

SEGUNDA PARTE

LA CONDUCTA DEL JABALI

I. LA TRAGEDIA DE MACBETH

1. <i>La primera escena</i>	61
2. <i>Lo teatral de las brujas</i>	63
3. <i>Antecedentes del drama</i>	64
4. <i>La selección del ambiente natural</i>	67
5. <i>La prefiguración del futuro</i>	70
6. <i>El lenguaje de oposiciones como modelo de los acontecimientos</i>	73
7. <i>Realización deseada y temida del futuro</i>	76

I. LA TRAGEDIA DE MACBETH

1. *La primera escena*

En esta tragedia, Shakespeare nos introduce de golpe en una situación paradójica, llena de contraposiciones. Tres brujas entran en escena y hablan en versos rítmicos que aparentemente exhiben contradicciones:

First Witch. *When shall we three meet again?*

In thunder, lightning, or in rain?

Second Witch. *When the hurlyburly's done,*

When the battle's lost and won,

Third Witch. *That will be ere the set of sun.*

First Witch. *Where the place?*

Second Witch. *Upon the heath*

Third Witch. *There to meet with Macbeth.*

All. *Fair is foul, and foul is fair:*

*Hover through the fog and filthy air.*³

(I, 1, 1-10)

(Bruja 1a. ¿Cuándo volveremos a encontrarnos las tres en el trueno, los relámpagos o la lluvia?

Bruja 2a. Cuando finalice el estruendo, cuando la batalla esté perdida y ganada.

Bruja 3a. Eso será antes de ponerse el sol.

Bruja 1a. ¿En que sitio?

Bruja 2a. Sobre el páramo.

Bruja 3a. Allí nos encontraremos con Macbeth.

Todas. Lo hermoso es feo y lo feo es hermoso. ¡Revoloteemos por entre la niebla y el aire sucio!)

³ La versión española del texto inglés tiene por base la traducción de Luis Astrana Marín de las obras completas de Shakespeare publicadas por Aguilar, S. A. Sin embargo, el autor ha variado esa traducción cuando lo ha estimado conveniente, con objeto de hacerla más fiel al texto inglés. El texto shakespeariano se atiene a la edición de Peter Alexander.

¡Extraña manera de comenzar una tragedia! La lectura de este diálogo podría provocar la impresión de que los acontecimientos subsecuentes, por reales y dolorosos que sean, estarán colmados de elementos sobrenaturales. Si así no fuera ¿qué sentido tendría presentar en escena seres míticos que anuncian el próximo encuentro con Macbeth, con expresiones como “lo hermoso es feo y lo feo es hermoso”? Este inicio nos hace esperar o presentir futuros acontecimientos, llenos de horror, con intervenciones no naturales, con mecanismos mágicos, cuya dirección y orientación están determinadas por leyes no humanas.

Sin embargo, esto nos pondría fuera del Renacimiento y no tendríamos una tragedia en el sentido moderno; las sombras góticas de la Edad Media estarían proyectadas en esta obra. Sería simplemente un cuento ilustrativo o una fábula, pero no una desgarradora tragedia del más grande de los dramaturgos modernos. Dice un poeta trágico:

*In tragic life, God wot,
No villain need be! Passions spin the plot;
We are betrayed by what is false within.*⁴

¡En la vida trágica, por Dios,
No se necesitan villanos! Las pasiones tejen la trama;
Somos traicionados por lo que es falso en su interior.

La tragedia moderna no puede admitir un *Deus ex machina*. Son los hombres mismos los que crean las consecuencias trágicas y sus errores los que los llevan a la muerte. No es necesaria parca alguna que teja, con el hilo vital de cada quien, el tapiz rojo de sangre de la historia.

La segunda bruja nos habla de una “batalla perdida y ganada” (“*battle’s lost and won*”), y de un “estruendo” (“*hurly-burly*”). Verán a Macbeth, en el “páramo” (“*upon the heath*”) y allí, con él, después de la batalla, concluido el estruendo, lo “hermoso es feo y

⁴Meredith, Georg, *Modern Love*, Stanza 43.

lo feo es hermoso” (“*Fair is foul, and foul is fair*”). Si ésta es la semilla de lo que acontecerá, estaríamos en presencia de lo que sería el paradigma de “*We are betrayed by what is false within*”. Es cierto: somos traicionados por lo que nuestras pasiones tienen de falso. Si ellas nos llevan hasta la transfiguración de lo hermoso en lo feo y de lo feo en lo hermoso ¿no es seguro que lo falso de esta contradicción, conducirá al dolor y a la muerte?

2. *Lo teatral de las brujas*

Afirmo como tesis parcial de este trabajo, que las brujas, independientemente de significados alternativos que pudieran tener, llevan a cabo una función muy importante en la obra de Shakespeare: son la representación teatral de la estructura interna de la tragedia, de la ley inmanente que la rige y expresan el sentido de lo que acontece en la obra trágica.

Para un dramaturgo es inadecuado hacer la exposición doctrinal, por boca de un personaje, del sentido y significado de los acontecimientos de la tragedia, máxime si se formula desde el principio de la obra teatral. Esta no es un diálogo platónico, donde también hay drama, aunque por otros motivos. La comprensión externa del sentido de la tragedia la tiene el autor y, en ocasiones, el espectador, mas no los personajes. Sin embargo, si el autor desea comunicar al espectador, su yo dual, el significado de la tragedia, vista desde fuera, su metasignificado, sólo puede hacerlo dentro de la obra misma.⁵ El camino más viable para ellos es el seguido por Shakespeare: introducir un personaje que exprese dicho significado y lo haga al principio de la obra, de manera que coloque, por así decirlo, el marco significativo y emocional de todos los sucesos que se desarrollarán ante los ojos maravillados y horrorizados de los espectadores. Shakespeare no tenía a su disposición el coro de la tragedia griega.

Esto es la manifestación teatral de la autoconciencia, del reflejo,

⁵Notable excepción es Bernard Shaw, que acostumbraba preceder sus obras teatrales con extensos prólogos doctrinarios.

de la reflexión, de la flexión desde fuera del autor sobre su obra. Ese es el sentido de Las Meninas, cuadro en el que Velázquez se pinta a sí mismo en el acto de pintar. Es la imagen de la autoconciencia del hombre moderno a partir del Renacimiento: el mundo se construye a partir del sujeto.

Las brujas en Macbeth cumplen esa función: representan dramáticamente el sentido interno de los acontecimientos, la ley interna que los rige, el núcleo central de la vida humana, el tejido de la trama dramática mostrando el hilo rojo que une a todos ellos en un cuadro fatal.

Tendremos oportunidad de comprobar lo anterior en las diversas tragedias que analizaremos, pues Hamlet tiene un fantasma, así como también Ricardo III, antes de la batalla fatídica de Bosworth.

3. *Antecedentes del drama*

Duncan, rey de Escocia, enfrenta una guerra con Sweno, rey de Noruega, quien es apoyado por dos súbditos escoceses, Macdonwald y el *thane* de Cawdor.

Macdonwald es descrito como “implacable” (“*merciless*”) y considerado “digno de ser rebelde, pues para esto las multiplicadas villanías de la naturaleza se juntaron en él” (“*Worthy to be a rebel, for to that the multiplying villanies of nature do swarm upon him*”) (I, 2, 10). En el momento de iniciarse la acción, Duncan recibe noticias de un sargento ensangrentado, que llega del campo de batalla. Este personaje describe lo acaecido anteriormente y señala que Macdonwald “había recibido de las islas del Oeste un refuerzo” de soldados mercenarios irlandeses, y “la Fortuna, sonriendo a su maldita causa, parecía ser la puta de un traidor” (“*and fortune on his damned quarrel smiling showed like a rebel’s whore*”) (I, 2, 13). Por vez primera se relatan las hazaña de Macbeth en esta guerra;

*For brave Macbeth -well he deserves that name-
Disdaining Fortune, with his brandish’d steel,
Which smok’d with bloody execution,*

*Like valour's minion carv'd out his passage
Till he fac'd the slave;
Which ne'er shook hands, nor bade farewell to him,
Till he unseam'd him from the nave to th'chaps,
And fix'd his head upon our battlements.
(I, 2, 15)*

(. . . porque el bravo Macbeth (quien bien merece este nombre), despreciando la fortuna, con su acero blandido, humeante de ejecuciones sangrientas, cual predilecto del valor, se abrió paso ante la presencia del miserable al que ni tendió la mano ni le dijo adiós hasta que le hubo abierto desde el ombligo a las quijadas y clavó su cabeza sobre nuestras almenas.)

Duncan califica a Macbeth de “digno caballero”, “valeroso primo”, (“*O valiant cousin! Worthy gentleman!*”).

Derrotado Macdonwald, el monarca noruego renovó el ataque “previando una ventaja, con armas aún limpias y refuerzos de tropas frescas” (“. . . *surveying vantage-with furbish'd arms and news supplies of men*”).

Duncan pregunta:

*Duncan. Dismay'd not this
Our captains, Macbeth and Banquo?
Sergeant. Yes;
As sparrows eagles, or the hare the lion.
If I say sooth, I must report they were
As cannons overcharg'd with double cracks;
So they doubly redoubled strokes upon the foe.
Except they meant to bathe in reeking wounds.
(I, 2, 34/40).*

(*Duncan.* ¿Y no se intimidaron entonces nuestros capitanes Macbeth y Banquo? *Sargento.* Si; como el gorrion ante el águila o como la liebre ante el león. A decir verdad, debo confesar que eran semejantes a los cañones de doble estallido; tan redoblados sobre el enemigo. A no ser que quisieran bañarse en el hedor de las heridas . . .)

Obsérvese como esta frase afirmativa, contundente, en donde algo se presenta paradójicamente, en realidad es una negación. El *sí* significa *no*.

El monarca noruego, Sweno, en el ataque era auxiliado por el Thane de Cawdor. Y Macbeth,

. . . lapp'd in proof.

*Confronted him with self-comparisons,
Point against point rebellious, arm'gainst arm,
Curbing his lavish spirit; and to conclude,
The victory fell on us.
(I, 2, 55).*

(. . . acorazado para la prueba, le reta a singular combate, acero contra acero rebelde, brazo contra brazo, dominando su espíritu arrogante: y, para acabar, la victoria nos pertenece.)

El Rey de Noruega “solicita capitulación” (“*craves composition*”). La victoria debe atribuirse a Macbeth y Banquo. En este momento, “cuando la batalla está perdida y ganada”, (“*when the battle's lost and won*”), es que el Rey de Escocia dice:

*Duncan. No more that Thane of Cawdor shall deceive
Our bosom interes. Go pronounce his present death,
And with his former title greet Macbeth.
Ross. I'll see it done.
Duncan. What he hath lost, noble Macbeth hath won.
(I, 2, 65)*

(*Duncan.* Este Thane de Cawdor no traicionará más nuestro íntimo afecto. Ve allá, pronuncia su sentencia de muerte y saluda a Macbeth con el mismo título que el ostentaba.

Ross. Ejecutaré vuestras órdenes.

Duncan. Gane el noble Macbeth lo que él ha perdido)

Macbeth ha ganado (*won*) lo que Cawdor perdió (*lost*) como consecuencia de la batalla. Para el primero esto es *fair*, para el segundo *foul*. La situación está presentada a base de oposiciones. Obsérvese, además, el paralelismo en la utilización de las palabras usadas por las brujas en la primera escena, con las palabras que usan los personajes

en sus diálogos. Esta concordancia no puede significar una armonía entre el mundo real y el mundo sobrenatural, (divino o demoniaco) de las brujas. Menos aún debe interpretarse como una causación desde arriba de los acontecimientos en este sólido mundo. De este modo negativo, comprobamos indirectamente nuestra tesis de que las brujas son personajes que presentan, internamente en la tragedia, su sentido y significado.

4. *La selección del ambiente natural*

La conducta de Macbeth hasta el momento, puede ser calificada de noble, valerosa, y a él como excelente y leal guerrero, arrojado en el combate, defensor del Rey Duncan y junto con Banquo, vencedor en la guerra. El título de Thane de Cawdor le ha sido otorgado por sus audaces hechos guerreros, que son producto de sus virtudes personales. Recordando a Maquiavelo y a Polibio, podríamos decir que la virtud guerrera de Macbeth, perfectamente ajustada a las circunstancias, vence a la fortuna, la que sonreía como una prostituta al rey de Noruega.

La conducta guerrera de Macbeth tiene éxito en el ambiente social y político en que actuaba; la guerra entre Duncan, rey de Escocia, y Sweno, rey de Noruega, es el marco de su actuación. La fortuna es una palabra que designa a todos aquellos elementos del ambiente que condicionan la conducta de los individuos y que favorecen o impiden que éstos tengan éxito. Este éxito sólo puede significar la supervivencia del individuo y el conjunto de “reforzadores” (satisfacciones, premios, ausencia de sufrimientos) que puede conseguir y conservar. La virtud, desde el punto de vista conductista, es el conjunto de conductas aprendidas cuyas consecuencias son exitosas. La conducta exitosa, en un ambiente determinado, es calificada de buena, de virtuosa, de meritoria.

Como el natural, el ambiente cultural selecciona; su función, su operancia, es la supervivencia de ciertos individuos, que por ello son considerados aptos. La concepción natural está invertida: no porque son aptos sobreviven, sino porque sobreviven, son aptos. Ciertas

características del individuo, cierto repertorio de conductas, producen consecuencias exitosas. La operancia causal de sus conductas, produce efectos que se consideran exitosos, en tanto permiten al individuo sobrevivir, obtener reforzadores y conservarlos. Este es el hecho real explicable: el ambiente ha producido que unos continúen viviendo y otros mueran.

El ambiente cultural, en este caso, la guerra, ha seleccionado. La operancia causal de las conductas, expresada en función del ambiente, es la selección. Los repertorios de conductas aprendidas que han producido como consecuencia la victoria, son valorados socialmente con expresiones tales como “valeroso primo”, “digno caballero”. Estas valoraciones son sociales, *i.e.* provienen de terceras personas que han resultado beneficiadas con la conducta de Macbeth: Duncan, en cuanto rey, ha conseguido también sobrevivir a la guerra con el rey noruego. La estructura del poder del reino de Escocia es un ambiente cultural que, en su efectividad, lo beneficia, lo refuerza y lo selecciona. Permítanseme algunas reflexiones que tendrán importancia posteriormente. Si en la palabra “aptitud”, como en un pozo, echamos todas aquellas características de un individuo, obtenidas por el aprendizaje, que le permiten sobrevivir en las circunstancias en las que se encuentra y, además, obtener y conservar satisfactores, podríamos afirmar que las “virtudes” de un hombre constituyen un repertorio de conductas cuyos efectos o consecuencias incrementan la propia aptitud del individuo o la de los miembros de su grupo o sociedad. El hombre virtuoso es aquél que ha logrado desarrollar tipos de conductas que producen efectos beneficiosos, reforzantes, para los miembros de su grupo. Estos calificarán al autor de esas conductas con adjetivos positivos tomados del vocabulario de la ética o la estética. Será calificado de bueno, santo, caballeroso, valiente, honesto, sabio, etcétera. Si, por el contrario, la conducta del individuo tiene consecuencias perjudiciales para los miembros de su grupo, será calificado con adjetivos negativos, será despreciado, humillado, desterrado, castigado y, en último término, muerto.

Es de observarse que en los calificativos cuyo sujeto gramatical es un hombre, se encuentra implícito un procedimiento intelectual de

sustancialización. La conducta es buena porque es reforzante para el sujeto que emite ese calificativo. Si el adjetivo “bueno” se une en una relación causal con el sujeto de la conducta, tiene que concluirse que éste es bueno en tanto que es el sujeto que emite conductas reforzantes para otros. Si la atribución de bondad, o valentía, etcétera, queda unida al sujeto de la conducta como parte de su naturaleza, se ha operado la sustancialización y el camino a la aristocracia racial está abierto, así como para toda postura que afirme la desigualdad.

Las virtudes son enseñadas. En este sentido, Sócrates tenía razón: la virtud es ciencia y puede enseñarse. Platón, por el contrario, para sostener la desigualdad del hombre, tenía que postular diversas calidades de almas y hombres. No hay virtudes naturales, sólo pueden ser disposiciones fisiológicas para actuar de manera favorable a los miembros del grupo. Las conductas aprendidas cuyas consecuencias favorecen a los miembros del grupo son las conductas virtuosas.

Adicionalmente, quiero afirmar que las normas morales indican verbalmente las conductas que deben ejecutarse y que son consideradas útiles o beneficiosas para el grupo social. Sin embargo no excluyo la posibilidad de que ciertas normas, por su antigüedad, en un cierto momento, se conviertan en perjudiciales.

Bajo estos supuestos es perfectamente comprensible que determinados individuos, por división del trabajo, se especialicen en ciertas conductas virtuosas, en conductas exitosas para el grupo, dadas circunstancias específicas. Quiero decir, no hay virtudes absolutas, en el sentido de que las conductas que las ejemplifican tengan éxito en todas las circunstancias, en cualquier momento. Sólo hay virtudes relativas cuyos efectos o consecuencias son beneficiosos únicamente en determinadas circunstancias.

Las virtudes de Macbeth eran precisamente guerreras. En el ambiente social de la guerra, sus conductas produjeron la victoria del grupo por el que luchaba. Los “valeroso primo”, los “digno caballero”, son expresiones valorativas de la conducta de Macbeth, exitosa en la destrucción de la lucha, en el “estruendo” (“*hurlyburly*”) de la muerte. Los principios y las reglas morales, desde este punto de vista, pueden comprenderse como reglas de conducta cuya ejecu-

ción producirá beneficio para el autor de esas conductas o para terceras personas. En el primer caso, aparece el egoísmo: en el segundo, el altruismo. La universalización del imperativo categórico de Kant y su respeto a la ley moral, es el intento más consecuente para encontrar una norma moral cuya efectividad garantice, con el máximo grado de probabilidad, consecuencias beneficiosas para todos.

Por la relatividad de las virtudes, lo *fair* del momento, con un cambio de circunstancias, se convierte en *foul* y el adaptado de hoy en el inadecuado del futuro. La conducta beneficiosa en un determinado ambiente es perjudicial, mortal en otro. Esta es la ley de la selección cultural, análoga en todo a la selección natural. Sobrevive el apto, en la lucha por la existencia, dentro de cada cultura.

5. *La prefiguración del futuro*

Tenemos a Macbeth, triunfante después de la batalla y sin saber que ha sido investido con el título de *thane* de Cawdor. La escena siguiente presenta un yermo (*heath*) agitado por truenos. Entran las brujas. La conexión con la escena primera, la da Macbeth: “*So foul and fair a day I have not seen.*” (I, 3, 38) (“Nunca he visto un día tan feo y hermoso”)

Banquo describe a las brujas en los términos siguientes:

What are these
So wither'd, and so wild in their attire,
That look not like th'inhabitants o'th'earth,
And yet are on't? Live you, or are you aught
That man may question? You seem to understand me
By each at once her choppy finger laying
Upon her skinny lips. You should be women,
And yet your beards forbid me to interpret
That your are so.
(I, 3, 38).

(¿Quiénes son esas, tan escuálidas y tan extrañas en su aderezo, que no parecen habitantes de la tierra, y sin embargo, sobre ella se hallan? ¿Vivís o sois algo a que un hombre pueda interrogar? Se diría que me entendeis al ver a

cada una de vosotras llevarse un dedo agrietado a sus labios de pergamino. Debeis de ser mujeres, y, no obstante, vuestras barbas me impiden interpretar que lo sois).

Después de esta descripción se presenta el siguiente diálogo:

Macbeth. *Speak, if you can. What are you?*

First Witch. *All hail, Macbeth! Hail to thee,
Thane of Glamis!*

Second Witch. *All hail, Macbeth! Hail to thee,
Thane of Cawdor;*

Third Witch. *All hail, Macbeth, that shalt be king hereafter!*
(I, 3, 46)

(Bruja 1a. ¡Salve, Macbeth! ¡Salve a ti, Thane de Glamis!

Bruja 2a. ¡Salve, Macbeth! ¡Salve a ti, Thane de Cawdor!

Bruja 3a. ¡Salve, Macbeth, que en el futuro serás rey!)

He aquí, en tres líneas, los acontecimientos principales de la tragedia, el inicio del drama y el surgimiento de la pasión creadora de la tragedia. Por vez primera Macbeth ve en el futuro y comprende el posible curso de los acontecimientos, sin conocer aún los medios y procesos que conducirán a ellos.

Hay autores que han rastreado la conexión de las brujas con las nornas de la mitología escandinava.⁶ Charlotte Carmichael conecta a las tres brujas con las nornas Urda (el pasado), Verdandi (el presente) y Skulda (el futuro). La bruja 1a. lo saluda con el título de *thane* de Glamis que ya poseía, la bruja 2a., con el título presente de *thane* de Cawdor y la bruja 3a., con el título futuro de rey. Esto confirma la tesis parcial de este trabajo de que las brujas presentan, inmanentemente al drama, al sentido de los acontecimientos en su desarrollo temporal.

Las de las brujas son respuestas oraculares, que dejan entrever a través de la oscuridad que rodea al futuro, unos pocos rasgos, imper-

⁶Vid., "Macbeth". *A New Variorum Edition of Shakespeare*, N. Y., Ed. Horace Howard Furness Jr., Dover Publication Inc., 1963, p. 9.

fectos esbozos, de acontecimientos por ocurrir. En una carta que le escribe a su mujer dice Macbeth:

*They met me in the day of success; and I have
learn'd by the perfect'st report they have more
in them than mortal knowledge.
(I, 5, 1).*

(Saliéronme al encuentro el día de la victoria, y he sabido por el más perfecto informe que tienen más que un conocimiento mortal.)

Banquo, el compañero de Macbeth, cuando les pide a su vez que le digan cual será su futuro, se dirige a ellas:

*If you can look into the seeds of time
And say which grain will grow and which will not . . .
(I, 3, 58)*

(Si podéis penetrar en las semillas del tiempo y decir que semilla crecerá y cual no . . .)

¿No es ésta la situación humana ante el futuro? ¿No desea, acaso, el ser humano acontecimientos futuros satisfactorios, sin poder decir qué forma o aspecto tendrán, ni cuales son los medios para conseguir su realización? ¿No es la incertidumbre el tesoro odiado que se acumula con el transcurso del tiempo, que otorga muchas y grandes esperanzas, pero también la indeterminación de los instrumentos para lograrlos? ¿No crece el ser humano tanto en años como en anhelos y la acumulación de su tiempo incrementa el número y la intensidad de sus dudas?

Macbeth ha vislumbrado el futuro a través de las voces de su esperanza, de las luces de su deseo, fundado en su actual situación: la victoria guerrera. Las pálidas imágenes del futuro *thane* de Cawdor y rey de Escocia apenas se dibujan, vagas y desleídas, como último eslabón de una cadena difícilmente distinguible en sus elementos. El solo pensamiento de esa posibilidad lo sobrecoge. Banquo le dice:

“*Good sir, why do yo start, and seem to fear
Things that do sound so fair?*”
(I, 3, 50)

(“Mi buen señor, ¿porqué os sobrecogeis y parece que teméis a cosas que suenan tan hermosas?”)

La traducción española no es del todo fidedigna, pues se le escapa un hecho muy importante: Banquo dice de las cosas futuras que son *fair*, es decir, hermosas y utiliza la misma palabra que las brujas en la primera escena y Macbeth al inicio de la que ahora se comenta. Esto “hermoso” (*fair*) sobrecoge y estremece a Macbeth.

Comienza a dibujarse un sentido adicional de lo que significa “hermoso”. Para las Brujas: *Fair is foul*. . . Lo hermoso es feo. Desear, querer, anhelar, simplemente representarse ser *thane* de Cawdor y rey es hermoso. Pero eso, por ser hermoso, es feo. Hay un terrible engaño en la vida humana: lo más hermoso es lo más horrible. La apariencia hermosa es sólo el revestimiento de lo más feo, que se oculta en tales afeites. Hay una mentira fundamental: en las “semillas del tiempo” lo que aparece hermoso conducirá en el futuro a lo “feo” (*foul*). El éxito actual es el fundamento del fracaso futuro. Los adaptados de hoy serán los inadaptados del mañana, la luz se transforma en la oscuridad y la sonrisa del éxito (*success*. victoria) quedará coagulada en la cara amarga de la tragedia.

6. *El lenguaje de oposiciones como modelo de los acontecimientos*

Las expresiones de las brujas, en apariencia, son contradictorias. Macbeth las denomina “imperfectos oráculos” (*imperfect speakers*), porque excluyen de sus expresiones la dimensión temporal, aunque ellas representan el curso del tiempo. *Fair is foul* es una contradicción, pero no la hay si se afirma que lo que hoy es *fair* mañana será *foul*. Para un ser sobrehumano, omnisciente, el pasado, el presente y el futuro, no se dan en distinción. Todo es presente, todo está dado. La distinción temporal es humana, pues el futuro y el presente son grados diversos de certidumbre, cayendo el peso mayor de la incertidumbre en el primer término. Para alguien que posea una ciencia más que humana, tales diferenciaciones son inú-

tiles; lo que es *fair* como una semilla crecerá en un frondoso árbol *foul*. Un ser omnisciente sabe todo esto en forma simultánea.

Obsérvese el maravilloso contrapunto literario, la tonalidad continua que transita por la obra, proporcionando así un ambiente que, como niebla, casi de modo imperceptible, va construyendo la trama con lúgubres colores. Las dualidades aparecen continuamente, de modo tal que lo que se presenta no es, en realidad, tal como se ofrece, sino que metafísicamente tiene otro sentido, otra orientación, pues todo en esta obra es *fair* y *foul* a la vez. Estas expresiones aparecieron anteriormente; en realidad la frase construida con ellas es el enunciado que caracteriza a toda la tragedia. La contradicción que entraña es su origen. La batalla está perdida y ganada; el día es, a la vez, *fair*, por haber triunfado y *foul* por su aspecto gris, neblinoso y yermo. Entonces entran en escena las brujas, “que no parecen habitantes de la tierra y, sin embargo, sobre ella se hallan”. Siendo mujeres, tienen barba, como los hombres.

Hay aquí una serie de sugerencias extrañas que forman parte integrante de un núcleo de conceptos íntimamente entrelazados entre sí, recíprocamente relacionados, que se orientan mutuamente y están encadenados en una especie de constelación grávida. Cada sugerencia tiene su peso y es acercada, como si tuviera gravedad, a ese núcleo significativo. Se trata de la “matriz de las asociaciones” (“*matrix of associations*”) de W. A. Murray,⁷ autor que en un interesantísimo ensayo, explora algunas de estas constelaciones conceptuales.

Las brujas se hallan sobre la tierra y, sin embargo, no parece seres pertenecientes a ella.

Banquo. *The earth hath bubbles, as the water has,
And these are of them. Wither are then vanish'd?
Macbeth. Into the air; and what seem'd corporal melted
As breath into the wind.
(I, 3, 79/82).*

⁷Murray, W. A., “Why was Duncan’s blood golden?” en *Macbeth*, editado por John Wain, The Macmillan Press Ltd., 1968.

(Banquo. La tierra como el agua tiene burbujas, y ellas lo son. ¿Donde se desvanecieron?

Macbeth. En el aire, y lo que parecía corporal se disipó como el aliento en el viento.)

El núcleo gravitatorio o matriz de asociaciones es, en el caso de Macbeth, la *oposición* contradictoria. Ya señalamos “fair/foul”, “lost/won” y ahora aparecen: “tierra/agua”, “hombre/mujer”, “corporal/incorpóreo”, “sólido/gaseoso”. Cada elemento del par participa en su contrario: si el agua tiene burbujas, entonces habrá burbujas de tierra; si es una mujer, entonces tendrá barbas, de manera que casi no se le reconoce; lo sólido y permanente se disipa en el viento “como la respiración”. Se presiente un engaño central, una gran mentira, una gravísima equivocación. Aparentemente el origen de toda esta poesía de contraposiciones, de transvasamiento del *sí* al *no* y del *no* al *sí*, está en Paracelso, cuyas obras fueron conocidas por Shakespeare a través de su yerno el doctor John Hall, casado con Susannah Shakespeare. He aquí un ejemplo:

*Where the sunlight, there the devils. For
the created univers is double, is our world,
is hell. But to the devils who are in day light
the sun is darkness*

(Donde luce el sol están los demonios. Puesto que el universo creado es doble, es tanto nuestro mundo como el infierno. Y para los demonios que se encuentran en plena luz del día, el sol es oscuridad.)⁸

Más adelante tendré oportunidad de señalar ejemplos adicionales de estas oposiciones que cruzan, como heridas, todo el cuerpo de esta magna tragedia, con ecos y reflejos en cada imagen y cada palabra.

Para terminar el comentario a estas escenas: cuando Banquo pregunta a las brujas sobre su propio destino, le contestan con oposiciones contradictorias:

⁸Murray, W. A., *op. cit.*, p. 283.

First Witch. *Lesser than Macbeth, and greater.*
Second Witch. *Not so happy, yet much happier.*
Third Witch. *Thou shalt get kings, though thou be none*
(I, 3, 64).

(Bruja 1a. Menos grande que Macbeth y más grande,
Bruja 2a. No tan feliz y, sin embargo, más feliz,
Bruja 3a. Serás tronco de reyes, pero no serás rey.)

Luego, cuando se desvanecen “como el aliento” en el viento helado de Escocia, las brujas, que parecían t n sólidas, semejan a Banquo un delirio.

Were such things here as we do speak about?
Or have we eaten of the insane root
That takes the reason prisoner?
(I, 3, 83).

(Pero esos seres con quienes hablamos ¿existían en realidad o hemos comido la raíz de locura, que aprisiona la razón?)

7. Realización deseada y temida del futuro

En ese momento entran en escena los mensajeros de Duncan, los nobles escoceses Ross y Agnus y comunican a Macbeth los honores que le ha otorgado el Rey.

Ross. *And, for an earnest of a greater honour,*
He bade me, from him, call thee Thane of Cawdor;
(I, 3, 104)

(Ross. Y como prenda de un mayor honor, me ha encargado de su parte que te denomine thane de Cawdor.)

Banquo, sorprendido, dice para sí mismo:

“What, can the devil speak true?”
(I, 3, 107)

(“¿Como? ¿El diablo puede decir verdades?”)

Macbeth, igualmente sorprendido, murmura:

“Macbeth. (*Aside*) *Glamis, and Thane of Cawdor.*
The greatest is behind.”
(I, 3, 116)

(“ ¡Glamis y *thane* de Cawdor! Lo más grande, está aún detrás”.)

Y para señalar que *fair* es *foul* y que las semillas de la tragedia ya están dadas y colocadas, Banquo comenta, con resonancias clásicas de la más pura tragedia:

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.
(I, 3, 122).

(Pero esto es extraño; y frecuentemente, para atraernos a nuestra perdición, los agentes de las tinieblas nos dicen verdades y ganan con inocentes bagatelas para arrastrarnos pérfidamente a las consecuencias más profundas. . .)

Dos veces Banquo habla del reino de las tinieblas, del infierno; a las brujas las identifica con el diablo y se pregunta si pueden decir verdades (I, 3, 102). La oposición contradictoria nuevamente hace su entrada. El hombre necesita la consistencia, abomina la contradicción. Si el diablo habla, tiene que mentir. La verdad le es absolutamente ajena. Por ello, en otra oposición adicional, Banquo se pregunta si el artífice de la mentira puede decir verdades.

En el mundo real no debe haber contradicción. Por ello, es extraño que el diablo diga verdades. Es el caso que las ha dicho. Entonces, la verdad dicha es un engaño, pues sólo es un medio “para atraernos a nuestra perdición”. Los “agentes de las tinieblas” entregan al hombre verdades que son “inocentes bagatelas” con el objeto de “arrastrar-nos pérfidamente a las consecuencias más profundas”. Algo “inocente” es, en realidad, pérfido. Shakespeare insinúa que el mundo es el infierno.

Vale la pena en este punto, dejar al propio Macbeth que saque las consecuencias de lo hasta aquí acontecido:

Macbeth. (*Aside*) *Two truths are told,
As happy prologues to the swelling act
Of the imperial theme . . .
This supernatural soliciting
Cannot be ill; cannot be good. If ill,
Why hath it given me earnest of success
Commencing in a truth? I am Thane of Cawdor.
If good, why do I yield to that suggestion
Whose horrid image doth unfix my hair
And make my seated heart knock at my ribs,
Against the use of nature? Present fears
Are less than horrible imaginings.
My thought, whose murder yet is but fantastical,
Shakes so my single state of man
That function is smother'd in surmise,
And nothing is but what is not.*
(I, 3, 128/155).

(¡Dos predicciones van cumplidas, como prólogo feliz del borrascoso drama de argumento imperial! Esta solicitud sobrenatural puede no ser mala, y puede no ser buena . . . Si mala, ¿porqué me ha dado una prenda de éxito comenzando con una verdad? Soy *thane* de Cawdor. Y si buena, ¿porqué ceder a una sugestión cuya horrible imagen eriza mis cabellos y hace que mi firme corazón bata mis costados, en pugna con las leyes de la naturaleza? ¡Los temores presentes son menos que las horribles imaginaciones! ¡Mi pensamiento, donde el asesinato no es aún más que una vaga sombra, conmueve hasta tal punto mi condición humana, que toda facultad de obrar se ahoga en conjeturas, y nada es sino lo que no es!)

¡Frágil condición del ser humano, impulsado por sus deseos, frustrado por la realidad y destrozado por la relación entre lo querido y lo realizado, por la pugna entre la virtud y la fortuna! Nuevamente la oposición y la unión entre *fair* y *foul*. Si dijéramos que la ambición es el móvil de la conducta de Macbeth, estaríamos cerrando las puertas a la explicación de su conducta, las que abiertas, nos conducirían a la comprensión. Colocar una característica psicológica o moral como causa de la conducta, es sólo apariencia de una explicación fundada. No hay hombres ambiciosos de por sí. La ambición es un calificativo de la conducta humana, no un rasgo que cause las con-

ductas. Para esclarecer la conducta calificada de ambiciosa, deben determinarse las situaciones externas que las condicionan.

En realidad, Macbeth ha salvado al reino y ha conseguido una victoria importantísima. Ross lo dice:

Ross. *The king hath happily receiv'd, Macbeth,
The news of thy success; and when he reads
Thy personal venture in the rebels' fight,
His wonders and his praises do contend
Which should be thine or his. Silenc'd with that
In viewing o'er the rest o'th'selfsame day,
He finds thee in the stout Norwegian ranks,
Nothing afraid of what thyself didst make,
Strange images of death. As thick as tale
Came post with post, and every one did bear
Thy praises in his kingdom's great defence,
And pour'd them down before him.
(I, 3, 89).*

(Ross. Macbeth, el Rey ha recibido con satisfacción la noticia de tu victoria y al leer de tu comportamiento personal en el combate contra los rebeldes, luchaba entre la admiración y los elogios, sin saber cuáles debían pertenecerle y cuáles le pertenecían. Callado ante esto y considerando lo que habías realizado en el resto de la misma jornada, te veía entre las filas del intrépido noruego, impasible ante lo que tú mismo hacías, extrañas imágenes de muerte. Los mensajeros se sucedían a los mensajeros y cada uno de ellos aportaba tus elogios por esta gran defensa de su reino y los deponía ante él.)

¿Es, acaso, extraño que un hombre así aspire a tener aquello por lo que ha luchado como si fuera propio, aun con riesgo de su vida? ¿Por qué otro individuo ha de gozar de aquello que él ha defendido con tanto ardor y entusiasmo? ¿No ha sido Macbeth el causante de la derrota del audaz noruego? ¿No se debe a él la victoria y, por tanto, que Duncan permanezca en el poder? ¿No ha llevado a cabo acciones dignas de un rey en defensa del reino? ¿Por qué, entonces, otro habrá de tener un título que él merece aún más?

Las predicciones de las brujas se han cumplido parcialmente. Dos, para ser exactos, “que son prólogo feliz del borrascoso drama de argumento imperial”. El día era borrascoso, *foul*, según se dijo anteriormente; el drama imperial también será *foul* puesto que, sin duda, el demonio habla con verdades provisorias. Las definitivas, las verdades últimas, las oculta con acontecimientos faustos. Habría que pensar en términos contradictorios. lo hermoso, lo fausto, las buenas nuevas son solamente la apariencia de algo pútrido, pestilente, malo o feo, esto es, *foul*. Son “bagatelas” (*trifles*), verdades pequeñas que ocultan la gran verdad; por tanto, son mentiras. La verdad, por tanto es mentira. La gran verdad es la de “arrastrarnos pérfidamente a las consecuencias más profundas”.

Macbeth advierte todo ello, pero la ley interna de los acontecimientos lo arrastra hacia esas “consecuencias profundas”, que apenas vislumbra, como una “horrible imagen” que “eriza mis cabellos y hace que mi firme corazón bata mis costados”. Este presentimiento, este débil conocimiento de las consecuencias profundas, de la gran verdad pérfida, en donde “el asesinato no es más que vana sombra” se apodera de Macbeth de manera tan poderosa, tan avasalladora, que puede afirmar que “nada es sino lo que no es”. Esta presentación es absolutamente intencionada. Sólo existe, sólo es, aquello que todavía no existe, lo que aún no es. Esto constituye la máxima generalización del sistema de oposiciones contradictorias que cruzan, como desgarraduras, el cuerpo literario de la tragedia. Operan aquí otra serie de conceptos, que se engarzan en una cadena: el futuro y el presente, esto es, lo que todavía no es y lo que es. Pero el futuro traerá consigo a lo *fair*, que es *foul*. El presente es *fair* pero también es *foul*, pues Macbeth desea lo vislumbrado en el porvenir. Lady Macbeth dirá que “*I feel now the future in the instant*” (“Siento ahora el futuro en este instante”); el ahora y el futuro se unen en el instante. ¿No están, entonces, en este instante las “semillas del tiempo” de las que se habló antes? Y de estos granos, que serán sembrados, crecerá el futuro *fair* que es simultáneamente *foul*.

En otra terminología: la ley interna de los acontecimientos, el vaticinio u oráculo de las brujas, tiene su origen en la situación

presente de Macbeth, antes descrita. Se trata del carácter demoníaco del poder.

Me parece plausible afirmar que un grano trágico como Shakespeare, que ha penetrado en este engaño fundamental de las relaciones entre la virtud y la fortuna, ha de haber tenido un concepto profundamente pesimista del ser humano. El pesimismo es realismo, sobre todo tratándose del poder; en él, la lucha a muerte es esencial y la selección cultural opera en toda su intensidad. Esta es una frase cruel, pero más cruel es el mundo.

Hay además otro elemento expresamente señalado en la tragedia: el horror frente a lo que se puede realizar y el deseo de no llevar a cabo lo que se quiere. “¿Los temores presentes son menos que imaginaciones horribles!” (*Present fears/Are less than horrible imaginings*). Y un deseo concomitante, no respecto de lo que quiere obtener, sino respecto de los medios para lograrlo:

“Macbeth. *I chance will have me King, why chance may crown me,*
Without my stir.”
(*I, 3, 142*)

(“*Macbeth*. ¡Si la suerte quiere que sea rey, ¡bien! que se me corone, sin que tenga yo parte en ello!”.)

Posteriormente, en la cuarta escena del primer acto, Duncan manifestará a los nobles y *thanes*, su decisión de transmitir la corona a su primogénito Malcolm, a quien nombra príncipe de Cumberland. Inmediatamente después, decide ir a Inverness, la residencia de Macbeth, para estrechar más sus compromisos con él (*and bind us further to you*) (*I, 4, 42*).

Macbeth, reacciona ante estos hechos como era de esperar. Brilla una “mañana” promisor que lo acerca a lo *fair* y a lo *foul*.

*Macbeth. (Aside) The Prince of Cumberland!
That is a step,
On which I must fall down, or else o'erleap,
For in my way it lies. Stars, hide your fires;
Let not light see my black and deep desires.
The eye wink at the hand; yet let that be
Which the eye fears, when it is done, to see.
(I, 4, 48).*

(¡Príncipe de Cumberland! ¡Escalón éste que debo superar, o tropezaré, pues está en mi camino! ¡Estrellas, esconded vuestros fuegos! ¡Que no alumbre la luz mis negros y profundos deseos! ¡Que los ojos se cierren ante la mano! ¡Pero cúmplase, lo que los ojos temen de ver realizarse!)

Otra oposición: que la luz de las estrellas no vean los “negros y profundos deseos”. Por tanto, que sus fulgores se apaguen, para que el reino de las sombras sea el escenario adecuado para la realización de sus deseos. El ambiente oscuro de la tragedia está presente, como el marco de esta pintura doliente de acontecimientos.