y negro; en el mundo del bien hay sombras y en el del mal albas desmayadas.

Hallamos en la obra, pues, dos esferas de realidad que son bastante diferentes y pueden ser fácilmente reconocidas en el teatro mediante un montaje adecuado con actores competentes. Pues, ciertamente, es en las tablas donde se perfilan con la necesaria claridad los contornos del drama y donde se perciben las sutilezas de su textura. El texto es en cierto modo algo así como la partitura de una sinfonía; las palabras del dramaturgo piden iluminación y música, agrupaciones plásticas de cuerpos en un escenario sugerido por la obra y una orquestación lineal de voces; allá en las tablas el drama llega a su plenitud vital y se manifiesta en todo su dinamismo orgánico.

Así desarrollado ante la vista y captado por el oído, uno de estos dos mundos de la realidad se acepta como normal. Es el mundo de la autoridad suficiente y necesaria y del estado bien integrado; el mundo del rey Duncan, sus hijos, Banquo, Macbeth mismo en aquel entonces, toda Escocia y la vecina Inglaterra. Sufre un horrible eclipse, pero no se extingue. Así, al menos, es como yo lo veo; por consiguiente, no estoy de acuerdo con el autor de *Character and Society in Shakespeare*, el profesor Arthur Sewell, quien escribe: "Ni una sola de las imágenes centrales de *Macbeth* es regulativa; ninguna nos ofrece estabilidad para la vida en sociedad; lo cual no puede decirse de ninguna de las otras obras de Shakespeare (. . .) En *Lear* (. . .) el individualismo brutal se halla enfrentado con las necesidades y las obligaciones de la vida dentro de una sociedad civilizada. Mas en *Macbeth* no nos sentimos estabilizados nunca por medio de recordatorios ineludibles del mundo real, y perdemos el sentido de aquel orden ético y político que queda expresado en las instituciones sociales". Me parece que el profesor Sewell no ha tenido en cuenta las imágenes de la vestimenta, el agua, el día y la naturaleza presentada como orden y salud. Además, la fuerza de la tragedia se manifiesta precisamente a través de contraposiciones y antítesis. No todo es negrura y horror. Macbeth mismo, en algunos de sus más elocuentes parlamentos, recuerda o reconoce el mundo del orden ético y político.

Pero indudablemente el mundo que más impresiona nuestros sentidos es el de la realidad del mal. Es el mundo de la naturaleza presentada ahora como desorden y corrupción; el mundo de fuerzas maléficas y espíritus torvos; el mundo de las amenazas demoníacas y de la mala

conciencia. Su símbolo más visible son las Hermanas Fatídicas. En este orbe sombrío se hunden los dos personajes principales, venidos de la esfera de la luz y la concordia.

Por la coexistencia de estos dos mundos, se presentan constantemente situaciones de ambigüedad, de tal modo que, aun cuando vemos la estructura del drama como una red de circunstancias que ejemplifican el conflicto entre el bien y el mal y, de manera concreta, desenvuelve la historia de la caída de un gran hombre, hallamos aquí también una parábola que señala con poemática diversidad y sutileza los equívocos que confunden al hombre.

Esta ambigüedad y estos equívocos pueden estudiarse más en la textura que en la estructura del drama, más en el tono que en la línea narrativa, mejor en la poesía que en el argumento. Pero es necesario advertir que es ésta sólo una manera de dirigir la atención a un aspecto o función de una unidad orgánica que se resiste a sufrir la disección. La poesía es la resonancia de la trama y la trama es la génesis de la poesía. En el drama no empieza siquiera a vivir el argumento sin el lenguaje, ni el lenguaje sin el argumento. Por eso mismo, cada situación dramática vibra en el oído y cada diálogo informa al ojo. Sólo una convención del análisis crítico, basada en inevitables limitaciones humanas, nos obliga a dirigir la atención ya a uno, ya a otro aspecto de esta indivisible entidad. Así pues, al recordar los versos que hacen eco de la ambigüedad, vemos al mismo tiempo las escenas que les dan sentido y vitalidad.

Se comprende, entonces, que la textura viene a ser una manera de sentir la estructura, una manera particularizante de apreciar los semitonos cromáticos y los diatónicos, de deleitarse uno con los matices del diálogo dentro del vasto movimiento del conjunto. La estructura de *Macbeth* se comprende mejor al fijarse uno en la forma en que la poesía impregna los personajes, las situaciones, la trama, las ideas-emociones, en fin todo el organismo dramático. Y lo que la poesía derrama a través de la tragedia es una perturbadora sensación de duda y enigma. Así Shakespeare anuncia esta clave en el duodécimo verso de la obra haciendo que las tres Hermanas Fatídicas entonen un coro:

Fair is foul, and foul is fair.

(Hermoso es lo feo, y feo lo hermoso). Y Macbeth, dirigiéndose a Banquo un instante antes de advertir la presencia de las Hermanas Fatídicas en la segunda aparición de éstas, deja percibir la cadena invisible que le une a ellas:

So foul and fair a day I have not seen.

(No he visto día tan feo y tan hermoso). También en la tercera escena del Acto Cuarto, justamente antes de hacerle a Macduff un examen de moralidad, Malcolm, hijo del rey asesinado, dice:

Angels are bright still, though the brightest fell. Though all things foul would wear the brows of grace,
Yet grace must still look so.

(IV, 3: 22-24)

(Luminosos siguen siendo los ángeles, aunque cayeran los más luminosos. Aunque todas las cosas feas ostentaran rostros de gracia, la gracia seguiría con su mismo aspecto). Los ejemplos son numerosos, pero basten estas citas para demostrar cómo el tema del enigma y la confusión se extiende a lo largo de la tragedia.

Esta misma ambigüedad acompaña al protagonista a través de la obra en una forma que nos obliga a tenerla en cuenta como elemento estructural. No se trata aquí de aislar un personaje de todo lo demás. Se trata de entender el sentido y seguir la trama tanto por su aspecto narrativo conceptual-emotivo como en su dimensión conceptual-emotiva observando la profunda ambigüedad que caracteriza al hombre Macbeth. La importancia estructural de este rasgo del protagonista está implícita en el hecho de que, a excepción de su esposa, no hay aquí otra figura de lineamientos recios. Obviamente, el autor ha querido hacer de él el vehículo principal de la ambigüedad que informa el conjunto.

Entendida así la inusitada importancia del protagonista, cabe preguntarse de qué tipo de drama él es protagonista. Algunos comentaristas sugieren que *Macbeth* es una *morality*. La *morality* era un drama didáctico escrito en verso y esencialmente alegórico, ideado en torno a virtudes y vicios personificados, en fin, un drama de inconfundible ambiente religioso. Este subgénero tuvo su apogeo en el siglo XV en Inglaterra, siendo su ejemplar más notable el anónimo *Everyman*. El profesor F.P. Wilson, en su libro *Elizabethan and Jacobean*, opina: "En *Macbeth* se introducen muchos personajes sin ánimo alguno de darles un carácter individual: el sargento, el mensajero, el médico escocés la dama de compañía, los sicarios, el anciano. Y se puede agregar a Ross, Angus y Lennox (. . .) quienes carecen de personalidad, exactamente como los personajes de una *morality*". Yo no estoy de acuerdo con F. P. Wilson. Reconozco que la influencia de la *morality* se nota en los dramaturgos isabelinos, pero afirmo que ninguno de ellos, ni siquiera Ben Jonson, el autor de *Every Man in His Humour*, pretende prestar nueva vida a la *morality*. En *Macbeth*, personajes como Ross, Lennox y la dama de compañía, pese a lo esquemático de su psicología, no ejemplifican ninguna intención alegórica. Son simplemente discretas figuras dramáticas que contribuyen algo al enigma y la duda que nublan la personalidad del protagonista.

Otros comentadores —como E. M. W. Tillyard en su *Shakespeare's History Plays*; Hardin Craig en su ensayo *Macbeth*; y Jan Kott en su *Shakespeare, Our Contemporary*— ven la obra como una crónica, por el estilo de *Ricardo III* o *El Rey Juan*. Si bien encuentro fecundos estos escritos, particularmente los de Kott y Tillyard, no comparto su énfasis en lo que hay de historia en este drama. Aun las obras tradicionalmente clasificadas como crónicas —las tres partes de *Enrique IV*, por ejemplo, y *Enrique V*— muestran una deliberada manipulación de la historia; pero le dan a uno la sensación de ser presentaciones novedosas de los acontecimientos y los hombres reales de cierto período de la historia de Inglaterra. *Macbeth*, en cambio, presenta una visión particular de la existencia humana, ciertamente con algunos detalles concretos como de crónica, pero con visos de lo arcano muy por encima de cualquier crónica y con algo que linda con la sabiduría, la madurez, la intuición filosófica. La dubiedad que parece emanar de las Hermanas Fatídicas y envolver al hombre Macbeth no pertenece a la historia, pero sí pervive en una imaginativa proyección de lo atemporal.

Queda por analizar la tesis, que yo personalmente acepto, de que *Macbeth* es una tragedia. Si bien casi todos los análisis de este subgénero se hacen en torno de la teoría aristotélica en el sentido de que la tragedia se ocupa de un hombre que, sin comprenderlo ni saberlo, comete un acto horrible, nuestro Macbeth no es otro Edipo ni otro Otelo, pues se da cuenta del horror de lo que piensa emprender. Pero en cierto sentido es una víctima, como Otelo o Edipo, a la vez que victimario, y tiene la estatura cimera de los héroes trágicos con los cuales solemos identificarnos. Aun antes de encontrarlo de cuerpo entero en la tercera escena del Primer Acto, lo hemos acogido como héroe.

Dada la ambigüedad de la obra y del protagonista, no es extraño que nuestra acogida sea una mezcla de aclamación y fruncimiento ante el heroísmo de Macbeth. Advertimos, en efecto, que su hombradía de héroe se confunde con la vulgaridad de los violentos, según el relato de sus proezas hecho ante el rey Duncan por un oficial que llega ensangrentado del campo de batalla:

Doubtful it stood;

*As two spent swimmers that do cling together
And choke their art. The merciless Macdonwald—
Worthy to be a rebel, for to that
The multiplying villinies of nature
Do swarm upon him—from the Western Isles
Of kerns and gallowglasses is supplied,
And fortune on his damned quarrel smiling
Showed like a rebel's whore. But all's too weak:
For brave Macbeth —well he deserves that name—,*

*Disdaining fortune, with his brandished steel,
Which smoked with bloody execution,
Like valour's minion carved out his passage
Till he faced the slave
Which ne'er shook hands nor bade farewell to him
Till he unseamed him from the nave to the chops,
And fixed his head upon our battlements.*
(I, 2: 7-23).

(La contienda estaba en duda, como la de dos nadadores exhaustos, que se aferran uno a otro, sin dejarse nadar, ahogándose. El inexorable Macdonwald (digno de ser rebelde, pues en él bullen las pululantes infamias de la naturaleza) recibe refuerzos de infantes y jinetes de las Islas de Poniente; y la Fortuna, sonriendo a su causa maldita, se comporta como mujerzuela de rebelde. Mas todo eso de nada sirve, pues el valeroso Macbeth (y bien merece el epíteto), despreciando a la Fortuna, blandió su acero, humeante de sangrientas proezas, y, cual favorito de la Valentía, abrióse paso con golpes de espada, hasta enfrentarse con ese desdichado. No le dio la mano ni despidióse de él, sino que le descosió desde el ombligo hasta la quijada, y colocó su cabeza sobre nuestras almenas).

Aunque este relato enaltece el heroísmo de Macbeth, es de notar que también es una revelación de ciertos detalles que lo caracterizan, para nosotros, como despiadado y brutal hasta tal punto que prescinde de la acostumbrada ceremonia del combate singular, para acometer cuanto antes la carnicería. De esta manera, su hombradía se confunde lamentablemente con la violencia.

Cuando al fin vemos a Macbeth en persona, es en presencia de las tres Hermanas Fatídicas, cuyo verdadero carácter es, al menos, tan equívoco como el del protagonista. Algo de brujas sí tienen, pero mucho también de las Nornas escandinavas, que controlaban el pasado, el presente y el futuro, y más todavía de las Furias clásicas, que castigaban a los criminales al parecer impunes. Tómense como se tomen, lo cierto es que representan el mal en el mundo y en el hombre, la malignante fuerza que refleja la iniquidad humana y a la vez tiende trampas para asegurar sus víctimas, y simbolizan así mismo la incertidumbre angustiada con respecto al mal y, sobre todo, ante secretas correspondencias entre malévolos poderes exteriores y las oscuras profundidades de la mente.

Más tarde, en la séptima escena del Acto Primero, cuando Lady Macbeth insta a su esposo a llevar a cabo el planeado asesinato del rey Duncan, él se manifiesta renuente y se defiende contra la sospecha de ser un cobarde, afirmando su hombradía en estos términos.

*I dare do all that may become a man;
Who dares do more is none.*

(Me atrevo a hacer todo lo que sea propio de un hombre; quien se atreve a más, no es hombre).

A lo que ella replica:

*What beast was't then
That made you break this enterprise to me?
When you durst do it, then you were a man;
And to be more than what you were, you would
Be so much more the man.
(I, 7: 51-57).*

(Qué animal fue entonces el que te hizo revelarme ese proyecto? Cuando te atrevías a hacerlo, eras entonces un hombre; y cuanto más que eso fueras, más hombre serías).

Y muy poco después viene un parlamento en que Macbeth declara:

*I am settled; and bend up
Each corporal agent to this terrible feat.
Away, and mock the time with fairest show!
False face must hide what the false heart doth know.
(I, 7: 79-82).*

(Estoy decidido, y reúno todas mis fuerzas corporales para esta terrible hazaña. Vamos allá y engañemos el mundo con un hermoso aparentar; pues el falso rostro ha de ocultar lo que cobija el corazón falso).

En este diálogo, el concepto de hombradía va ligado, en la mente de Lady Macbeth, al de la violencia, y el esposo, al confirmar esta lógica perversa, agrega él mismo como corolario el engaño, el cual se reconoce como recurso natural entre quienes se disponen a recurrir a los actos de fuerza. De este modo Macbeth se halla en un clima psicológico y moral en que se confunden la hombradía, la violencia y el engaño.

Es este el clima del infierno, el mundo de la hipocresía, el miedo y el horror, de la obscuridad moral, la confusión y el equívoco. Es el clima asfixiante de la casa en que se ha resuelto matar a Duncan; y cuando resuenan los golpes en la puerta, el miedo y la angustia llegan a tal punto que Macbeth, quien ya ha asesinado a su anfitrión y a los lacayos del rey, quisiera repudiar a su propia tenebrosa personalidad. Dice, en efecto:

Whence is that knocking?

*How is 't with me when every noise appals me?
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.*
(II, 2: 75-80).

(¿De dónde viene esa llamada? ¿Qué me pasa, que todos los ruidos me aterran? ¡Ah! ¡Me sacan los ojos! El océano entero del gran Neptuno ¿lavará y purificará esta sangre de mis manos? No. Más bien, mis manos dejarán encarnado el multitudinario mar, convirtiendo en un rojo inmenso el verdor de las aguas).

Así en el corazón de la hombradía, ya inficionado de hipocresía y violencia, se enquista el incurable morbo del miedo; y Shakespeare recalca esta pavorosa confesión de Macbeth, en la segunda escena del Acto Segundo, que termina con estas palabras del asesino:

*To know my deed 'twere best not know myself.
Wake Duncan with thy knocking! I would thou couldst!*

(Para saber lo que he hecho, mejor fuera no conocerme a mí mismo. Y tú que golpeas, despierta a Duncan con tus llamadas. ¡Ojalá pudieras!).

En este implícito reconocimiento de una aterrada alienación de la realidad normal, se retuercen la ambigüedad y la dicotomía en los pensamientos de Macbeth, los cuales encuentran grotesca confirmación en los parlamentos del Portero en torno al equívoco. Este episodio, aparentemente exterior, cumple varias funciones dramáticas y simbólicas, una de las cuales es la de presentar en forma jocosa pero impresionante el misterio del equívoco en la vida humana, aun en medio de situaciones ordinarias y hasta vulgares; y otra es la de tender un puente de desconcertante comicidad entre las aterradoras llamadas a la puerta y el horror y confusión que experimenta Macduff al hallar los cadáveres. Al mismo tiempo, el Portero, al hacer entrar a Macduff y Lennox, que pertenecen a la esfera del orden y la concordia, permite la momentánea intrusión del mundo de la sanidad moral en el infernal recinto en donde Macbeth, sin saber quién es él mismo, sin poder conjurar su dicotomía interior, empieza a abocarse a una carrera signada de sangre, engaño y miedo.

En la dicotomía de su espíritu, el miedo es, naturalmente, aliado de la hipocresía y la brutalidad. No es ningún secreto que los violentos suelen ser taimados y cobardes. Los asesinatos que Macbeth comete

—el de Duncan y los pajes, el de Banquo y el de la esposa e hijos de Macduff— son actos de cobardía que desmienten el alarde de hombradía del héroe: son actos de un hombre obsesionado por el temor. Pero en él este sentimiento es algo más de lo que los sobrecoge a los vulgares amigos de la violencia ante el sufrimiento físico y la muerte. El de Macbeth es un pánico que no tiene nombre; y quien acaso lo indica con menos imprecisión no es este hombre, que ha confesado que no se conoce a sí mismo, no este héroe de alma dividida, sino Ross, habitante del mundo del derecho, de la lealtad y de los afectos naturales, mundo ahora atropellado por Macbeth. En efecto Ross es quien en la segunda escena del Acto Cuarto, donde conversa con Lady Macduff, pronuncia unas palabras que rebasan el contexto inmediato, para asestar un certero juicio al tirano y, a la vez, de modo inconsciente, señalar la mentalidad indeterminada de éste:

*But cruel are the times when we are traitors
And do not know, ourselves; when we hold rumour
From what we fear, yet know not what we fear,
But float upon a wild and violent sea,
Each way, and move.*
(IV, 2: 17-22).

(Cruel es el tiempo cuando resultamos ser traidores sin saberlo nosotros mismos, cuando tenemos por voz de la verdad lo que nos diga el miedo. Sin embargo, no sabemos qué es lo que tememos, sino que, desplazándonos de lado a lado, vamos a la deriva en un mar proceloso y violento).

Tal, en efecto, es el pavor que siente el protagonista bajo el dominio del mal que circunda su vida y asedia la fortaleza de su hombradía.

Lo que Macbeth teme, pues, no es el castigo físico ni la muerte misma, sino esa misteriosa cadena de consecuencias que ha empezado a forjarse con el primer acto de violencia y se va prolongando en vueltas cada vez más estrechas alrededor de su vida. Si él no sabe quién es, comprende al menos que es víctima de un proceso ineludible de confusión y desconcierto. Se trata de un miedo que antecede y acompaña decisiones graves en el orden espiritual; el angustioso recelo que él experimenta ante actos violentos emprendidos por él mismo bajo el signo de la hombradía; la horrenda sensación de que las consecuencias de tales actos no se tejen diáfanas a la luz del día, sino que se fraguan sólidas y agobiantes en las tinieblas exteriores. Es el pánico de un hombre que, por medio de la acción, se entrega más cada día al caos, por su propia voluntad, que ha sucumbido al mal, oscuro y sutil, que acecha en ámbitos vitandos y espantables.

El pánico de Macbeth —circundado como él está por el mal que amenaza su felicidad y su razón misma y al cual desea vencer no con la

ayuda del bien, sino mediante el equívoco triunfo de su ambición—ese pánico obscuro y obsesivo se complica, no solamente por su morbosa imaginación que llega en veces a la alucinación, sino también por su inextinguible pero menospreciada conciencia del bien.

Precisamente, otro aspecto de su dualidad espiritual es su elección del mal frente al bien que él rechaza, después de haberlo conocido en el claro mundo de Duncan y de los valores humanos de una comunidad limpia y libre. Pero pronto empieza a comprender que el mal, así abrazado por él, es una trampa cruel, relacionada irónicamente, aunque no lo sepa, con el engaño que se coliga en su espíritu con su propia elección de la violencia y el disimulo. He aquí el sentido profundo de la ironía dramática de las palabras hipócritas pero proféticas que les dice a Lennox y Ross tras el descubrimiento del cadáver de Duncan:

*Had I but died an hour before this chance
I had lived a blessèd time; for from this instant
There's nothing serious in mortality.
All is but toys; renown and grace is dead.
(II, 3: 96-99).*

(Si yo hubiese muerto una hora antes de este desastre, hubiera llevado una existencia bendita. Mas desde este momento no hay nada significativo en la vida de los mortales. Todo lo que hay son juguetes; la fama y el honor ya no existen).

Este parlamento es un tributo implícito, si bien hipócrita, al mundo de la buena fama y del honor que Macbeth ha repudiado, y al propio tiempo es un presagio de un desesperado reconocimiento del mundo de trivialidades o juguetes —juguetes por cierto macabros y letales— en que ha elegido vivir.

Cuando Macbeth deja de consultar a las Hermanas Fatídicas obra según el impulso de su preciada hombradía, sin buscar la ayuda ni de su esposa ni del destino, sin debate interior, sin la más leve demora. El que antes ha pensado:

*Come what come may,
Time and the hour run through the roughest day.
(I, 3: 147-148).*

(Pase lo que pasare, el tiempo y la hora corren hasta el final del día más duro). Mas ahora no se fia del favor del tiempo, que pertenece a los poderes ocultos contra los cuales él ha de luchar. Por eso es por lo que, en la primera escena del Acto Cuarto, al enterarse de la fuga de Macduff hacia Inglaterra, Macbeth musita para sus adentros, en un parlamento de axial importancia dramática, su propósito de confiar única-

mente en su propia rapidez de acción, como un desafío a la traicionera burla del tiempo:

*Time, thou anticipat'st my dread exploits.
The flighty purpose never is o'ertook
Unless the deed go with it. From this moment
The very firstlings of my heart shall be
The firstlings of my hand. And even now,
To crown my thoughts with acts, be it thought and done!*
(IV, 1: 144-149).

(Oh tiempo, tú te adelantas a mis temibles designios. El fugaz propósito no se logra jamás a menos que lo acompañe la acción. Desde este momento los primogénitos de mi corazón serán los primogénitos de mi mano. Y ahora mismo, para coronar mis pensamientos con acciones, sea lo pensado hecho).

Desde ese momento Macbeth se precipita hacia la etapa más siniestra de su carrera de frenesí asesino, llevando aún el penacho y el manto de la hombradía. Se le conoce ahora como el tirano por antonomasia; la nación gime bajo su implacable voluntad de dominio absoluto, y entre sus víctimas cae la familia de Macduff, alevosamente exterminada.

Aunque esta violenta tiranía parece destinada a quedar impune, a la luz de ciertas profecías de las Hermanas Fatídicas, y aunque él no parece condenado a pagar con su vida la inexorable cadena de delitos con la cual tiene sometida a Escocia, Macbeth se siente cada vez más dominado por la duda y la desesperación.

La Naturaleza misma se ha tornado lóbrega; la mente de Macbeth, mucho tiempo ha, está invadida por imágenes de buitres, enjambres de insectos inmundos, escorpiones, víboras, rinocerontes, tigres, osos; y, lo que es peor, el sueño ya no acude a mitigar su angustia frente al enigma que se oculta en el vientre del futuro. El recuerda acaso sus palabras a Lady Macbeth, momentos después del asesinato de Duncan:

*Methought I heard a voice cry, 'Sleep no more'
Macbeth does murder sleep — the innocent sleep,
Sleep that knits up the ravelled sleeve of care,
The death of each day's life, sore labour's bath,
Balm of hurt minds, great nature's second course,
Chief nourisher in life's feast.'*
(II, 2: 34-39).

(Me pareció oír una voz que gritaba: "No duermas más. ¡Macbeth asesina el sueño!". El sueño inocente; el sueño que vuelve a trenzar la confusa madeja deshilachada por la angustia; muerte de la vida de cada

día; baño para el maltrecho cansancio; bálsamo para las almas heridas; segundo manjar servido por la Naturaleza y alimento importantísimo en el banquete de la vida).

Y pocos segundos después estas palabras:

*Still it cried 'Sleep no more' to all the house;
'Glamis hath murdered sleep, and therefore Cawdor
Shall sleep no more, Macbeth shall sleep no more'.
(II, 2: 41-43).*

(Seguía clamando la voz: “¡No duermas más!” a toda la casa: “Glamis ha asesinado el sueño, así que Cawdor no dormirá más. Macbeth no dormirá más”).

No nos sorprende, pues, que este hombre de estatura heroica, conturbado ahora por lo sobrenatural y lo antinatural, profundamente intranquilo por el embeleco de apariciones vaticinantes y desesperado por el insomnio y por su diario afrontamiento con la desolación y la soledad, manifieste la dicotomía que se abre en su espíritu como una herida incurable. Cuando, en la tercera escena del Acto Quinto, exclama:

*The mind I sway by and the heart I bear
Shall never sag with doubt nor shake with fear.
(V, 3: 9-10).*

(El espíritu que dirige mis movimientos y el corazón que llevo no se doblegarán jamás ante la duda ni temblarán de miedo), no se nos oculta que su hombradía y su ánimo dominante, que han subyugado a Escocia, resultarán impotentes para desterrar las perturbaciones de su alma. En efecto, muy poco después, al ser informado del acercamiento de las fuerzas inglesas, se dirige a su oficial Seyton, quien no desea escuchar este parlamento en extremo deprimente:

*Seyton, I am sick at heart
When I behold — Seyton, I say! — This push
Will cheer me ever or disseat me now.
I have lived long enough: my way of life
Is fallen into the sere, the yellow leaf;
And that which should accompany old age,
As honour, love, obedience, troops of friends,
I must not look to have; but, in their stead,
Curses, not loud, but deep, mouth-honour, breath
Which the poor heart would fain deny and dare not.
(V, 3: 19-28).*

(Seyton, se me enferma el corazón cuando veo. . . ¡Seyton! ¿Qué se ha hecho? . . . Este empujón me ha de asentar para siempre o derribar al momento. Ya he vivido bastante. El camino de mi vida ha caído entre una estéril hojarasca, amarillenta, seca. Lo que debiera acompañar la vejez —honor, afecto, obediencia, multitudes de amigos— yo no tengo derecho a esperarlo, sino, en cambio, maldiciones no por murmuradas menos profundas, la veneración sólo de boca, expresiones que el pobre corazón quisiera denegar, si bien no se atreviera).

Esta confesión es de grande importancia dramática. Nos presenta al héroe con su hombradía desquiciada por los efectos de su violencia, conocedor —un tanto confuso, mas al fin conocedor— de los valores del mundo que él ha repelido y muy consciente de esa inmensa soledad, que siendo una permanente característica de su vida, se extiende y se acentúa más por estar ahora distanciada de la paralela soledad de su esposa, ya enajenada. La situación de Macbeth en este trance no nos produce ni júbilo ni indiferencia, sino horror y pesar. Es uno de los lazos dramáticos que utiliza Shakespeare para conservar nuestra identificación con la procerca figura anunciada triunfalmente al principio del drama y enredada por inconfesos anhelos y perversos influjos exteriores. Su dolencia espiritual, su dicotomía interior, nos preocupa indudablemente, y comprendemos lo grave de su caso cuando, al preguntarle al médico acerca de la salud de su esposa, tiene presente ante sí toda su propia angustia:

*Canst thou not minister to a mind diseased,
Pluck from the memory a rooted sorrow,
Raze out the written troubles of the brain,
And with some sweet oblivious antidote
Cleanse the stuffed bosom of that perilous stuff
Which weighs upon the heart?*

(¿No puedes hallar un tratamiento para un alma enferma, arrancar de la memoria una aflicción arraigada, borrar las turbaciones grabadas en el cerebro, y con algún dulce antídoto provocar el olvido y librar el atascado pecho de esa materia peligrosa que oprime el corazón?).

A lo largo de este último Acto y, en verdad, en toda la obra a partir de la segunda escena del Acto Tercero, en donde Macbeth habla de la fiebre de la vida, es evidente que él está convencido de que contra las amenazas exteriores y la enfermedad moral no hay más remedio que la muerte misma:

*But let the frame of things disjoint, both the worlds suffer
Ere we will eat our meal in fear, and sleep
In the affliction of these terrible dreams
That shake us nightly; better be with the dead*

*Whom we, to gain our peace, have sent to peace,
Than on the torture of the mind to lie
In restless ecstasy. Duncan is in his grave;
After life's fitful fever he sleeps well.*
(III, 2: 16-23).

(Que se desintegre la trabazón de los elementos y que se estrapen los dos mundos, antes de que comamos con miedo y durmamos bajo la aflicción de esos terribles sueños que nos agitan noche tras noche. Estar con los muertos, estar con aquellos a quienes nosotros, para conquistar nuestra paz, hemos enviado a la paz, vale más que yacer con la mente atormentada, en una demencia sin tregua. Duncan reposa en su tumba; tras la intermitente fiebre de la vida él duerme bien).

Aquí, en medio de los repetidos temas del horror, la pesadilla, el crimen, la enfermedad y la muerte, lo que acaso nos impresiona más es la absurda inversión de las situaciones, el irónico fraude que sufren los actos. La amarga ironía que encierran estas palabras no nos movería a nada parecido al escarnio si tuviésemos la ocasión de manifestarlo. No. Antes bien, nos conduce a reflexionar una vez más sobre el aspecto patético de lo que parece ser la burla cósmica que se deleita en embromar a los hombres.

Macbeth, pues, sabe incurable su dolencia en esta vida. Siente a veces una como apatía, un inmenso tedio emanado de la plétora de sangre derramada. Se le antoja que su misma violencia tiene casi sofocado su miedo, y confiesa paladinamente este estado de ánimo, en su monólogo que insiste en su hombradía, a la vez que, sin quererlo, acusa su violencia:

*I have almost forgot the taste of fears.
The time has been my senses would have cooled
To hear a night-shriek, and my fell of hair
Would at a dismal treatise rouse and stir
As life were in't. I have supped full with horrors:
Direness, familiar to my slaughterous thoughts,
Cannot once start me.*
(V, 5: 9-15).

(Casi he olvidado el sabor del miedo. Hubo un tiempo en que mis sentidos se enfriaban al oír un alarido lanzado en la noche, y ante un relato terrorífico mi pelo se erizaba y se movía como si tuviese vida propia. Yo me he hartado de horrores. Lo espantable, ya familiar para mis pensamientos asesinos, no puede ni por un momento sobresaltarme).

Al instante, entra Seyton para anunciar la muerte de la reina. Macbeth recibe la noticia con esa nueva apatía suya, fríamente, demostrando

do así otra vez la separación entre su propia soledad y la de su antes temible esposa, quien últimamente vagaba sonámbula por aposentos desolados, perseguida por los recuerdos de tétricos ruidos y escenas y por la imagen de sus propias manos ensangretadas. Lo que él dice se refiere apenas a la mujer que acaba de fallecer, pero sí, ante todo, al tedio de la vida que lo abruma a él, a la ineludible trivialidad del tiempo, a lo vano y lo absurdo de la existencia humana:

*She should have died hereafter.
There would have been a time for such a word.
Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow,
Creeps in this petty pace from day to day
To the last syllable of recorded time;
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.*
(V, 5: 17-28).

(Debiera ella haber muerto más adelante: habría llegado un momento para semejante noticia. Mañana, y mañana y mañana, avanza con paso insignificante, de día a día, hasta la última sílaba del tiempo prescrito. Y todos los ayeres de nuestra especie han alumbrado para necios el camino al polvo de la muerte. ¡Apágate, apágate, breve candela! La vida no es más que una sombra que camina; un actor inepto que, durante su turno, se afana y se pavonea en la escena, y luego no se le oye más. Es una fábula contada por un idiota, toda llena de ruido y furia, pero que no significa nada).

Este parlamento, naturalmente, despierta nuestra curiosidad con respecto a las convicciones del autor. Pero no debemos acoger la actitud de ningún personaje como expresión positiva de la filosofía de Shakespeare, quien, por otra parte, suele exponer en una misma obra los más diversos puntos de vista, de acuerdo con su concepción dramática total, que incluye contrastantes personajes y situaciones dentro del universo particular del drama. Así pues, a pesar de este parlamento que señala una visión pesimista de la condición humana, enmarañada, como parece estar, en la trampa del tiempo, Macbeth no tiene la última palabra sobre esta cuestión. Muerto el tirano, Macduff concibe el tiempo no como cárcel, sino como libertad, una libertad que puede estar gravemente coartada, pero que lleva la posibilidad de recuperarse: *The time is free* (El tiempo queda libre). ¿Libre para qué? Y Malcolm, recién proclamado rey, contesta:

What's more to do,
Which would be planted newly with the time,

 *this, and what needful else*
That calls upon us, by the grace of Grace
We will perform in measure, time, and place.
 (V, 6: 103-112).

(Lo que queda además por hacer, lo que hay que implantar de nuevo con el tiempo. . . esto y cuanto más por necesario se nos imponga, nosotros, por gracia de la Gracia, lo cumpliremos plenamente, a su tiempo y en su lugar).

De este modo, la era que despunta, tras el régimen violento de Macbeth, parece dispuesta a contemplar el tiempo, bajo la Gracia divina, como oportunidad de servicio, como aliado del hombre en la realización del bien público.

Pero volvamos a Macbeth. Le acaban de informar que el bosque de Birnam se marcha hacia su fortaleza de Dunsinane. Así unas palabras oraculares de las Hermanas Fatídicas se cumplen, pero no a favor de él, sino como grave amenaza a su seguridad. Prorrumpe en una expresión de tedio, desencanto, odio al mundo y desesperación heroica:

I pull in resolution, and begin
To doubt the equivocation of the fiend
That lies like truth. 'Fear not till Birnan Wood
Do come to Dunsinane' —and now a wood
Comes toward Dunsinane. Arm, arm, and out!
If this which he avouches does appear,
There is nor flying hence nor tarrying here.
I 'gin to be aweary of the sun,
And wish the estate o' the world were now undone.
Ring the alarm bell! —blow wind, come wrack,
At least we'll die with harness on our back!
 (V, 5: 42-52).

(Domino mi confianza; empiezo a sospechar de los equívocos del demonio que miente con visos de verdad: "No temas hasta que el bosque de Birnam venga a Dunsinane" . . . Empiezo a sentirme cansado del sol y quisiera que la constitución del cosmos estuviese ya aniquilada. ¡Tocad la campana de alarma! Sopla, oh viento. Ven, destrucción. ¡Al menos moriremos con la armadura puesta!).

Este discurso de Macbeth, uno de sus últimos, es todo un entrevero de duda, suspicacia y soberbia, furia, desesperanza y coraje, dentro de un marco de trágica soledad. Es la soledad del animal acosado como por

mastines y para el regocijo de fuerzas ocultas que él no comprende; la analogía nos recuerda el salvaje espectáculo isabelino de la arctomaquia. Macbeth mismo, en la séptima escena del Acto Quinto, comprende así su situación y se compara con el oso víctima del mencionado deporte:

*They have tied me to a stake. I cannot fly,
But bearlike I must fight the course.*
(V, 7: 1, 2).

(Me tienen amarrado a una estaca. No puede huir, sino que debo resistir la arremetida como un oso).

Aquí Shakespeare de nuevo emplea una imagen tendiente a mantener nuestra empatía e identificación con el protagonista. Con estas escasas palabras —menos de veinte— nos muestra, ya no al tirano violento, ni al traidor y asesino; nos muestra a un hombre que queda reducido a la situación inerte de un animal cautivo y que, al propio tiempo, se eleva a la dignidad de un ser valiente e indómito, desafiante ante los poderes hostiles, destinado a morir no entre una gloria de testigos devotos, sino solo, pero resuelto, en medio de esa soledad, a afirmar su hombradía heroicamente. En esta forma, Shakespeare nos hace pensar que este drama de *Macbeth* es, en cierto sentido, una tragedia de la soledad.

Finalmente, en esta obra brevísima y rápida, hallamos a Macbeth que se yergue aun ante los portales del infierno, tras repetidos encuentros con la indescifrable obscuridad, a través de pesadillas y alucinaciones, en medio de un desorden social que aflige a toda la Naturaleza, frente a una estantigua de sangre que rehúsa ser exorcizada y pide más y más sangre, con su armadura de guerrero reverberante de equívocas contraluces, incómodo con la usurpada vestimenta del propósito imperial (“*the imperial theme*”), aburrido de la luz del sol y perplejo en la noche tantas veces anhelada, desconcertado durante una monstruosa parodia de estimables ceremonias y rituales con los que se suele celebrar el humano orden y concordia, traicionado por la subconsciencia y por tentadoras apariencias de origen ambiguo, desdichado y desencantado del poder, derrotado por su propia violencia, pero aferrado desesperada y valerosamente a ese rasgo que llamamos “hombradía” por representar para nuestra imaginación lo que los poetas desde Homero hasta nuestros días han ensalzado como lo más cimero, lo más admirable, lo más noble del hombre.

Aquí he intentado presentar, con toda modestia, una de las muchas maneras de sentir la tragedia de *Macbeth*. No se trata de una interpretación propiamente dicha. Las interpretaciones en el campo de la literatura suelen colocarse por encima del autor, mas mucho menos dentro

del escrito mismo. A mí me parece que lo máximo que se puede hacer con honradez y provecho, para entender y sentir, es escuchar atentamente, y cuantas veces sea posible, el tono y aun los susurros de la voz del autor. Y esto es mucho, muchísimo. No ensordecidos por una interpretación única y dogmática, quedamos libres para encontrar siempre nuevas resonancias. Así se renueva y se enriquece sin cesar una intuitiva comprensión — fortalecida por enjundiosas consultas — de lo que la obra dice, omite, sugiere, interroga o halla extraño. Creo que esta actitud y este procedimiento son especialmente fecundos para el estudio de Shakespeare, cada uno de cuyos escritos rebosa de una inigualable vitalidad imaginativa y conceptual.

A mi modo de ver, *Macbeth* no es sólo el drama de un hombre deformado por la práctica de la violencia — quizá la forma más impresionante de la vileza humana —, perdido en una soledad atravesada de torturadoras enormidades y dudas burlonas, y finalmente decidido a perecer en su ley, el humano precepto de la hombradía. Creo que es una tragedia de proyecciones cósmicas mucho más que un drama en torno a la ambición y el destino de un individuo o dos. Apuntando más allá de la perversión de la conciencia, el trastrueque de los valores y la inversión de las relaciones humanas, llega al apocalíptico enigma de la finalidad de nuestra existencia. Yo encuentro aquí una nota interrogante sobre toda la atormentadora incertidumbre de la vida humana. Nos induce a indagar hasta qué punto opera el libre albedrío y por qué algunos de nuestros pasos parecen dirigidos por fortuitas circunstancias y hacia fines que no hemos previsto ni deseado. Nos pone a pensar no sólo en la dicotomía de cada alma, sino también en un conflicto entre la voluntad — limitada e impedida por cierto, pero dispuesta a luchar — y un misterioso poder que parece aliarse con lo menos noble o lo más caótico y destructor de nuestra naturaleza. Nos ofrece, en mi concepto, el espectáculo de un gran hombre víctima de un engaño no tramado por los mortales, un hombre que queda sumido en una fangosa confusión de valores, y llevado a hacer causa común con cuanto hay de negativo y destructor en su universo. En síntesis, la tragedia de *Macbeth*, según creo, es una manera que la imaginación creadora de Shakespeare ha encontrado para presentar el eterno problema del mal.

Universidad Nacional de Colombia