

MACBETH, EL ESPACIO OSCURO

Alberto Pérez

ALBERTO PÉREZ, destacado artista plástico, poeta, ensayista y Catedrático de Historia del Arte en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Como maestro, ha marcado a generaciones de estudiantes con su entusiasmo intelectual. Sus estudios Primarios y Secundarios los realizó en el Grange School. Licenciado en Literatura en la Universidad de Chile. En su estrecha colaboración con el profesor Juan Gómez Millas, quien fuera Rector de la Universidad de Chile, realizó una labor fecunda en dicha corporación. En 1955 fue becado por la misma universidad para estudiar Historia del Arte en la Universidad de Madrid. Se doctoró en la Sección Historia en la Universidad Central de Madrid. En 1963 fue nombrado Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Austral de Valdivia. Entre 1968-1970 asume como Director del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile (MAC). Tuvo, además, una dilatada trayectoria como artista visual, destacando su participación en la Bienal de Venecia (1972) y la adquisición por parte del Museo de Bellas Artes de una serie de cuadros de su autoría, que pasaron a ser parte de la colección permanente del Museo, tanto de la época en que integró el "Grupo Signo" como posteriores. Tras el Golpe Militar y luego de ser exonerado por el "rector delegado" en 1974, asume la resistencia a la dictadura militar desde el Arte y la Cultura. En 1985 se reintegra a la Universidad de Chile. En 1986-1987 obtiene la Beca Guggenheim para la tesis "El Arte como medio de resistencia a la dictadura" (inédito). Recién entre 1987-1988 recupera la jornada completa como profesor, gracias a una movilización estudiantil de la Facultad de Artes, hasta su retiro en 1997. Una de sus preocupaciones mayores ha sido motivar a los jóvenes a profundizar y disciplinar su curiosidad intelectual y artística, pues ve en ellos energías renovadas para enfrentar los cambios que implica el retorno a la escena democrática.

En el ámbito de sus publicaciones, sus textos más destacados son: "Tiniebla y Fuego como Símbolo del Caos en Macbeth" (Anales de la Universidad de Chile, abril-junio de 1964); "Visión del Arte y del Artista en Albert Camus" (Revista de Filosofía, Universidad de Chile, 1965); "Clasicismo y Conciencia de Finitud Existencial en la Obra de Miguel Ángel" (Anales de la Universidad de Chile, julio-septiembre de 1964); "El Sentimiento del Absurdo en la Pintura" (Editorial Universitaria, 1970); "La Pulcritud del Torturador" (1988); "Demonología y Tortura" (1988); "La Soledad en dos Pintores Chilenos: Mario Carreño y Ricardo Irarrázabal" (Fértil Provincia. Fondart, 1992); "Macbeth, el espacio oscuro" (Boletín del Instituto Nacional, N° 10-11, 1996; N° 14-15, 1998; N° 16-17-18-19, 1999-2000). Entre su obra poética destacan: "Largo Apartamiento" (Editorial Universitaria, 1949); "Rito Inútil" (1953); "El Pacto de los Sueños" y "El Gesto Enamorado" (ambos ilustrados y diseñados por Tatiana Álamos. Ediciones numeradas y firmadas por los autores, 1980). "Geopoética de Chile", quizás el más importante de sus poemarios, fue editado gracias a un premio Fondart de 1998 e ilustrado con grabados de José Balmes, Gracia Barrios, Roser Bru, Eduardo Garreaud, R. Munita y J. Palazuelos. Aún continúan inéditos gran cantidad de poemas y artículos que no han sido compendiados, fuera de un estudio sobre Albert Camus. De publicación póstuma el ensayo "Albert Camus y Nikos Kazantzakis: La Rebelión como Camino Ético en el Arte", en coautoría con el poeta Fidel Améstica, editado por el Centro de Estudios Griegos, Bizantinos y Neohelénicos "Fotios Malleros" de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile.

Nuestro Boletín, en homenaje a este gran maestro, fallecido el 12 de julio pasado a los 72 años de edad, entrega a ustedes la última parte de "Macbeth, el espacio oscuro", texto que nos facilitó muy gentilmente por el aprecio y respeto que sentía hacia esta casa de estudios.

CAPITULO II

La luz del sol es, a lo largo de toda la literatura isabelina, símbolo del amor y reflejo de la belleza. El astro rey, fuente de límpido brillo —ya lo hemos dicho— ocupa el cuadro del universo de la época isabelina, lugar fundamental. Como en el cuerpo del hombre el corazón ocupa el centro vital, irradia desde el sol hacia los planetas luz y vigor. Así Fulke Greville ya lo expresa en un poema, donde el amor verdadero en el hombre, corresponde a la luz eterna de las estrellas fijas y del sol en particular y, antes que él, se dice en "Mirror on the World" (22):

"The sun is the fundament of all heat and of all time, all in such wise as the heart of a man is the fundament by his valour that is in him of all natural heat".

"El sol es el fundamento de todo calor y de todo tiempo, todo de la manera en que el corazón de un hombre es el fundamento, por su valor propio, de todo calor natural".

La sombra que oculta la luz de este centro radiante, imagen de la bondad divina y la sabiduría, engendra en la naturaleza la oscuridad y, en el alma del hombre, el desorden, la oscuridad y la noche, símbolo para Mowbray del destierro de la patria y la felicidad:

MOW.: "Then thus I turn me from my country's light,
To dwell in solemn shades of endless night".

MOW.: "Entonces, me retiro así de la luz de mi patria para habitar en las sombras solemnes de la noche infinita".
(King Richard II, I, III)

Para Traversi, las líneas generales del desarrollo del drama de Macbeth son las de la interrupción del equilibrio que constituye la imagen de vida y luz que emana de la figura de Duncan, con el asesinato de éste, y la acción del mal que Macbeth representa. La inversión de los valores fundamentales y la crisis de la unidad del hombre en el profundo abismo psicológico y espiritual abierto en la oscura mente del personaje central. Este desequilibrio se restaura sólo al final de la obra, cuando triunfa la justicia y se restablece el orden natural encarnado en la corona (23).

Pero, si bien es cierto que la oscuridad constituye en todo el desarrollo del drama el elemento primordial en que Macbeth se mueve desde el asesinato de Duncan, es necesario detenerse para observar en profundidad cómo esta oscuridad invade todo lentamente y llega a constituirse en sinónimo de desorden.

Ahora bien, ese desorden es más que la alteración de un orden establecido, más que la interrupción del natural equilibrio de la vida, ese desorden es el caos que compromete macro y microcosmos. El temido caos que representa anarquía en hombres y elementos. Nada hay más profundo en su significado que este término, que implica el desmoronamiento de la elegante y compleja arquitectura del mundo de la época isabelina.

Es el incontenible desorden provocado en el alma de Othello que pierde su centro:

"But I do love thee! And when I love thee
not

Chaos is come again".

"Ciertamente, te amo. Y cuando no te quiera, será de nuevo el caos".

(Othello, III, III) (24)

Quizás sería aventurar demasiado que bajo el permanente esquema de orden que Shakespeare nos presenta en sus obras y que en muchas de ellas se altera momentáneamente, sólo para ser nuevamente restablecido, se mueve un espíritu hasta cierto punto inestable e inseguro, temeroso siempre de este desorden en acecho. Es curioso constatar cuántas veces advertimos que la atmósfera que envuelve sus personajes trágicos, pertenece más a la esfera de lo anímico que a la de la realidad. Sus figuras parecen a veces dominadas por lo que Quennell llama: "un sentimiento de irrealidad individual". ¡Qué delgada zona entonces, aquella que separa la vigilia del sueño!

PROSPERO: "These our actors,
As I foretold you, were all spirits and
Are melted into air, into thin air;
And, like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capp'd towers, the gorgeous
pinnacles, that soar above, like
soaring eagles,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve
And, like this insubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind: we are such stuff
As dreams are made of, and our little life
Is rounded with a sleep".

PROSPERO: "Estos actores nuestros, como lo había prevenido eran todos espíritus que se han disuelto en el aire, en el aire impalpable".

pable; y, a semejanza de la hechura sin base de esta visión, las torres coronadas de nubes, los suntuosos palacios, los solemnes templos y hasta el inmenso globo y todo cuanto encierra, se disolverá y, lo mismo que desapareció toda esta diversión insubstancial, no dejará rastro tras de sí: somos de una materia tal como la que conforma los sueños y nuestra corta vida está rodeada por el sueño”.

(The Tempest, IV, I)

Y cuánto más fácil resulta entender así el sueño tenebroso que es Macbeth. Sin embargo, en esta pesadilla, no sólo se interpretó como caos el desorden político y social provocado por aquel otro que se destaca en el mundo interior del personaje central, sino que éste limita casi en el absurdo. Nocturno caos de fantasmas, de víctimas y victimarios que se persiguen en una danza que a veces muy poco tiene que ver con la realidad y donde es más fácil, por momentos, instalarse en el esquema de la sinrazón, en que la locura es la norma. Sólo rara vez y como para hacer brotar el conflicto trágico, surgen atisbos de coherencia que son los que permiten, por contraste, descubrir la frecuencia con que tiniebla y fuego envuelven al mundo. En medio del resplandor de ese fuego que estalla como un relámpago o tiembla como una antorcha que abre la obscuridad, está situado el yo, prisionero de la culpa creciente, marejada que aísla en el mal a Macbeth, como aisló en la pasión a Antonio o, en la frustración del fracaso y la derrota, a Brutus.

El absurdo se hace presente en la ausencia de objetivo, la repetición inútil y que, en última instancia, es también la náusea que provoca la monotonía de esta reiteración interminable:

MACBETH: “To-morrow and to-morrow and to-morrow,
Creeps in this petty pace from day to day,
To the last syllable of recorded time”.

MACBETH: “El mañana y el mañana y el mañana se arrastran a pequeños pasos de uno a otro día hasta la última sílaba del tiempo recordable”.

(Macbeth, V, V)

Estos son los signos bajo los cuales se descorre el telón y, para los ojos y oídos del espectador, antes de las palabras se hará presente el trueno y el relámpago. A comienzos del Acto I, se reitera por boca de las brujas, que ese encuentro se haría otra vez bajo esos mismos signos atmosféricos:

FIRST WITCH: “When shall we three meet again
In thunder, lightning, or in rain?”.

PRIM. BRUJA: “¿Cuándo volveremos a encontrarnos las tres en el trueno, los relámpagos o la lluvia?”. (Astrana Marín)
(Macbeth, I, I)

Y a la gama crepuscular con sus tintes mortecinos en la imagen del sol poniente: “That will be the set of sun”, se agregan términos como: “fog and filthy air”, vehículos de brujas y aparecidos.

Este clima de tensión producido por el diálogo de las brujas, pasa casi sin solución de continuidad a la escena en que, con cierta brusquedad, se nos muestra un soldado sangrante que nos hablará crudamente de sus heridas: “I am faint, my gashes cry for help”. En rápida sucesión, se utilizan palabras que describen cruenta lucha, sangre derramada, acero de espadas teñidas:

DUNCAN “What bloody man is that?”.

DUNCAN: “¿Quién es ese hombre cubierto de sangre?”.

El soldado relata las proezas de Macbeth y Banquo, en términos tan descriptivos como inmediatos:

SER.: “Macbeth... with his brandish'd steel,
Which smoked with bloody execution”.

SER.: “Macbeth... blandiendo su acero que humeaba en la ejecución sangrienta”.

(Macbeth, I, II)

No es que los términos de sangre o descripciones de acciones bélicas sean menos crudos en otras obras de Shakespeare. Ponemos el acento en la presentación inmediata de un cuadro de violencia y precipitación en el relato de las cruentas acciones en el campo de batalla (25).

Sólo dura la escena el tiempo necesario para que Duncan, en breves términos, ordene una ejecución en cortante acto de violenta autoridad y con el preludio que suena desde el trueno, la escena proclama de nuevo a las brujas (26).

El artista introduce aquí un elemento de su composición que juega en el conjunto y opera sobre la trama elegida como la presión de un resorte. El contacto –la puerta secreta– entre este mundo y el otro, está en el diálogo con las arpias. Con el mundo inferior, en el cual todo es confusión. Cualquier cosa es posible desde el desorden y ello queda expresado en el lenguaje de las brujas, emitido desde el clima de pesadilla que las rodea.

Macbeth es el mortal destinado a cruzar el umbral de ese oscuro mundo para escuchar la profecía:

“...hail to thee, thane of Cawdor!”

All hail, Macbeth, that shalt be king hereafter!”.

"Salve a ti, thane de Cawdor! Salve, Macbeth, que serás rey en adelante!"

Pero a Banquo, la rápida confirmación de una de las profecías, lo hace reflexionar con temor y las palabras: "instruments of darkness" son como la advertencia del peligro que se cierne sobre el mundo:

BANQUO: "...But 'tis strange;
And oftentimes, to win us to our harm,
The instruments of darkness tell us truths,
Win us with honest trifles, to betray's
In deepest consequence".

BANQUO: "Pero es extraño; y frecuentemente, para traernos a nuestra perdición los instrumentos de la tiniebla nos profetizan verdades, nos seducen con honestas bagatelas para traicionarnos con las peores consecuencias".

(Macbeth, I, III)

En Macbeth ya se suscita el temblor físico y la primera visión de aquello que será el descenso en el torbellino. Desde este instante se repetirán las imágenes que indican conmoción física y psicológica intensas, pero que son siempre de inigualada fuerza dramática:

MACBETH: "...that suggestion
Whose horrid image doth unfix my hair
And make my seated heart knock at my ribs".

MACBETH: "...esa sugestión cuya espantable imagen eriza de horror mis cabellos y hace que mi firme corazón bata mis costados".
(Astrana Marín).

(Macbeth, I, III)

Una breve imagen de luz benéfica pasa como un destello a través de la voz del rey Duncan, al recibir a Macbeth y hablar de los signos de nobleza que: "like stars shall shine on all deservers". De allí penetramos pesadamente el mundo de la obscuridad con una invocación de Macbeth que parece prelude el caos y anunciar sus designios:

MACBETH: "...Stars hide your fires;
Let not light see my black and deep desires;
The eye wing at the hand; yet let that be,
Which the eye fears, when it is done to see".

MACBETH: "...Estrellas, ocultad vuestros fulgores; que luz alguna

alumbre mis ojos y profundos deseos: que los ojos se cierren ante la mano; pero cúmplase, entretanto, lo que los ojos se espantarán de ver cuando sea ya realizado".

(Macbeth, I, IV)

Es la entrada deseada al abismo. La negación de la luz. Macbeth, habitante de la esfera sublunar —aquella en que el aire es denso y la luz difusa— se ha ungido príncipe de las tinieblas.

* * *



Es en medio de la noche que el rey hará su aparición en el castillo de Macbeth, es a la noche a quien invoca Lady Macbeth, resuelta a convertirse en instrumento de la profecía de las brujas. Y es el infierno en la noche de su alma el que opera la transformación de la mujer en verdugo (27):

LADY MACBETH: "...Come, thick night,
And pall thee in the dunest smoke of hell,
That my keen knife see not the wound it makes,
Nor heaven peep through the blanket of the dark,
To cry: Hold, hold!".

LADY MACBETH: "Ven, densa noche, y envuélvete como en un palio con la más espesa humareda del infierno. Que mi agudo puñal no mire la herida que abre, y que el cielo, espiándome a través de la cobertura de las tinieblas no grite: ¡detente, detente!".
(Macbeth, I, V)

"Thick night", "smoke of hell", "blanket of dark" (28), imágenes de oscuros colores y densa substancia, invocaciones que rubrican la promesa de Lady Macbeth de que el rey no vivirá hasta el día siguiente. Este pacto entre Macbeth y su mujer, queda tácitamente sellado a través de otra imagen que constituye también la negación de la luz del sol:

MACBETH: "My dearest love, Duncan comes here to-night".

LADY MACBETH: "And when goes hence?".

MACBETH: "To-morrow, as he purposes".

LADY MACBETH: "O, never shall sun that morrow see!".

MACBETH: "Mi caro amor, Duncan llega esta noche".

LADY MACBETH: "¿Y cuándo parte?".

MACBETH: "Mañana, según se lo propone".

LADY MACBETH: "¡Oh, jamás verá el sol esa mañana!".

(Macbeth, I, V)

En adelante, todo parecerá desenvolverse en las oscuras cámaras y pasadizos del castillo, donde las antorchas son portadoras de fuego más que de luz. Este fuego apenas destaca las figuras de Macbeth y Lady Macbeth que se mueve con la cautela del lobo. El espacio es el que presta su unidad a la trama. Los hechos se desenvuelven en acelerada secuencia.

Ya se ha hablado de sangre muchas veces y, la decisión en el espíritu del hombre sólo ha llegado a ser posible por la tenacidad en el odio y la ambición de la mujer.

Las antorchas pasan y con éstas se nos revela en Macbeth una sombra que tiembla ante la imagen de una daga que proyecta su cansado cerebro.

Banquo, en breve comentario, recuerda la escena de las brujas que es ahora más vaga aunque actuante, desdoblada.

Las brujas no sólo son apariciones que interrumpen la vigilia, sino que han invadido los sueños:

"I dreamt last night of the three wind sisters..."

"Soñé anoche con las tres hermanas del viento..."

Y, en los rincones, como testigos de la sangre y la muerte, la luz de las antorchas establece el marco para la cita final que alude al infierno y que es casi una invocación. Su sonoridad ahoga el tañido de una campana que convoca al crimen:

MACBETH: "I go, and it is done, the bell invites me.

Hear it not, Duncan: for it is a knell
That summons thee to heaven or to hell".

MACBETH: "¡Voy, está hecho; la campana me invita, no la oigas, Duncan: porque es un tañido que te llama al cielo o al infierno!". (Astrana Marín).

(Macbeth, II, I)

El graznido de la lechuza, el tañido de la campana y el metálico diálogo de grillos, son los sonidos que acompañan los pasos de Macbeth hasta la cámara del rey.

Allí, sólo la pesada respiración de los guardias dormidos, las entrecortadas palabras de una pesadilla:

"Murder! God bless us, Amen..." (29)

"Sleep no more!... Glamis hath murder'd sleep...
Macbeth shall sleep no more..." (30)

Los golpes en la puerta, el eco del sonido que desde el infierno nos vuelve a la realidad que es también demoníaca (31).

Los golpes que con monótona insistencia se dejan oír como intentando separar a la vida de la muerte, la noche del día, pero que nos acosan como un mal sueño.

Para evocar la atmósfera de la casa-prisión de Macbeth su creador emplea -como observa P. Quennell- un complejo simbolismo literario, en el cual cada imagen está diseñada para reforzar el efecto de la tiniebla, soledad, claustrofobia e incomunicable nervioso temblor.

Se ha dicho que existen dos obras en las que la palabra "amor" ocurre tan pocas veces como en Macbeth y ninguna en que la palabra "temor" aparece tan a menudo (32).

A las imágenes auditivas de gran sonoridad que incrementan el clima de temor, acompañan el rojo de la sangre y la visión de un mar verde teñido por ésta como única alusión al color en este pozo de negrura lleno de resonancias:

MACBETH: "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".

MACBETH: "¿Todo el inmenso océano de Neptuno, podría lavar

esta sangre de mis manos? No... Más bien mis manos colorearían los multitudinarios mares volviéndolo verde rojo”.

(Macbeth, I, II)

El llamado a la puerta, como distante ruido que se encuentra en sueños, es el preludio del amanecer que trae, con el canto del gallo, la vida, y, en cierto modo, equívoco, pareciera devolvernos a ella.

Paradójicamente allí sólo vive la muerte en la pesada respiración de los guardias dormidos y las entrecortadas palabras de una pesadilla: “Murder! God bless us, Amen...”.

¿A qué realidad se nos intenta hacer volver?

La realidad a que se alude resulta más perturbadora que el sueño más agitado, que las premoniciones más oscuras.

Es la noche que Lennox describe así:

LENNOX: “The night has been unruly: where we lay,
Our chimneys were blown down...
Lamentings heard i'the air; strange screams of death,...
...some say, the earth
Was feverous and did shake”.

LENNOX: “¡La noche ha sido horrible!
Donde dormíamos, el viento ha derribado nuestras chimeneas; y dicen que se han oído lamentos en el aire, extraños gritos de muerte. ¡Algunos aseguran que la tierra febril, ha temblado!”.

(Macbeth, II, III)

El asesinato del rey es muda y sorda confirmación de esa noche llena de lamentos y presagios.

Una palabra nos proporciona la clave de lo que constituye el nudo de la obra y desde donde se desencadenará la tormenta; Macduff rompe el silencio al anunciar el crimen: ¡Confusión!

MACDUFF: “Confusion now hath made his materpiece!
Most sacrilegious murder hath broke ope
The Lord's anointed temple, and stole thence
The life o'the building!”.

MACDUFF: “¡La confusión acaba de consumir su obra maestra!
¡El asesinato más sacrilego ha profanado el templo del ungido Señor y ha robado la vida del santuario!” (Astrana Marín).

El caos se desata, los astros caen de sus órbitas, la danza armónica de las esferas celestes se interrumpe y cesa el fluir del agua desde el sitio que les fue asignado por grado y jerarquía dentro del equilibrio y la unidad del cosmos.

Las imágenes propias del desorden se reflejan en las palabras de Macduff, que invitan a tomar conciencia de que se ha perturbado el orden natural:

MACDUFF: “Approach the chamber, and destroy your sight
With a new Gorgon...
Ring the alarum-bell. Murder and treason!...
...up, up, and see
The great domm's image!...
As from your graves rise up, and walk like sprites,
To countenance this horror!...”.

MACDUFF: “Acercáos a la cámara y engegued ante una nueva Gorgona... ¡Tocad la campana de alarma...! ¡Asesinato y traición!
¡Levantaos, levantaos y contemplad la imagen del Juicio Final!
¡Salid como de vuestras tumbas y corred lo mismo que espectros para contemplar este horror...!”.

(Macbeth, II, II)

La interacción del macrocosmos y el microcosmos se evidencia en las escenas inmediatamente posteriores a la muerte de Duncan. De la misma manera, se nos revela aquí –como ya hemos mencionado– el temor a la noche. Desde el momento que la noche –como afirma Quennell– trae consigo la interrupción de la actividad, se la consideró propagadora tanto del vicio como de la enfermedad (33).

La noche es, además, madre de la obscuridad y la perturbación. En ella también emergen satánicos poderes. La hora en que las brujas profetizan en sus herméticas fórmulas el destino de quien las cruce en su camino.

El bosque y la lechuza agorera, la espesura desbordante de apariciones.

Las imágenes de la obscuridad afirman su imperio la noche en que Duncan es esesinado. Esta tiniebla hace también noche del día; suprema paradoja de contradicción manierista:

ROSS: “...by the clóck, 'tis day, and yet dark night strangles
travelling lamp;

Is't night's predominance, or the day's shame,
That darkness does the face of earth entomb,
When living light should kiss it?"

OLD M.: "this unnatural,
Even like the deed that's done..."

ROSS: "...según el reloj es de día y, sin embargo, la sombría noche apaga la lámpara viajera: ¿reina acaso la noche o se avergüenza el día, ya que la obscuridad sepulta el rostro de la tierra que la viviente luz debiera estar besando?"

ANCIANO: "Es sobrenatural, al igual que el acto cometido..."

(Macbeth, II, IV)

En el capítulo VII de "The Wheel of Fire", *Macbeth and the Metaphysic of Evil* (34) Wilson Knight resume la situación trágica en *Macbeth* defendiendo la obra como un universo oscuro y desolado donde todo es nebuloso, constreñido al mal y donde domina el rumor y se generaliza el miedo.

Y es nuevamente al caer la noche en que se perpetúa el asesinato de Banquo. Así parecen las palabras 'esta noche' cobrar específica fuerza maligna cuando al encargar el crimen a los verdugos se les recuerda: "for't must be done tonight" (35).

No es entonces sólo el tiempo el que corre vertiginosamente sino su espacio. El espacio propio, el clima de la noche es lo que parece envolver el mandato.

Así también describirá Macbeth el destino que le espera a Fleance: "Fleance, his son... must embrace the fate of that dark hour" (36).

La hora oscura que Macbeth espera y que aquí –en el momento– se opone a las cosas buenas del día. Dichas cosas parecieran, no obstante, comenzar a adormecerse en ambiguo sopor: "good things of day begin to droop and drowse".

La obscuridad opera como un manto con el cual Macbeth también se envuelve, cubriéndose así con su propia noche como en cerrado casco.

Muchas son las expresiones en que el contraste con el esplendor del día –sólo mencionado, nunca vivido– hace de esa tiniebla, oscuridad más densa aún.

En el caso de las expresiones: "come seeling night, scarf up the

tender eye of pitiful day" (37).

La noche tiene una mano sanguinaria e invisible.

Mientras la luz se espesa, la imagen de un pájaro negro se destaca



sobre el día agonizante que no invita al sueño o al descanso, sino nos precipita en medio de febriles pesadillas (38):

MACBETH: "Light thickens; and the crow
Makes wing to the rooky wood;
Good things of day begin to droop and drowse;
While night's black agents to their prayers do rouse".

MACBETH: "La luz se espesa; y el cuervo tiende sus alas hacia el bosque de cornejas; las cosas buenas del día comienzan a debilitarse y adormecerse; mientras los negros agentes de la noche se abalanzan sobre sus presas".

(Macbeth, III, II)

El cuervo y el búho se han asociado durante siglos con la brujería, la noche, el mal y la muerte.

No se han escogido estas imágenes al azar.

Tampoco lo es el hecho de que –a pesar de cierto aire retórico– las expresiones de uno de los asesinos que esperan a Banquo, encarnen en un verso de gran belleza que describe la resistencia que el día opone frente a su inevitable disolución.

En este verso, las palabras "yet" y "streaks", le confieren al paisaje un halo de luminosidad crepuscular apenas perceptible y –por contraste–

al hacer avanzar los términos "yet glimmers" sobre "some streaks of day" refuerza la impresión de un rayo mortecino tendido sobre el horizonte.

Esto como en un fondo de Tintoretto, nos hace patente el peso de la noche que avanza sobre el día que muere:

"The west yet glimmers with some streak's of day" (39).

Las antorchas vuelven a brillar en el escenario de un nuevo crimen.

El fuego está presente como hermano de la tiniebla.

Consumado el crimen, el contraste de luz y sombra crea la atmósfera de suspenso.

Alguien extingue la antorcha, rostros y puñales brillan como relámpagos.

Vuelve la oscuridad que todo lo consume envolviendo a los homicidas:

THIRD MURD.: "Who did strike out the light?" (40).

* * *

Progresivamente las imágenes en Shakespeare —dice Arnold Hauser— pierden sus rasgos ornamentales y revisten un carácter más sustancial y expresivo no sólo para los personajes del drama, sino también para el autor, para su sentimiento vital y su naturaleza creadora. La función de las imágenes no es simplemente aumentar la belleza del lenguaje, intensificar su colorido y hacer sonar sus tonos con mayor riqueza, sino, sobre todo, mantener viva la llama de la visión que se encuentra en el origen de la obra (41).

La oscuridad es nuevamente personaje principal en el banquete al que asiste el fantasma de Banquo. La aparición viene a sellar el destino de Macbeth y dar término a sus noches sin descanso que le harán a veces desear la muerte: "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" (42).

Shakespeare sitúa la escena de la aparición fuera del tiempo.

Los fantasmas —como las brujas— cuando se presentan nos hacen por un momento, vivir en su dimensión. En ellos esa atmósfera es la de un tenue aletear. Para nosotros, la presencia de la tumba.

Para Macbeth esa noche, con la mesa dispuesta para el banquete es la hora del temblor, el espanto y el desorden.

Lady Macbeth en un tono terminante le increpa:

LADY MACBETH: "You have displaced the mirth
Broke the good meeting.
With most admired disorder".

LADY MACBETH: "Habéis ahuyentando la alegría, destruyendo la agradable reunión con desorden asombroso".

(Macbeth, III, IV)

Para Macbeth no habrá ya escape de la noche.

Cuando todo ha pasado, cuando el espectro de Banquo abandonado la escena, resuena la pregunta de Macbeth como un sonámbulo:

MACBETH: "...What is the night?".

LADY MACBETH: "Almost at odds with morning, which which".

MACBETH: "...¿Cómo va la noche?".

LADY MACBETH: "Casi a la par con la mañana, cuál es cuál".

(Macbeth, III, IV)

Detengámonos brevemente a contemplar el espectáculo. El fantasma que ha violado la intimidad de la sala del banquete ocupa con su figura ensangrentada el sitio de Macbeth, poseedor en él de infernal que no es común a otras apariciones.

Si recorremos la galería de fantasmas de la literatura Shakespeareana comprobaremos, por ejemplo, que el fantasma de Julio César tan sólo una breve visión —monstruosa en las palabras de Brutus— sin embargo confusa e indeterminada:

BRUTUS: "Art thou anything?
Art thou some god, some angel, or some devil...?".

BRUTUS: "¿Eres algo? ¿Eres algún dios, ángel o demonio?".

(Julius Caesar, IV, III)

Produce desconcierto en Brutus, quizás horror, pero la impresión es breve y la referencia al fantasma se aprieta en dos versos.

"I think it is the weakness of mine eyes
That shapes this monstrous apparition".

"Pienso que es la debilidad de mis ojos la que da forma a esta
monstruosa aparición".

No menos sobrias son las apariciones en King Richard III que hablan
al rey y a Richmond antes de la batalla.

Son sombras casi en un sueño que sin angustia ni agitación describen
sus heridas, las circunstancias objetivas de su muerte:

"GHOST OF P. EDWARD: Think, how thou staidst me in my
prime of youth..."

"GHOST OF HENRY THE SIXTH: Think on the Tower and
me: despair and die!".

"GHOST OF THE TWO YOUNG PRINCESS: Dream on thy
cousins smother'd in the Tower..."

"GHOST OF BUCKINGHAM: (incita a Gloucester a soñar con
hechos sangrientos). Dream on, dream on, of bloody deeds and
death!..."

"ESPECTRO DEL PRÍNCIPE EDUARDO: Medita cómo me
apuñalaste en la flor de mi juventud..."

"ESPECTRO DE ENRIQUE VI: Medita en la Torre y en mí:
¡desespera y muere!".

"ESPECTROS DE LOS DOS JÓVENES PRÍNCIPES: Sueña con
tus primos estrangulados en la torre..."

"ESPECTRO DE BUCKINGHAM: Sigue, sigue soñando con
acciones sangrientas y con la muerte!..."

El fantasma del rey deja en su hijo Hamlet la duda, entre otras
tantas, sobre el origen mismo de su condición:

HAMLET: "The spirit that I have seen
May be the Devil..."(43).

(Hamlet, II, III)

En cambio en Macbeth no sueña ni duda o cree dudar cuando
enfrenta aquello que para él es digna visión diabólica:

MACBETH: "Ay, and a bold one, that dare look on that

Which might appall the devil".

MACBETH: "Sí, y tan atrevido quien osa mirar cara a cara lo que
podría espantar al diablo".

(Macbeth, III, IV)

La visión es propia del infierno. Es una imagen muda, un ícono del
abismo. Un espíritu maligno no requiere de discurso.

Este hecho agrega una singular fuerza a la escena y sitúa la relación
de Macbeth con el fantasma en un plano surreal.

La aparición es visible sólo para el nuevo rey y por lo tanto no se
trata únicamente de una convención más, de un recurso de la
"machina".

Es un trozo de tiniebla que perturba el orden universal y "natural"
sumándose al desequilibrio general:

MACBETH: "...The time has been
That, when the brains were out, the man would die,
And there and end; but now they rise again,
With twenty mortal murders on their crowns,
And push us from our stools: this is more strange
Than such a murder is".

MACBETH: "...Hubo un tiempo en que, con el cráneo abierto, el
hombre moría y allí terminaba todo; pero ahora, los muertos se
alzan nuevamente con veinte heridas mortales en la cabeza y nos
desalojan de nuestros asientos: esto es más extraño que el crimen
mismo".

(Macbeth, III, IV)

Es necesario hacer regresar aquel rostro –a través de cuyos ojos
centelleantes se transparenta el infierno– a la oscura región de donde
emerge:

MACBETH: "Avaunt! And quit my sight! let the earth hide thee!
Thy bones are marrowless, thy blood is cold;
Thou hast no speculation in those eyes
Which thou dost glare with!".

MACBETH: "¡Atrás y apártate de mi vista! ¡Deja que la tierra te
oculte! ¡Tus huesos no tienen médula, tu sangre está helada; no
tienes mirada en esos ojos que fijan penetrantes!".

(Macbeth, III, IV)

En un instante ha sido posible para Macbeth, y para él solo, la visión apocalíptica de la condenación que el pálido fantasma en Hamlet se resiste a describir por considerarla más horrenda de lo que los oídos humanos puedan escuchar:

GHOST: "I could a tale unfold whose lightest word
Would harrow up thy soul, freeze thy young blood
Make thy two eyes, like start, from their spheres,
Thy knotted and combined look to part
And each particular hair to stand on end,
Like quills upon the fretful porpentine:
But this eternal blazon must not be
To ears of flesh and blood".

ESPECTRO: "Podría revelar una historia cuya más insignificante palabra horrorizaría tu alma, helaría tu sangre joven, haría saltar tus ojos como estrellas de sus órbitas y separaría tus compactos y enroscados bucles, poniendo de punta cada uno de tus cabellos como las púas del irritado puercoespín: pero esta divulgación de lo eterno no es para oídos de carne y sangre".

(Hamlet, I, IV)

El temor de Horacio, que previene a Hamlet de seguir tras de esta sombra, pues ella le puede arrastrar a la locura y la muerte, es lo que en Macbeth se convierte en destino inevitable. El no podrá elegir.

El fantasma del padre llama al príncipe Hamlet con ademán real y digno; el espectro de Banquo destila sangre desde sus chorreantes heridas sobre la mesa del banquete, en el sitio mismo que la corte ha reservado al rey.

La aparición consume a Macbeth como una brasa del infierno ardiendo en su conciencia.

La muerte y el miedo han logrado imponerse a la vida como la noche impera sobre el día.

El crimen de Macbeth ha logrado establecer la posibilidad de que un mal sueño se convierta en acción. Por lo tanto este mundo es inconcebible, horrendo, desordenado e irracional. "El estilo mismo de la tragedia tiene una calidad mesmérica de pesadilla, pues en esa conciencia onírica, por odiosa que sea, existe una tensión nerviosa, un vívido sentido de profunda significación, una aprehensión de realidad excepcionalmente rica que electrifica la mente: uno está en contacto con el mal absoluto, que al ser absoluto, tiene una belleza, una gracia propia de la serpiente con su atracción paralizante" (44).

* * *

Las así llamadas interpolaciones en Macbeth pueden en momento aparecer evidentes, aunque difícilmente podamos asegurar que las hay y, si existen, decir cuáles son exactamente (45).

En todo caso, preside la escena I del Acto IV, la caldera hirviendo de las brujas con imágenes específicas: una auditiva, el trueno; visuales: la oscuridad de la caverna y el brillo del fuego que alienta la olla infernal (46).

Las expresiones "fire", "burn", "boil", "hell-broth", dan la medida de la temperatura y el color del clima, del ambiente (47).

A la vez, las hechiceras invocan en su canto y música que precede la entrada de Macbeth, a los negros espíritus (48):

(Music and song): "Black spirits...", etc.

Tenebroso también es el saludo que les dirige el rey:

MACBETH: "How now, you secret, black and midnight hags!"

MACBETH: "¡Qué ahora, secretas, negras arpías de medianoche!".

(Macbeth, IV, I)

El nuevo encuentro con las brujas trae consigo la plena aceptación de la anarquía.

El precio que ha de pagarse por la visión del futuro es la sumisión a un desorden universal, aún cuando:

"...the treasure
Of nature's germens tumble all together
Even till destruction sicken".

"...el tesoro de los gérmenes de la naturaleza ruedan revueltos agotando la misma destrucción".

Como hace notar Traversi es interesante la similitud en el texto con "King Lear" (49):

"Crack nature's moulds, all germens spill at once
That make ingratefull man".

"Rompe los moldes de la naturaleza y se vacían en un instante los gérmenes que producen al hombre ingrato".

(King Lear, III, II)

El trueno acompaña las apariciones invocadas por las brujas y preside la decisión de Macbeth de asesinar a la familia de Macduff.

En este punto, las imágenes vinculadas a las brujas encarnan en el terrible mandato de Macbeth que transforma en acción su sueño demoníaco:

MACBETH: "The castle of Macduff I will surprise;
Sleeze upon Fife: give to the edge o'the sword
His wife, his babes, and all unfortunat souis
That trace him in his line..."

MACBETH: "Sorprenderé el castillo de Macduff, tomaré Fife y pasaré a filo de espadas a su mujer, a sus hijos y a todos los infortunados que sigan su linaje..."

(Macbeth, IV, I) (50)

* * *

En la escena III, Malcom hace falsa confesión de sus supuestas pasiones y defectos que lo inhabilitarían para heredar el trono de Escocia cuando Macbeth sea derrocado.

Comprendemos que sirve como una síntesis o eslabón del drama en su aspecto principal.

Se opera a través de la desconcertante confesión de Malcom, el desdoblamiento de toda la tragedia, vista desde la persona honrada, bondadosa y justa de su legítimo rey.

El restablecimiento de la salud provendrá del honor y la dignidad reencontrada. La vuelta al sano equilibrio, al orden natural.

Nos interesa el pasaje en que se hace referencia a lo que puede ser el mal como agente del desorden en el estado natural y establecido de las cosas:

MALCOM: "Nay, had I the power, I should
Pour the sweet milk of concord into hell,
Uproar the universal peace; confound
All unity on earth".

MALCOM: "No, de alcanzar yo el poder, vertería en el infierno la dulce leche de la concordia; sublevaría la paz universal, confundiría toda la armonía de la tierra". (Astrana Marín)

(Macbeth, IV, III)

La larga noche que a todos cubre durante el desarrollo de la obra; la noche que todo esconde; la tiniebla y el fuego, deberán tener un fin:

MALCOM: "Receive what cheer you may:
The night is long that never finds the day".

MALCOM: "Aceptad cuanto os consuele: Larga es la noche que no arribara nunca al día".

(Macbeth, IV, III)

Existe la esperanza de que caerán los poderes negativos bajo el impulso de las fuerzas del bien.

No es este el fin del mundo y por ende la larga noche encontrará su fin.

Macbeth sólo representa la interrupción de un orden que ha de restablecerse:

MALCOM: "Macbeth
Is ripe for shaking, and the powers above
Put on their instruments".

MALCOM: "Macbeth se encuentra al borde del abismo y las potencias superiores, preparan sus instrumentos".

(Macbeth, IV, III)

CAPÍTULO III

Hace ya mucho que la descripción dejó de tener importancia en Shakespeare. Ésta se funde con la acción.

El pleno ser de sus héroes "está en aquel mundo de la pasión y del espíritu del cual la poesía es, en cierto modo, nuestro único testigo" (51). Ello hace que el poder del símbolo adquiera, como elemento poético primero y como vehículo del sentido profundo después, gran fuerza creadora.

La obra, los personajes, se construirán progresivamente a sí mismo y, en aquellos rasgos donde ninguna descripción habría sido eficaz ni diálogo alguno suficientemente explícito, el símbolo le prestará a la imagen el vigor propio para configurar el espacio adecuado al sentido total de la obra.

Los elementos simbólicos, las metáforas, las imágenes están allí presentes alimentando un todo, como el *leit-motiv* que en el drama musical wagneriano sirve de introducción o hilo de la trama que nos recuerda que el personaje —a través de su tema— permanece activo.

Por otro lado, en esta etapa —según Arnold Hauser— un cambio esencial ha tenido lugar: "sin renunciar a su forma, el metaforismo ha sido superado desde dentro de sí. Así como Tintoretto y El Greco eliminan las excrecencias del manierismo sin renunciar por eso a las peculiaridades formales del estilo, así también Shakespeare conserva la metáfora en toda frondosidad y potencia, pero superando, a la vez, las fronteras del metaforismo. La metáfora deja de ser una forma secundaria para convertirse en una forma primaria; no se trata ya de un

ornamento añadido "a posteriori", sino de una categoría con la que las cosas son aprehendidas, pensadas y concebidas. En este sentido ha podido designarse la metáfora como una forma constitutiva del pensamiento ("a mode of apprehension", según Middleton Murry, *The Problem of Style*, 1922, p. 13), y llevando esta idea aún más allá, se ha dicho también que la metáfora se piensa a sí misma y es capaz de extraer de sí nuevos elementos de la idea poética". Como por ejemplo, se ha mencionado repetidamente el magnífico pasaje de Macbeth (I, VII):

"And pity, like a naked newborn babe,
Riding the blast, or heaven's cherubim,
Upon the sightless couriers of the air..."

"Y piedad, como un niño desnudo recién nacido, cabalgando en el viento o querubín del cielo, sobre los invisibles correos del aire..."

La imagen del caballo y el jinete aparece al final del monólogo:

"I have no spur
To prick the sides of my intent, but
only,
Vaulting ambition, which o'erleaps itself
and falls on the other".

"No tengo espuelas para azucar los costados de mi intento, sino sólo galopante ambición que salta sobre sí misma y cae sobre el otro" (52).

* * *

A lo largo de la obra, Lady Macbeth, como una oscura parca que conspira ha precipitado a su esposo en medio del laberinto.

Se identifica así con la fatalidad y la muerte.

Ambas, figuras de la tiniebla, recorren el castillo tejiendo su plan para escalar el poder, como una infección que ya no cesará hasta la consumación de sus propios destinos trágicos.

En su sonambulismo, Lady Macbeth morirá primero en sueños.

No conocerá el descanso reconfortante, sino la agonía del terror continuo, de la incesante turbulencia y de la angustia de una carrera de muerte hacia su propia muerte.

Dice Granville-Barker: "En la escena del sonambulismo, la vemos ya espiritualmente muerta..." El poder criminal ha caído en obsesión lamentable:

"...all the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand..." (53)

y el espíritu satánico, en el insensato balbuceo:

LADY MACBETH: "To bed, to bed! there's knocking at the gate: come, come, come, come, give me your hand. What's done cannot be undone. To bed, to bed, to bed!"

LADY MACBETH: "¡Al lecho, al lecho! Hay golpes en la puerta; venid, venid, venid, dadme vuestra mano. Lo hecho se podrá deshacer. ¡Al lecho, al lecho, al lecho!"

(Macbeth, V, I)

La muerte del cuerpo no es nada, puede descartarse como aquel lejano grito de mujeres y el desesperado encogimiento de hombros de Macbeth.

Este es el verdadero fin de Lady Macbeth. (54)

Agregamos que todo ello se patentiza en los símbolos que acompañan la escena final de Lady Macbeth y que son predominantes a lo largo de la obra: la tiniebla y el fuego.

Hace su entrada la mujer sonambulista ante los ojos atónitos del médico, con un candil que, suponemos, dibuja débilmente los objetos en escena y sobrecoge al caballero que la observa:

DOCT.: "How came she by that light?"

GENT.: "Why, it stood by her; she has light by her continually; 'tis her command".

DOCT.: "¿Cómo se ha procurado esa luz?"

GENT.: "La tenía a su lado; tiene luz junto a sí continuamente; así lo ha ordenado".

(Macbeth, V, I)

Fuego fatuo, esta luz nada alumbra pues, como su portadora, ya está muerta. (55)

Débil fuego, brilla sólo en la pesadilla, como sus ojos fijos y vacíos.

Lady Macbeth, reina de la tiniebla, vive ya envuelta en ella:

DOCT.: "You see, her eyes are open".

GENT.: "Ay, but their sense is shut".

DOCT.: "Ved, sus ojos están abiertos".

GENT.: "Sí, pero su entendimiento está cerrado".

(Macbeth, V, I)

Finalmente, como si alguna vez el sol nos hubiera permitido penetrar la oscuridad de la escena, Macbeth, irónicamente parece anunciarnos que su propia desaparición restablecerá el orden alterado cuando, indirectamente, se refiere al astro y al hastío que éste le produce:

MACBETH: "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 alarum-bell!

Blow, wind! Come wrack!

At least we'll die with harness on our back."

MACBETH.: "Importa poco ya el huir o el permanecer aquí. Comienzo a hastiarme del sol y deseo que el orden del mundo se deshiciera ahora.

¡Tocad la campana de alarma! ¡Sopla, viento! ¡Ven destrucción!
Al menos moriremos con los arneses puestos."

(Macbeth, V, V)

El sol es símbolo de vida y del orden que se ha despreciado. La muerte que furiosamente desafía el rey, es muerte deseada, pues nada tiene ya sentido y el mañana parece tan vacío como el presente.

Del desorden provocado por Macbeth tampoco quedará nada. Fue un violento estallido de la naturaleza que escogió un cauce por donde desatar el caos.

Aquí se nos viene a la memoria la ambición como motor pero, en un caso muy distinto, guiada por la inteligencia y la audacia: Ricardo III ambiciona también una corona y para lograrla destruirá a su paso todo lo que se le oponga:

"How sweet a thing it is to wear a crown;

Within whose circuit is Elyseum

And all what poets feign of bliss and joy".

"Que dulce cosa es ceñir una corona;

En cuyo círculo yace el Eliseo

Y todo aquello que los poetas interpretan como gozo y felicidad".

Aún cuando este camino hacia la gloria termina para Ricardo III en el campo de Bosworth nunca deja de estar vinculado –pese al crimen– a un sentido maquiavélico de la política, a un valor a toda prueba y a un brillo aunque perverso de la inteligencia.

Por ello Bernard Shaw tanto como John Masefield defienden la conducta de Ricardo III en la derrota.

Masefield escribe "El intelecto de Ricardo... es inquieto, fácil y seguro de su poder". Está cierto además que el mundo permanece tal como es, a causa de algo estúpido en los lechosos sentimientos humanos. Ricardo es "un perro sanguinario" suelto en medio de un piño de ovejas... pero más noble que las ovejas que destruye. Es el gran intelecto de la obra de teatro... Ricardo está seguro –como sólo un gran intelecto puede estarlo– que triunfará.

Constituye parte de su inteligencia que no es el intelecto el que triunfa en este mundo, sino un algo estúpido, aunque justificado, algo incapaz de entender al intelecto.

Bernard Shaw escribe al actor Forbes-Robertson, en 1903: "Ningún actor ha representado la extraña recuperación que Ricardo experimenta de su vieja alegría de corazón, en medio de la excitación de la batalla..." es de nuevo el príncipe estáticamente maldadoso del: "Shine out, fair sun till I have bought a glass" ("Apágate bello sol hasta que haya yo comprado un espejo") fase que convierte el primer acto en algo tan encantador. Todo Nietzsche se encuentra en estas líneas:

"Conscience is but a word that cowards use,
Devised at firsts to keep the strong in awe;
Our strong arms be our conscience, swords our law".

("Conciencia es sólo palabra de cobardes,
inventada en un comienzo para mantener al fuerte temeroso:
Nuestra conciencia sean nuestros fuertes brazos, nuestras espadas,
la ley".)
Y después de toda la palabrería piadosa de Richmond, la orden de cargar que da Ricardo es deliciosa:

"Let us to't pell-mell;
if not to heaven, then hand in hand to hell".

"Vamos hacia el combate juntos;
y si no al cielo, de la mano entonces al infierno".

Su ofrecimiento de cambiar su reino por un caballo es parte de la misma cosa: cualquier medio para sostener el éxtasis de la batalla vale una docena de reinos. (56)

82 Agrega a estos comentarios, John Palmer, que en el campo de batalla de Bosworth, Ricardo III en verdad va a la cabeza de todos los nietzscheanos.

Macbeth no invita al infierno a sus soldados, no invoca la solidaridad en el combate hasta la muerte por una causa —sea cual fuera— que lo agrande y lo ubique frente al peligro como un héroe de tragedia griega. Ricardo está forzando su destino hasta el final con su lucidez que invita a olvidar sus pasados crímenes. Es un guerrero dispuesto a blandir su espada hasta en el infierno mismo.

Macbeth ni siquiera está plenamente consciente de encarnar el mal, de ser el emisario de las tinieblas.

En su desatinada carrera hacia el poder a medias dueño de sus propias acciones se convierte en instrumento del desborde.

En su locura hizo fluir la sangre contra sus cauces y oscureció la bóveda del cielo.

Todo el impulso tenebrista, toda la "terribilitá" del personaje manierista que juega con la muerte y los espejos del destino está encarnada en esta figura que no sabe el porqué de sus actos ni está seguro de querer realmente lo que quiere. Se mueve de la sombra al resplandor del fuego, en confusas perspectivas, contradictorio, equívoco, irracional.

El corazón mismo dejó de ser el centro de la vida y paradójicamente el sol no alumbra. Todo se haya amenazado en su existencia. (57)

La luz, fuego divino, purificador, dejará de ser, para dar paso a los fulgores de la caldera de las brujas, de las antorchas que recorren sordas los corredores de piedra del castillo y las brasas ocultas tras el destello de los ojos fantasmales de Banquo.

Desde la tiniebla que gradualmente todo lo envuelve, Macbeth representa la soledad.

Su tragedia consiste en aquello que de manera equívoca el manierismo representa por medio del laberinto.

Desde la cárcel de su mente se agota el tiempo como el fuego del incierto candil que es la vida:

MACBETH: "To-morrow, and to-morrow, and to-morrow,
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".

MACBETH: "El mañana y el mañana y el mañana se arrastran a pequeños pasos de uno a otro día, hasta la última sílaba del tiempo recordable, todos nuestros ayeres han iluminado, a los ilusos, el camino hacia el pozo de la muerte. Extínguete, extínguete, fugaz candil.

La vida no es sino una sombra que camina, un pobre actor que contonea y agita en su hora sobre el escenario, para luego no oír más: es una historia, relatada por un idiota, llena de sonido y furia, que nada significa".

(Macbeth, V, V)

NOTAS

22 Publicación de Caxton ya citada (Tillyard, p. 92).

23 D. A. Traversi, op. cit. p. 158.

24 El isabelino vivió siempre en el temor del caos. En relación con ello y el concepto de la mutabilidad, nos dice Tillyard: "To us chaos means hardly more than confusion in a large scale; to and Elizabethan it meant the cosmic anarchy... the wholesale dissolution that would result if the pressure of Providence relaxed and allowed the law of nature to cease functioning" (p. 16).

25 Para algunos especialistas, la escena II del Acto I, que interrumpe la continuidad entre la I y la III y el discurso de Hecate que inicia la escena V del Acto III, son probablemente interpolaciones.

26 Se ha discutido si Shakespeare creyó o no en las brujas o en las prácticas de la magia negra. Hay autores que vuelven sobre estos hechos e insisten en que durante los siglos XVI y XVII estas prácticas eran frecuentes en Inglaterra. La ciencia misma exploraba en campos colindantes y, como Shakespeare participa tan plenamente de las creencias de la época se supone que pudo aceptar éstas. Es más, se ha insistido que la obra misma pudo surgir como un entretenimiento para un monarca que, como Jacobo I, era experto en materia de brujería y a quien dicho tema le preocupaba.

27 Cleanth Brooks señala que Robert Penn Warren ha observado con mirada penetrante que todos los villanos de Shakespeare son racionalistas. Lady Macbeth es decididamente uno de ellos... sabe lo que quiere y es inmisericorde en la elección de sus medios. Siempre "encontrará el camino más corto..." Su racionalismo es muy sincero. Es aparentemente honesta cuando declara que: "The sleeping and the dead are but as pictures: 'tis the eye of childhood that fears a painted devil. If he bleed, I'll gild the faces of the grooms withal, for it must seem their guilt". ("Los que duermen y los muertos son como cuadros; sólo los ojos del niño temen a un demonio pintado. Si él ha de sangrar, pintaré con su sangre el rostro de sus guardias, pues deben parecer culpables".)

Para Lady Macbeth no existe un orden moral: "la culpa" (guilt) es algo así como gild (brillo, esmalte) que uno puede lavar (borrar) o pintar. Su juego de palabras no es frívolo y sí profundamente expresivo. (Cleanth Brooks, "The Naked Babe and the Cloak of Manliness", ensayo incluido en la edición de Macbeth, edited by Sylvan Burnet - The Signet Classic Shakespeare. New American Library. N. York. 1963, p. 215.

28 "Noche espesa", "humo del infierno", "manto de oscuridad".

29 "¡Asesinato! Dios nos bendiga, Amén..."

30 "¡Dormir nunca más!... Glamis ha asesinado el sueño... Macbeth nunca más dormirá..."

31 En relación con este tema, mencionemos el estupendo trozo de crítica psicológica que constituye el texto de De Quincey. Pone el acento en que la fuerza dramática de éstos golpes radica en que nos sacan repentinamente del mundo en el que el crimen nos ha aislado: "Ha penetrado en nosotros un mundo distinto... los asesinos se han sustraído al mundo de las cosas humanas... están transfigurados: ...para permitir la entrada de otro mundo, éste, el nuestro, debe, momentáneamente, desaparecer". Así, mientras asesino y víctimas están encerrados en un universo distinto, y todo pasa como fuera del tiempo, en que la relación de las cosas se elimina. Súbitamente se oyen los golpes sobre la puerta. Lo humano está en un reflujo bestial, la reacción ha comenzado. "El restablecimiento de lo normal, del diario acontecer del mundo en que vivimos, nos hace plenamente sensibles al horrible paréntesis que ha

suspendido este acontecer". (De Quincey, "On the Knocking of the Gate in Macbeth", publicado en A Century of English Essays. J. M. Dent and Sons Ltd., N. York.). Sin embargo, viéndolo en el clima (tiempo-espacio) que nos proponemos en esta interpretación, la separación de sueño y realidad no es tan rigurosa. Más bien la atmósfera tiende a lo crepuscular, a lo ambiguo, al aquí y al allá, al dentro y al afuera. En este aspecto nos interesa la cita que Peter Quennel hace de Marlowe: "Tal infierno había sido ya perfilado por Marlowe (en la Trágica historia del Doctor Faustus, 1588) cuando describe el drama de Mefistófeles:

"Fausto: ¿Dónde estás condenado?

Mefistófeles: En el infierno.

Fausto: ¿Cómo es entonces que estás fuera del infierno?

Mefistófeles: Pero, si este es el infierno yo no estoy fuera de él".

32 Caroline F. E. Spurgeon, citada por P. Quennell, Shakespeare the poet and his background, Wiendenfeld and Nicolson, London, p. 301-302.

33 Macbeth ha "asesinado el sueño" y para él, la noche es tanto más insufrible. Así, con el corazón y el cerebro pesados, Macbeth y su reina se harán esclavos de la noche engendradora del mal y de la enfermedad. Esta costumbre poética de la época, de hablar de la noche como madre del mal y manto del pecado, se nos patentiza en las expresiones de Lucrecia, en que se destaca, además, el caos que la noche engendra:

O comfort-killing night image of hell!

Dim register and notary of shame!

black stage for tragedies and murders fell!

Vast sin-concealing chaos! nurse of blame!

Blind muffled bawd! dark harbour for defame!...

o hateful, vaporous and foggy night!

Since thou art guilty of my cureless crime,

Muster the mists to meet the eastern light,

Make war against proportion'd course of time...

(The Rape of Lucrece)

34 Macbeth y la Metafísica del Mal (W. Knight op. cit. p. 140 y 55).

35 "Pues es necesario que se haga esta noche..."

36 "Fleance su hijo... deberá enfrentar el destino de esa hora oscura".

37 "Ven, selladora noche, emboza el ojo tierno del desdichado día.

38 De gran fuerza expresiva es el temor con que Macbeth cree escuchar la voz que le amenaza con la pérdida del sueño: "Methought I heard a voice cry -Sleep no more!- Macbeth does murder sleep". Esto constituye su más terrible condena, pues el sueño es bálsamo, descanso, quien no lo goce, enloquecerá:

MACBETH: "...the innocent sleep,

Sleep that knits up the ravell's 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"

(Macbeth, II, III).

39 "El occidente aún brilla con algunos destellos del día."

40 TERCER ASES. : "¿Quién extinguió la luz?"

41 Arnold Hauser: Origen de la Literatura y del Arte Moderno. "III Literatura y Manierismo". Ediciones Guadarrama. Punto Omega, p. 62.

42 "Mejor estar con los muertos, a quienes para obtener nuestra paz hemos enviado a la paz, que estar en medio de la tortura de la mente, yacientes en éxtasis inquieto."

43 "El espíritu que he visto bien podría ser el demonio..."

44 G. Wilson Knight, op. cit. p. 147.

45 La "brevedad comparativa de la pieza más la desproporción aparente de algunas escenas, ha hecho sospechar que ésta ha sido sistemáticamente reducida con intenciones prácticas, por algún entremetido escritor de teatro... Sin embargo, en nuestra opinión, la brevedad se puede justificar plenamente por el hecho que Shakespeare debió tener en su mente, desde un comienzo, el esquema de una obra cuya finalidad era ser representada en la Corte." (History of English Literature, p. 237).

46 Al comienzo de este ensayo afirmamos que la puesta en escena contemporánea (en el teatro o en el cine) nada nos aportaba para la clara interpretación de la representación de los siglos XVI o XVII. Sin embargo, siempre es interesante observar cómo en algunos casos en el cine, por ejemplo, el director ha manejado magistralmente estos símbolos a que hemos hecho referencia en la obra de Shakespeare: el fuego y la tiniebla. Se trata en este caso del Macbeth de Orson Welles, cuya fuerza principal reside en dichos efectos de luz y sombra y en la afirmación visual de los primeros planos, elementos estos que le otorgan al film características manieristas.

47 "Fuego", "quema", "hierve", "caldo infernal".

48 "Macbeth tiene la poesía de la intensidad: oscuridad intensa penetrada por la variada intensidad de la luz pura o del color puro. De la misma manera, la oscuridad moral es traspasada con imaginería de brillante pureza y virtud." (G. Wilson Knight, op. cit. p.148).

49 Es similar en Macbeth y King Lear el simbolismo dramático, aunque éste se lleve a su máximo desenvolvimiento en la última obra. "Este simbolismo —según Traversi— deriva de una extensión de la función de la imagen poética en el esquema dramático..." Agrega que la imagen se extiende mediante el número creciente de contactos con el verso y el mundo circundante, con los personajes y la trama. De tal manera, la distinción entre la acción y la poesía, a través de la cual se hace patente el significado de la primera en términos emocionales y espirituales, no es tarea fácil. Así pues, el desorden interior de Lear, por ejemplo, es ya un caos que abraza personajes y naturaleza, indistintamente. (Traversi, op. cit. p. 181).

50 Qué débiles nos parecen las desatadas carnicerías de Titus Andronicus o los crímenes de Richard III, frente a la frialdad asesina de Macbeth, inverosímil en su demonismo.

51 Harley Granville-Barker. El Arte Dramático de Shakespeare. Introducción a Shakespeare, compilado por H. Granville-Barker y G. B. Harrison. Emecé Editores S. A., Buenos Aires, 1952.

52 Arnold Hauser, op. cit. vol. III, p. 63-64.

53 "Todos los perfumes de Arabia no lograrán endulzar esta pequeña ma..."

54 Henry Granville-Barker, op. cit.

55 Macbeth no temerá tampoco la muerte, puesto que ha vivido en ella. La duda, en Shakespeare, la tendencia (propia de la época según Hauser) visible en un Calvino o Maquiavelo, a destruir el concepto de naturaleza en el mundo, algo que puede constituir en todo momento un canon de conducta y que se hace evidente en sus personajes un espíritu fríamente antihumanista.

56 John Palmer, op. cit., p. 115-116.

57 La paradójal versaina de las brujas nos sitúa como un conjuro en plenitud de lo oculto, ambiguo y problemático, que constituye el efecto de un conceptismo manierista: "...Fair is foul and foul is fair..." ("...Lo bello es feo...").

