

MACBETH, EL ESPACIO OSCURO

Por Alberto Pérez
Profesor de Historia del Arte

Introducción

*"Darkness permeates the play...
The greatest part of the action
takes place in the murk of night".*

(G. Wilson Knight; *The Wheel of Fire*) (1)

En un breve ensayo, hace algunos años, intenté una aproximación a la obra de Shakespeare -específicamente en su *Macbeth*- desde el punto de vista de las imágenes o metáforas relacionadas con el fuego y la tiniebla.

Asocié dichas imágenes directamente con el caos y destacué el reiterado uso de estas palabras y otras, emparentadas con ellas, a la expresa voluntad del dramaturgo de identificarlas con el desorden, la destrucción y la muerte.

Las imágenes como símbolos poéticos en Shakespeare, corresponden o dependen de una serie de factores que se relacionan -como en general en todo lenguaje poético- no sólo con la asociación directa o con la analogía fácil sino con diversas situaciones que van desde el gradual desarrollo o enriquecimiento del lenguaje poético, hasta la compleja urdimbre que los factores de tiempo y espacio crean en su obra dramática. (2)

El 'espacio' concebido como 'atmósfera' es la proyección en la cual se funden los símbolos poéticos, siguiendo un orden cuya significación es abstrusa y muchas veces imposible de analizar directamente.

Estamos, a la vez, inmersos en el tiempo histórico en el que el poeta o el pintor, el escultor o el arquitecto -como en toda expresión estética- recrean los temas permanentes en las formas simbólicas predilectas y comunes al lenguaje epocal.

Este tiempo histórico tiene pues una concepción propia, una interpretación de los fenómenos que hace posible, a través de códigos puntuales, la representación de sus temas y formaciones estéticas características.

Shakespeare realizó la parte medular de su obra entre 1590 y 1612.

Las ideas fundamentales que ilustran el humanismo italiano han penetrado en casi toda Europa.

Con diversa intensidad se desarrollan éstas en las diferentes cortes y núcleos de intelectuales desde Praga hasta Londres, Valladolid o Fontainebleau.

La riqueza cada día más abundante de dichas formas, su saturación, hace posible la floración variada, intensa y exótica del manierismo.



Cargado de tradiciones clasicistas y premoniciones barrocas, esta manera de vivir y ver se extiende por caminos del humanismo y se alimenta de las nuevas normas y estilos que permeabilizan el arte, la literatura y arquitectura de toda Europa.

La luz y la sombra juegan un papel decisivo en la compleja y densa trama del manierismo.

El misterio de la oscuridad, la significación de la luz no adquieren aún la definición más precisa del barroco.

Su lenguaje es, por el contrario, equívoco y misterioso. Es un elemento más que agrega suspenso al drama que se desarrolla en el laberinto de la existencia.

Como el propio laberinto, como el tiempo o la muerte, son factores que perturban la claridad de la imagen, firmeza de la línea, la definición de un espacio, la sustancia de la atmósfera.

Todo lo que la luz devela surge a través de la tiniebla envolvente que enriquece la elegancia, acentúa el misterio o genera el clima erótico y el morbo sentimental tan propio del momento como lo es la paradoja, la contradicción relativista. (3)

Pintores y poetas juegan al encuentro con lo insólito; lo "nunca visto" quiebran los ejes de la perspectiva pictórica y desdobl原因 el lenguaje poético en malabarismos elípticos.

Luz y sombra han sido la clave del lenguaje pictórico durante siglos.

Después de un milenio en que la preocupación por la luz no parece importante y la concepción romana del modelado se eclipsa, volverá por sus fueros, explorando el objeto en su luz natural, a partir del siglo XIV en la Florencia del Giotto, que representará el 'modo latino' frente al 'modo griego' (Bizantino).

El manierismo exacerbará el método 'naturalista' introduciendo un juego de luces de intencionada y muchas veces arbitrario antinaturalismo que nos hablará en un idioma de claridades y tiniebla que llegará a transformarse en protagonista y que en el barroco adquirirá significados trascendentalistas.

Es muy difícil, sin embargo, recoger en el lenguaje poético las connotaciones específicas que suscitan en el lector o espectador los términos como luz, sombra, resplandor o tiniebla.

Es evidente que al hablar, por ejemplo, de "resplandor divino", "fulgor heroico", etc., imaginamos dicho resplandor. Pensamos en el sol, un fuego cegador, el estallido del relámpago, etc. Pero será difícil vincular dichos efectos de luz a la tramoya, al escenario, en el teatro clásico o anticlásico de Shakespeare, Calderón, Marlowe o Racine.

Los efectos visuales característicos del manierismo o del barroco, vinculados a la luz propios de un Rosso Fiorentino, un Parmigianino o un Tintoretto eran imposibles de traducir al lenguaje teatral.

Más aún, los teatros del siglo XVI no contaban con otra luz que la diurna y otra sombra que no fuera el espacio encerrado tras una cortina o puerta comunicadas al escenario.

Sólo los ámbitos destinados a la representación palaciega o elitaria contaban con luz de candelabro o grandes arañas que no podían tampoco manipularse con libertad en escena.

Hoy experimentamos con luces y sombras como con sonidos de alta sofisticación, sistemas electrónicos que fabrican climas, a través de imágenes verdaderas, mundos paralelos que se tocan con la ciencia ficción.

Por ello, la intención que intentemos hacer del teatro renacentista, manierista o barroco con la escena contemporánea, o las versiones cinematográficas a que estamos habituados, no son de manera alguna punto de partida para evaluar el efecto dramático original.

Cuando Shakespeare hace decir a un personaje que el fulgor de una espada es como el rayo, no van más acompañadas estas imágenes de efectos secundarios en escena que cuando Homero nos describe el resplandor de Apolo.

Sin embargo en la interpretación del 'clima' que el dramaturgo nos propone están presentes su manera de entender la "atmósfera" en su intensidad, sus contrastes, sus efectos culminantes, su *pathos*.

Cuando se nos habla de la noche, el espectador se vuelca hacia una imagen interior, visión o experiencia personal de lo nocturno.

Por más dramática o siniestra -como en *Macbeth*- sea esa noche poblada de augurios y brujas estaremos obligados a presenciar la escena a plena luz e imaginar el resto.

La palabra es la que con su carga semántica y las virtualidades simbólicas que encierra nos envuelve en claridad, tiempo, oscuridad, "espacio" que constituye el clima propio de un destino.

El actor nos invita a participar del ambiente en que él está inmerso y su genio expresivo nos hará sentir la intensidad y la emoción del trance dramático.

Es por ello que la frecuencia con que se utilizan ciertas metáforas o símbolos, su recurrencia, llamará poderosamente la atención y nos indican la afinidad que el creador manifiesta con ellas y la relación que éstas muestran con los estilos en boga o la fidelidad con que unos determinados símbolos traducen el modo epocal.

Fuego y tiniebla se asocian a menudo con el desorden de las pasiones y la violencia que engendra la mente en la oscuridad del mal.

Pese a que el fuego es, en los mundos astrales símbolo de la energía, la luz y la divina pureza, cuando se asocia a la destrucción, consume y devora, reduce a la nada y, vinculado a la tiniebla, amedrenta como si fuese el nudo mismo de la discordia, el combustible del caldero de brujas y demonios, el signo de la ira.

El intento de invitar al lector a disfrutar de una más rica visión de la Tragedia de *Macbeth*, pretende vincularlo a la simbología a que hemos aludido, en el contexto de la más coherente interpretación del 'espacio' de la obra, es decir de su atmósfera, en el sentido más pleno posible.

Fuego y tiniebla juegan -como tantos otros riquísimos símbolos shakesperianos- a impulsarnos al encuentro del dramaturgo en su compleja interpretación del hombre y de la vida, teñida, las más de las veces, de un agnosticismo y pesimismo estoicos, perfilándolo como un supremo manierista, pues no es ajeno a este pesimismo un desgarrador sentido de la soledad del hombre y de las paradojas de la existencia.

Entenderemos, siguiendo a G. Wilson Knight, que 'crítica' e 'interpretación' de una obra son cosas distintas.

La primera nos sugiere un determinado proceso de objetivización de dicha obra, su comparación con obras similares, para demostrar cómo la pieza analizada sobrepasa o bien queda por debajo en relación con ellas.

Implica también el separar sus aspectos 'buenos' de sus aspectos 'malos' y, finalmente, concluye con la necesidad de emitir un juicio formal en relación con su valor duradero.

La interpretación, por el contrario, intenta una fusión con la obra que se está analizando, intenta, hasta donde sea posible, entender su tema a la luz de su naturaleza propia, empleando referencias externas -si es que ellas son necesarias- sólo como factores iniciales y previos a la comprensión de la obra como tal.

La interpretación evita además la discusión sobre los méritos de la obra y, desde el momento que su existencia depende de la aceptación inicial y originaria de la validez de la unidad poética que intenta traducir a un razonamiento discursivo, no reconoce distinciones entre 'bueno' y 'malo'. (4)

La interpretación, entonces, en su 'pasividad', contempla sólo el reto imperativo de una visión poética.

Nuestra esperanza radica -partiendo de esta definición- en situarnos en la atmósfera de *Macbeth*, intentar aprehender, desde su raíz misma, la vitalidad de estos símbolos -tiniebla y fuego- recurrentes en la obra de Shakespeare, que en *Macbeth* alcanzan proporción convulsiva.

Conviene además tener presente: -según W. Knight- algunos principios fundamentales para una correcta interpretación de Shakespeare.

Nos dice que antes de proceder a cualquier análisis deberemos entender cada obra como una unidad visionaria que obedece sólo a sus propias leyes. Para ello es necesario preservar la espontánea verdad de nuestra reacción imaginativa por paradójal que ésta parezca.

Debemos atender y reconocer los elementos 'temporales' y 'espaciales' (historia y atmósfera) no intentar buscar verosimilitud sino, por el contrario, considerar cada obra como una metáfora en expansión a la que se somete la 'realidad'.

Deberemos analizar el uso y el sentido del simbolismo poético directo, es decir, hechos cuya significación puede relacionarse difícilmente a los procesos normales de la vida real.

La imagería simbólica menor -que es muy consistente- debe ser cuidadosamente estudiada.

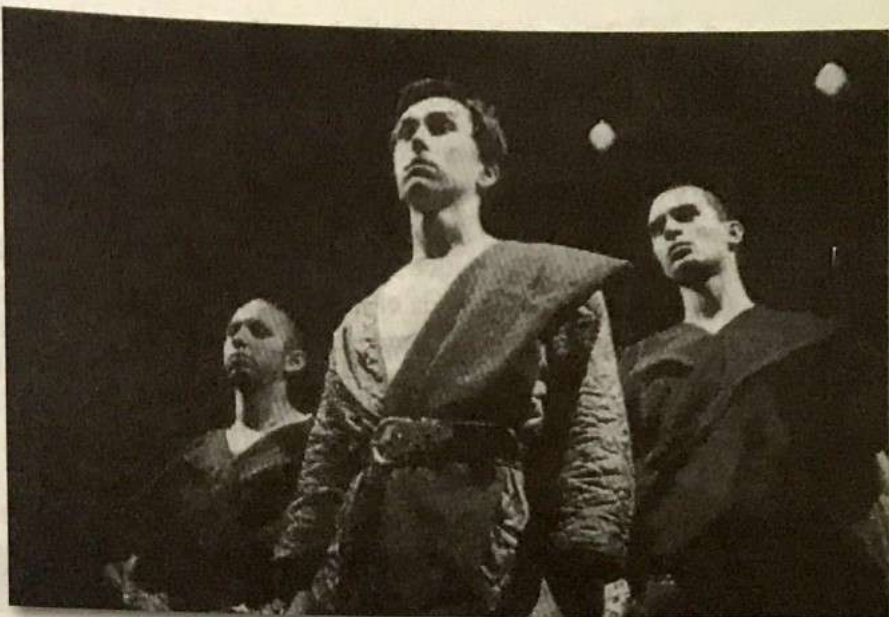
Agrega el autor -y esto es de suma importancia- que dondequiera se repitan ciertas imágenes continuamente dentro de la misma conexión asociativa, podremos, si estimamos que dicha fuerza asociativa es lo bastante intensa para estar en condiciones de detectar la presencia del valor asociativo cuando las imágenes se presentan solas.

Debe ser considerado también el valor simbólico de los efectos auditivos, como las descargas de cañón en *Hamlet* o en *Othello*, o el sonido de trompetas en *Measure for Measure* o en *King Lear*.

Finalmente, existe una "secuencia" significativa entre las obras que se ubican entre *Julius Caesare* (c. 1571) y *The Tempest* (c. 1611).

Dicha secuencia describe Wilson Knight como el progreso shakesperiano. Lo que implica que en el análisis separado de cada obra puede ser útil atender al orden cronológico dentro de este progreso.

Llama nuestra atención el autor, sobre determinada 'temática': el "tema del odio", cuya turbulencia penetra todas las obras de este período; un modo particular de "cinismo con respecto al amor"; "rechazo, asco del cuerpo humano y desaliento frente al tema de la muerte". "Una repulsión frente a la vida humana causada por una clara visión de sus limitaciones -sobre todo las limitaciones impuestas por el tiempo". (5)



En una primera aproximación nos parece que muchos de estos "temas" son sin duda de raíz manierista.

El rechazo a la vida que es en el fondo la melancólica noción de finitud existencial, se arrastra a través de los laberintos de las tramas shakesperianas.

La noche, el fuego, la tiniebla y la sangre son imágenes correlativas a dichos sentimientos.

* * *

El tema de la oscuridad y la noche como tónica en *Macbeth* ha sido tratado en más de una ocasión.

De hecho la cita que abre esta introducción nos da a entender que son muchas las referencias relacionadas con la oscuridad que pueblan *Macbeth*.

Nuestro propósito es justamente precisarlas y relacionarlas con aquel manto de incertidumbre y desorientación, de desorden individual y político que constituyen el clima o atmósfera y a la vez el mundo o tema de la obra.

El desarrollo progresivo y acelerado de la violencia, la ambición, el deseo nunca saciado, propio de la naturaleza humana, en medio de un mundo ajeno e indiferente.

Este tema crea una espiral de odiosidades que conducen, como en *Hamlet* -si bien de distinta manera- a un torbellino mortal cuyos símbolos son engendros o emisarios del desastre.

Así como el demonio de la visión de la muerte se posesiona de Hamlet y lo lleva de la infelicidad y el dolor a una creciente amargura, al cinismo, al crimen y la locura, la enajenación del poder, la ambición -a veces incoherente- y la contradicción de todo estado natural de equilibrio desembocan en *Macbeth* en un vórtice de desorden. (6)

En el capítulo VII de *The Wheel of Fire -Macbeth y la Metafísica del Mal-* G. Wilson Knight dice:
"En *Macbeth* no encontramos pesadumbre sino oscuridad: el mal no es relativo sino absoluto. En cuanto a

profundidad imaginativa *Macbeth* es sólo comparable a *Anthony and Cleopatra*. Allí tenemos una conciencia paradisiaca; aquí la suciedad y el tormento de pesadilla de un infierno consciente.”

Este mal, siendo absoluto y por tanto ajeno al hombre, se nos muestra en esencia como inhumano y sobrenatural, y de difícil ubicación dentro de algún esquema filosófico.

Macbeth es fantástico, específico e imaginativo más allá de otras obras shakespereanas. La dificultad aumenta en la medida en que se da el implícito desdibujamiento de efectos, la siniestra tiniebla que cubre tema, técnica y estilo. Las personas en el drama están ellas mismas suspendidas. Sin embargo, permanecemos conscientes de una poderosa noción de perversidad sofocante que conquista y también paralizados por el ojo del basilisco del terror innombrable”. (7)

Capítulo I

“Stars hide your fires
Let not light see my
black and deep desires”

(*Macbeth* I,IV). (8)



El mundo isabelino, en su compleja escala de valores, concibió la vida del hombre como un acontecer entretejido en la maravillosa red del cosmos.

En el cuadro del mundo y de la vida, presente en el hombre de los siglos XVI y XVII, en la Inglaterra de Shakespeare, el concepto del orden juega un papel de extraordinaria importancia. Este orden que se vincula íntimamente a la literatura -como fondo de creencias populares y cultas, o como motivo estético-, arraiga en la visión teológica.

La cadena del ser, aspecto esencial de este orden universal, tiene su origen, sin duda en el *Timeo*, y es evidente que, entre

Platón y la Edad Media, encontró eco entre diversos pensadores y escuelas. Pero es precisamente en la época isabelina, en que esta concepción, tanto como la de las “correspondencias” o la danza cósmica, logra su expresión más plena, al hallar cauce en la idea política y al desdoblarse frente al telón de fondo del complicado juego político y social.

Este universo, en el que nada escapa al orden riguroso del vasto plan que comienza en la humilde materia inanimada y culmina en las legiones celestiales, último eslabón de la vasta cadena; gira en las esferas que encuentran su eje natural en el trono de Dios, aquel “coelum empyraeum”, el “empyrean”, de Milton, donde giran y dominan los ángeles. Allí el fuego celestial es luz, y ella, a la vez, es símbolo de la divinidad. A pesar de Copérnico y de sus teorías, el hombre medio isabelino se aferraba a la idea de un universo geocéntrico. (9) Consecuente, sin embargo con su visión de este mismo universo sometido, como resultado de la caída, acepta que, en este orden, la esfera sublunar, aquella que está condenada a habitar, sea el resumidero donde ni el aire siquiera es puro y transparente, sino denso y espeso, y donde todo está sujeto a la ley fatal de la decadencia y la descomposición. (10)

La cadena de esferas, las correspondencias, la danza cósmica, la influencia planetaria, la rueda de la fortuna, vasta red en la que el hombre se mueve cogido en la trama de fuerzas invisibles, a las cuales tantas veces le damos los nombres que tantas veces se rebela. La literatura renacentista inglesa está llena de aquellos elementos que son el reflejo del trágico sometimiento a esas fuerzas o la lucha desatada que pretende trastocar estos valores y derrocar el orden, reflejo de la divinidad:

*"Take but degree away from nature
that String, and have not
discord follows".*

"Quitad la jerarquía,
desconcertad la cuerda y ved
que discordancia sigue"

La admonición de Ulises en *Troilus and Cressida*, es justa, y rige tanto para la correspondencia entre el microcosmos y el Estado, como para éste y el microcosmos. En el libro de Omilias, de 1547, la primera correspondencia se plantea claramente:

*"In the earth God hath assigned
kings princes with other
governors under them, all in
good an necessary order. The
water above is kept and raineth
down in due time and season.
The sun moon stars rainbow
thunder lightning clouds and
all birds of the air do keep
their order".*

"En la tierra, Dios ha designado
reyes, príncipes con otras
autoridades bajo ellos, todos en
necesario y buen orden. El
agua de lo alto es mantenida
y cae en forma de lluvia en el tiempo
y la estación debidos. El sol, la luna,
las estrellas, el arcoiris, el trueno,
el rayo, las nubes y todos los pájaros
del aire también mantienen su orden"

Así también hay estricta correspondencia entre el desorden en los cielos y la discordia del Estado.

*"But when the planets
In evil mixture to disorder
wander,
What plagues and what portents,
what mutiny,
What raging of the sea, shaking
of earth,
Commotion in the winds, frights
changes horrors,
Divert and crack, rend and
deracinate
The unity and married calm of
states
Quite from their fixture".*

"Pero cuando los planetas vagan
errantes, en desorden, en una
mezcla funesta, qué plagas y
qué prodigios entonces, qué
anarquías, qué cóleras del mar,
qué temblores de tierra, qué
conmociones de los vientos
¡Fenómenos terribles, cambios,
horrores, trastornan y
destrozan, hienden y
desarraigan completamente de su
posición fija la unidad y la
calma habitual de los
Estados!".

(Astrana Marín).

Asimismo, una de las más comunes correspondencias en la poesía, la encontramos entre las tempestades y los temblores del mundo y las pasiones del hombre.

A través de esta flexible noción de la correspondencia, el isabelino establece un paralelo entre el mundo político y el microcosmos. Ella también está determinada fundamentalmente por la idea de orden y por su contrapartida: el caos. La tensión, el debate que anida en la mente del hombre, entre la voluntad y la acción, se asemeja a la discusión entre monarca y consejo.

Así Shakespeare ilustra este paralelo entre la conmoción individual y la conmoción pública -en que resuenan las ideas platónicas sobre la justicia del hombre y del Estado-, en las palabras de Brutus, en las que se describe aquel momento que transcurre entre el pensamiento y la ejecución de un acto horrible, durante el cual:

"The state of man, like to a little Kingdom, Suffers then the nature of an insurrection..." (11)

Pero ya hemos mencionado el discurso de Ulises en *"Troilus and Cressida"*, el ejemplo que más comúnmente se elige en la obra de Shakespeare para describir la jerarquía que impera en la creación y la necesidad de reconocer y respetar esta jerarquía. Esta doctrina fue, sin duda, la base del pensamiento isabelino más tradicional y su proyección en la realidad política y social significó para la comunidad la aceptación de este mismo principio básico y ordenador. La consecuencia fatal del olvido de este imperativo, significaba incurrir en el riesgo de inminente caos.

Sin embargo debemos considerar el hecho de que si bien este es el "orden necesario" de las cosas, el caso particular de Shakespeare se vincula también a otra problemática.

Para comenzar, como nos recuerda Peter Quennell, Shakespeare conservador y agnóstico se refiere de manera secundaria a la imaginaria o a la doctrina cristiana. Sus personajes trágicos viven y mueren sin esperanza de socorro sobrenatural.

Así también, como negación del orden y el equilibrio de un "plan divino" está el mal que en las tragedias como *Hamlet*, *Macbeth* y *King Lear* puede ser desencadenado por el hombre, pero no es al propio tiempo, obra del hombre; "se alza como una niebla oscura y hedionda, desde abismos desconocidos; y se precipita, acompañado de truenos y relámpagos, desde cielos que se abren repentinamente para la indignidad; el mundo está dejado de la mano de Dios. En esta atmósfera tenebrosa, el amor sexual se transforma en lujuria, traición, morbosidad, suciedad, abominación; las doncellas castas y puras de corazón, las Ofelias y las Cordelias, son heridas mortalmente. Las víctimas trágicas de sus temperamentos excesivamente imaginativos (pues Hamlet, Othelo, Macbeth y Lear, aún siendo diferentes tienen esto en común) caminan derechamente hacia su ruina. Es verdad que en esto no hay equilibrio, es la vida, terriblemente dividida entre extremos opuestos, el tiempo del caos, de la desarmonía". (12)

Visualizamos a Shakespeare, además, viviendo con más o menos intensidad la crisis del manierismo europeo, con toda la gama de sus contradicciones y paradojas.

Sus personajes, políticos o cómicos, centrales o secundarios, quedan cogidos por una red finísima de formas, de respuestas a la vida, de interrogantes o choques con el destino que los sitúan en la malla manierista.

No en vano Gustav Hocke traza un paralelo entre Parmigianino y Hamlet. Parmigianino murió envuelto en las redes de los mágicos secretos del mundo, en completa locura.

El mundo, este "laberinto poético de Dios", no tiene entrada ni salida.

A medida que los fenómenos políticos, religiosos y sociales adquieren carácter de crisis, aumenta el senti-

miento de sin salida. Hallarse perdido.

El monólogo Hamlet es el espejo de la indecisión, la caja de resonancia de múltiples y posibles interpretaciones que, como un eco, cambian de dirección en un instante.

Es como aquellos retratos de Pontormo, de cavilosa mirada "saturniana" que en luz y sombra resplandecen suavemente en medio de su melancólica elegancia.

Dice Hocke que cuando con razón se ensalza a Hamlet como la figura más extraordinaria del "manierismo" de aquel entonces, al caviloso, al irresoluto, al que obra siempre de modo distinto a lo que la lógica, la costumbre o el deber prescriben, como aquel incluso eróticamente ambiguo, se puede uno también imaginar a Shakespeare, nacido siete años después de la muerte de Pontormo habiendo visto alguna vez estos retratos aún cuando no en el original. (13)

Entre los años 1602 y 1606, los años de *Othello*, *Macbeth* y *King Lear*, hay mayor unidad en la obra de William Shakespeare. Hay no sólo una madurez lingüística, sino una más clara concepción de los caracteres. La presentación dramática del conflicto no sólo se hace más verdadera, sino que "el conflicto entre razón y pasión deja de ser exhibido como una hendidura interna, como la que puede observarse en Hamlet. Se convierte en algo auténticamente dramático, el choque entre personalidades y órdenes que contrastan" (14). Razón y pasión son fuerzas opuestas y delimitadas claramente en su aislamiento cuando se trata de personajes como Othello y Yago.

Este choque formidable de individualidades será proyectado hacia el mundo circundante en un conflicto que compromete Estado y Universo en el caso de *Macbeth* y *King Lear*.

El mundo interior de Hamlet es una vasta provincia de dudas y desconcierto. ¿Dónde está el punto del equilibrio? La conciencia se debate entre el ser y el no ser. Entre la vida y la muerte, el auto aniquilamiento o la aceptación patética de la injusticias del mundo. La irresolución se transforma en paralización:

"Thus conscience does make cowards of us all; And thus the native hue of resolution Is sicklied o'er with the pale cast of thought, And enterprises of great pitch and moment With this resgard their currents turn awry, And lose the name of action".

"De este modo la conciencia nos vuelve a todos cobardes. Y así, el inicial matiz de la resolución desmaya ante el pálido toque del pensamiento, y empresas de gran impulso y proyección, por esta consideración tuercen su curso y pierden el nombre de acción".

(Hamlet, III, I) (15)

Este desequilibrio permanece encerrado en los límites de una personalidad que hasta el final reflejará ambigüedad y desorden.

Pero, en última instancia, la pasión que desata en Hamlet y la furia de su venganza, caen fulminantes sobre un orden falso, para intentar restaurar la armonía del Estado y la dignidad de la corona.

Si bien es verdad que los personajes de Shakespeare aparecen -como dice Priestley- imaginando ser los únicos artífices de su propio destino, héroes conscientes de las misteriosas intervenciones de lo que ellos prefieren llamar "fortuna", no es menos cierto que con la turbulencia, contradicciones y alteraciones que traen consigo la Reforma y Contrarreforma durante mediados del siglo XVI y casi todo el XVII, el hombre culto verá su vida amenazada por innumerables elementos perturbadores del "equilibrio natural" y el "orden Divino".

Estas inquietudes y vicisitudes, tan claramente presentes en las artes visuales manieristas -con tintes de luz y

sombra- el "conchetto", en el sentido de la exaltación del intelecto ingenioso y efectista; la composición irregular de los múltiples focos de atención; los espacios y perspectivas arbitrarias; la "desproporción"... etc., se harán presentes en todos los otros aspectos de la vida social en lo que magistralmente G.R. Hocke describe como el "laberinto" de la vida en el mundo y el juego de los espejos, que cual la perspectiva ilusoria y el "fuego mágico", eclipsa la realidad. (16)

*

*

*

Macbeth es, entre las obras de madurez de Shakespeare, la que alcanza un límite nunca antes logrado de tensión y violencia.

Si "*Lear* se labra en el pináculo de la piedad, *Macbeth* ocupa la cumbre del terror" (17), y si de nuevo se plantea el conflicto entre razón y pasión, éste llega en la obra a ocupar un lugar predominante, es decir, constituye el cauce por el cual fluye el caudaloso río de ambición, muerte y tormento en el que la figura central se convierte en clave del conflicto que aquí se resuelve, en última instancia, en términos morales.

Mientras los personajes de la obra se mueven sobre una trama de alucinante inquietud, desasosiego y preguntas a medio responder, aparece como imagen dominante un cuadro de desintegración.

El orden establecido, aquel que la época isabelina aprecia como ideal de equilibrio en el hombre y el Estado -reflejo de aquel otro orden universal y la natural armonía del cosmos- se quiebra violentamente para dar paso a la inestabilidad.

El inglés medio respetó siempre o fue obligado a respetar el orden político imperante en el reinado de Isabel I. La enorme fuerza e intuición política de esta soberana se reflejó en una inflexible noción de las jerarquías y de respeto por la monarquía y la iglesia reformada. La tragedia de Essex, entre otras cosas, refleja las mortales consecuencias que acarreaban los caprichos del poder o la ambición desmedida. En ambos casos los intentos de alterar un rígido equilibrio se pagaban con la vida. Shakespeare fue testigo de ello.

Otra cosa era el mundo cortesano que admitía cualquier juego o capricho, siempre que este fuera inteligente y elegante, imaginativo, ágil y fruto de una fantasía elaborada y elíptica, característica del laberinto manierista. En otros términos, "*La Reina de las Hadas*" permitía mucho y ella se lo permitía todo, salvo lo que alterara el implacable equilibrio político del Reino.

Por esto, los ejemplos de desestabilización del orden se hacen elocuentemente vivos y activos en su efecto teatral y muchas veces indirectamente pedagógicos.

Es el desorden de la mente de *Macbeth* y *Lady Macbeth* el motor del crimen y la furia; el mecanismo que activa la máquina infernal.

Se proyecta en la obra la imagen de un reino que se desploma por obra de la corrupción moral, cuya irrefrenable fuerza no se detiene sino para precipitarse en la oscuridad sobrenatural del reino de las brujas. (18)

Este peligro que amenaza trastocar jerarquía y grado sofocando para siempre la verdad y la justicia, sobrevuela el oscuro lago de la muerte y el infierno y se expresa en el lenguaje simbólico del fuego y la tiniebla.

No es este el lugar para analizar extensamente este tema, pero cuando decimos que el rojo de la palidez amarillenta de la muerte en el rostro, el sonrosado arrebol en la mejilla o la negrura de la noche son expresiones recurrentes, podemos considerar -si algunas de estas fórmulas se exacerban- que, como en *Macbeth*, dicho manejo del color, de la luz o su negación, pasan a ser dominantes hasta el punto de que el mensaje de toda la invención se hace visible en la presencia de estos elementos, como sistema privilegiado de lenguaje simbólico.

Tan frecuente, o más que la imagen del color, es en Shakespeare la referencia a la luz o las alusiones frecuentemente se hacen a la claridad o a la oscuridad en relación con el alma, el carácter, o al referirse a situaciones conflictivas que se suscitan en o entre los personajes y que pueden compararse a las alteraciones de los fenómenos lumínicos de la naturaleza. Para Valentine, por ejemplo, luz es el resplandor del amor en la visión del amado:

VAL: *"What light is light, if Sylvia be not seen?"*

VAL: "¿Qué luz es luz, si Sylvia no puede ser vista?"

(*The Two Gentlemen of Verona*)

Luz y sombra sustancia de sueños y fantasías para las hadas:

PUCK: *"And we fairies, that do run
...From the presence of the sun,
Following darkness like a dream..."*

PUCK: "Nosotras las hadas que huímos
...De la presencia del sol,
Siguiendo la oscuridad como un sueño..."

(*A Midsummer Night's Dream*)

La oscuridad y lo infernal serán muchas veces sinónimos en la literatura manierista. La bóveda del cielo en ciertas ocasiones ominosamente amenazante:

KING: *"O paradox black is the
badge of hell,
The hue of dungeons and the
suit of night"*

REY: "¡Oh paradoja! el negro es
el signo del infierno,
La sombra de la prisión y el
manto de la noche".

(*Love's Labour's Lost*, IV, I)

Sinónimos la noche y la muerte para Lady Anne en su maldición a Gloucester:

ANNE: *"Black night o'er shade
thy day and death thy life!"*

ANNE: "¡La negra noche ensombrezca
tu día y la muerte, tu vida!"

(*King Richard, III*, I, I)

La oscuridad, símbolo de odio para la reina Margarita, al increpar al mismo Gloucester:

Witness my son, no the
shade of death; ing beams
Whose bright out-
thy cloudy wrath ss folded
Hath in eternal da
up".

ahora sumido en las sombras de
la muerte, cuyos rayos
brillantes tu tenebrosa furia
ha envuelto en eterna
obscuridad!".

(King Richard, III, I, III)

Para Hamlet la venganza debe consumarse de tal manera que la obscuridad de la muerte arrastre también a la obscuridad del infierno el alma del rey:

HAM.: "And that his soul may be
as damn'd and black
As hell, whereto it goes".

HAM.: "Y que su alma sea tan
maldita y negra como el
infierno hacia donde va".

(Hamlet, III, II)

Y, ¿no son acaso para Venus, orden y belleza símbolos y el caos, la negrura que sobreviene cuando la belleza muere?:

VEN.: "For he being dead, with
him is beauty slain,
And, beauty, black chaos comes
again".

VEN.: "Porque él estando
muerto, junto con él se mata a
la belleza y la belleza muerta,
retorna el negro caos".

(Venus and Adonis)

y, ante la muerte de Adonis, el desconcierto de comprobar que la luz y el día eran aún posibles:

"Wonder of time", quoth she,
"this is my spite,
That, thou being dead, the day
should yet be light".

"Asombro de los tiempos" -dijo
ella- "éste es mi despecho:
que habiendo muerto tú, muestre
su luz aún el día".

(Venus and Adonis)

En fin, en repetidas oportunidades se ha dicho que la imagen dominante en *Romeo and Juliet*, es la luz en todas sus formas y manifestaciones. (21)

Son, en verdad, constantes las referencias a la luz de las estrellas, al fulgor del relámpago, al plateado reflejo de la luna, y ellas envuelven esta obra en un clima de suave claroscuro. Sólo se disipa o debilita este ambiente luminoso con la separación y la muerte. Síntesis de esta identificación de la luz y el amor, son en el Acto II, escena II, las palabras de Julieta:



JULIETA: "Come, night; come,
 Romeo; come, thou day in night;
 For thou wilt lie upon the
 wings of night
 Whiter than new snow on a
 raven's back.
 Come, gentle night, come,
 loving, black-brow'd night,
 Give me my Romeo; and, when he
 shall die,
 Take him and cut him out in
 little stars,
 And he will make the face of
 heaven so fine
 That all the world will be in
 love with night
 And pay no worship to the
 garish sun".

JULIETA: "Ven Noche; ven Romeo;
 Ven tú, día en la noche, pues
 yacerás sobre las alas de la
 noche más blanco que la nieve
 primera sobre el dorso de un
 cuervo. Ven noche gentil, ven
 amorosa noche de ceno obscuro;
 dame mi Romeo, y, cuando muera,
 cógelo y divídelo en pequeñas
 estrellas. Y él hará tan bello
 el rostro del cielo, que el
 mundo entero se prenderá de la
 noche y dejará de rendir culto
 al sol deslumbrador".

(Romeo and Juliet, III,

NOTAS

* Las traducciones son del autor de este texto, salvo aquellas firmadas por Astrana Marín.

1 "La oscuridad impregna la obra...
 La mayor parte de la acción
 se desarrolla en medio de la
 tiniebla de la noche".

2 Al insistir en el evidente y progresivo desarrollo del lenguaje poético y de la 'adecuación' a situaciones, caracteres e imágenes, D.A. Traversi anota: "Trama y caracteres son, evidentemente, de suprema importancia y ninguna crítica puede desconocerlos, pero, es verdad también, que entenderemos aún mejor la trama y los personajes si estamos plenamente conscientes de la calidad de la emoción tras los versos de Shakespeare en una obra dada... Estamos considerando, en efecto, una creación poética de la cual no puede extraerse favorablemente una parte aislada o ser considerada ésta un fin en sí mismo; y la clave de esta creación reside en el sentimiento que subyace cada parte del total y que puede aprehenderse de manera más directa en la calidad y ubicación de su lenguaje". (D.A. Traversi: *An Approach to Shakespeare*, Doubleday Anchor Books, p. 5-6).

3 La historia de Occidente es, desde finales de la Edad Media, una historia de crisis. Las breves fases de tranquilidad llevan siempre en sí los gérmenes de la disolución subsiguiente; son sólo períodos de euforia entre períodos de degradación y de miseria, en los que el hombre sufre por causa del mundo y por causa de sí mismo. El Renacimiento representa, sin duda, una pausa, pero no carente de peligros, y por eso puede decirse que el arte del manierismo, tan atormentado, tan penetrado de un sentido de crisis, tan vituperado y denunciado por su aparente insinceridad y amaneramiento, es, sin embargo una expresión mucho más fiel de la efectiva realidad del clasicismo con su insistente serenidad, armonía y belleza (Arnold Hauser "Origen de la Literatura y el Arte Modernos", I El Manierismo, Crisis del Renacimiento. Editorial Guadarrama, Punto Omega. p. 22-23).

4 G. Wilson Knight, "The Wheel of Fire", Interpretation of Shakespearian Tragedy with Three New Essays. University

- Paperbacks, Methuen
- 5 G. Wilson Knight: ... ion, 1965. p. 1-3.
- 6 Sobre el tema de ... t. p. 14-15.
- Palmer, Knight, Trav ... "cura", verdadera o fingida de Hamlet, existen interesantes opiniones en los textos de Quennell, Tillyard, Barnet, Hocke, etc.
- 7 G. Wilson Knight. ... it. p. 140.
- 8 "Estrellas, ocultad ... o fuego,
que la luz no perci ... s profundos
y negros deseos".
- 9 "De Revolutionibus Coelestium" de Copérnico, que desplazó la tierra de su sitio privilegiado, fue publicada en 1543 y, aunque varios matemáticos y hombres de ciencia en Inglaterra habían aceptado sus teorías hacia 1576, fecha de la publicación de "Perfit Description of the Celestiall Orbes" de Thomas Digges, aún en Oxford y Cambridge se utilizaba en forma generalizada el concepto de cosmos geocéntrico.
- 10 Caxton cita de un enciclopedista francés, en el "Mirror of the world", traducido en 1450 de originales franceses del siglo XIII, lo siguiente, que se refiere al aire de las esferas superiores, y que transcribimos, por la identificación existente entre los conceptos de luz y aire: "This air shineth and day of respendour perpetual and is so clear and shining that if a man were abiding in that part he should see all, one thing and another, and all that is, from one end to the other, all so lightly as a man should do here beneath upon the earth the only length of a foot or less. (Cit. por E.M.W. Tillyard en "The Elizabethan World Picture" A Modern Library paperback, editado por Random House, New York, p. 39). (Este aire brilla noche y día con resplandor perpetuo y es tan claro y brillante que si un hombre habitara en ese lugar debería verlo todo, una cosa y otra, y todo lo que hay, de un extremo al otro, todo con la claridad con que el hombre aquí abajo en la tierra ve sólo a la distancia de un pie o menos).
- 11 "El estado del hombre, tal un pequeño reino, entonces sufre la naturaleza misma de una insurrección...".
- 12 J.B. Priestley "Literatura y Hombre de Occidente". Ediciones Guadarrama, Madrid. p. 67.
- 13 Gustav Rene Hocke: "El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual". Ediciones Guadarrama, Madrid, p. 44-45. Las copias, en grabados, se conocían en casi toda Europa.
- 14 D. A. Traversi op. cit. p. 127.
- 15 El monólogo de Hamlet se analiza extensamente y de manera muy rica en el ensayo: "Hamlet reconsidered" (1947) XV y "Two notes on the text of Hamlet" (Appendix) (1947) incluídos como capítulos en G.W. Knight: "The Wheel of Fire".
- 16 Para los manieristas -dice Hauser- "la forma artística no era, en lo esencial, ni un medio para la imitación de la naturaleza o para la autoexpresión, ni un medio de estilización e idealización, sino un vehículo para escapar al mundo, para acabar con él -con este mundo que a los manieristas les parece algo extraño y a menudo netamente peligroso- de una manera o de otra, negándolo o despreciándolo, en formas ensoñadoramente sublimadas o desbordantemente juguetonas" (A. Hauser op. cit. p. 71).
- 17 Richard Garnett and Edmund Gosse: "English Literature and Illustrated Record". The Macmillan Co., Vol. I y II. New York, 1935. p. 236.
- 18 A propósito de la falta de aprecio que Shakespeare sentía en general por los políticos, John Palmer señala que sin embargo, el público isabelino esperaba encontrar en el escenario "reyes, príncipes y generales". El dramaturgo, por tanto, deberá llenar su escena con figuras políticas. Su público debe contemplar a estos grandes celebrando consejo, conduciendo sus hombres al combate, trepando al poder o doblándose ante su propia impotencia. Shakespeare tomando de Plutarco o Holinshed una histo-

ria o situación que le permitiera satisfacer esas aspiraciones (del público) se encontró -queriéndolo o no- escribiendo teatro, políticas. Pero sus personajes le interesaron primero y, antes que nada, como hombres. Constituyó un accionar que resultaran ser hombres que se destacaran o esperaran destacarse en los asuntos públicos. Es en verdad una paradoja que Shakespeare que -por sobre cualquier otro dramaturgo- se interesó por la conciencia y el corazón del individuo, hubiese un conjunto de obras teatrales inigualadas en otras literaturas por su contenido político". (John Palmer: "Political and Characters of Shakespeare" - Macmillan and Co. Ltd., London - 1961. Introduction, p. VI.

19 Agrega a estos textos Hocke, el cultismo español, los metafísicos ingleses, "Titus Andronicus", en su horror a la muerte, y el "Death-Duel" de John Donne (1573-1631). (G. R. Hocke, op. cit. p. 122-123).

20 Para quien conozca las vinculaciones del poema 'Venus and Adonis' y la literatura ovidiana, salta a la vista, por ejemplo el tratamiento del paisaje, las diferencias en el uso del color en Shakespeare y en Ovidio. En un ensayo sobre el color en Nelson Glenn McCrea dice: "El goce sensual que Ovidio siente por el juego del color, encuentra expresión en las obras de todos los períodos de su vida, y se manifiesta ahora en toques aislados de color, ahora en pasajes de armonía cromática y contraste cromático bellamente logrados". Sin penetrar en el problema de la convención en el color de Ovidio, ni en Shakespeare no es difícil, de la lectura paralela de ambos poetas coincidir con Nelson Glenn en que "en la percepción del paisaje de Ovidio la nota del color está conspicuamente presente por las luces cambiantes del mar y el cielo, especialmente las gloriosas amaneceres, tienen para él una atracción interminable". (Nelson Glenn McCrea, "Ovid's use of colour and of colour in Classical Studies in Honour of Henry Driesler", p.180. Macmillan and Co., N.Y. and London, 1894).

En "Venus and Adonis", obra maestra de ornamentación -según George Rylands- en que hay abundancia de imágenes vivas y reales, está presente la huella de Ovidio en muchos aspectos. Sin embargo, tendremos que confesar que en el uso del color Shakespeare va a la zaga del autor latino. Shakespeare describe tanto el paisaje de entonación clásica, como las imágenes rurales de entonación local y provinciana. En ambas pinturas, el color es débil y su uso es más bien formulístico. Este tema evidente, requiere de un estudio especial y no es este lugar en que debe tratarse. Para ello, debemos estar en situación, no de enumerar las veces en que se usa un término de color y establecer la extensión que se le asigna, sino de determinar las preferencias de ciertos colores y señalar cuándo se usa un color convencionalmente y cuándo se está en verdad "pintando" un paisaje o un retrato.

21 Caroline F. E. Spurgeon: *Shakespeare's Imaginery*, 1935.

