

SEGUNDA PARTE

LA CONDUCTA DEL JABALI

II. LA INCERTIDUMBRE

1. <i>Preludio a la decisión</i>	83
2. <i>El hombre como microsociedad</i>	84
3. <i>El yo dual femenino</i>	86
4. <i>La segunda tentación y caída del ser humano</i>	88
5. <i>El castillo como mundo e infierno</i>	98

II. LA INCERTIDUMBRE

1. *Preludio a la decisión*

Ante nuestros sorprendidos ojos, se presenta el brumoso panorama de la toma de la decisión fatal. Macbeth, como un reino sublevado, sufre los tormentos del choque de fuerzas que en él operan, torturándolo hasta lo inexpresable. Asistimos al proceso de la configuración de la resolución. La realización del acto fatídico está a punto de presentarse, acto que conllevará las más “profundas consecuencias”.

Lady Macbeth describe a Macbeth con frases contundentes, como si fueran pinceladas impresionistas:

*Glamis thou art, and Cawdor; and shalt be
What thou art promis'd. Yet do I fear
thy nature;
It is too full o' th' milk of human kindness
To catch the nearest way. Thou wouldst be great;
Art not without ambition, but without
The illness should attend it. What thou wouldst highly,
That wouldst thou holily; wouldst not play false,
And yet wouldst wrongly win.
(I, 5, 10).*

(¡Eres Glamis y Cawdor, y serás cuánto te han prometido! Pero desconfío de tu naturaleza. Está demasiado llena de la leche de la bondad humana, para elegir el camino más corto. Quisieras ser grande, pues no careces de ambición; pero no quieres el mal, que debe secundarla. Lo que quieres intensamente lo quieres santamente. No quisieras hacer trampas; pero aceptarías una ganancia ilegítima).

Esto nos revela una situación peculiar del personaje. Hasta este momento toda la actuación de Macbeth ha sido legítima. Los ho-

nores que ha recibido, los ha merecido por su conducta leal y cumpliendo los deberes que su situación de *thane* le impone. Desde el punto de vista de los órdenes jurídico y moral a los que pertenece, su conducta guerrera no sólo es valiente sino también meritoria en todo respecto. Las estructuras jerárquicas de poder en las que se encuentra, han sido apoyadas y fomentadas con su conducta y, por tanto, ésta ha sido virtuosa y noble, para la opinión general. Los sujetos colocados en un grado superior en la pirámide de dominación, se han visto beneficiados por la conducta de tan legal y distinguido súbdito. Pero el éxito ha sido demasiado grande, convirtiéndose por ello en un elemento perturbador, en el fulminante que desencadena la explosión trágica. Lo que Macbeth quiere, lo quiere “santamente”, es decir, no sólo su conducta, sino también sus deseos han estado en consonancia con un marco de referencia normativo, que acepta, cumple e incrementa en su efectividad. Con Freud diríamos que ha “interiorizado” las normas sociales y que actúa en consecuencia; es un brillante y efectivo engranaje en la maquinaria social.

2. *El hombre como microsociedad*

En consecuencia, la incertidumbre de Macbeth es tan sólo el reflejo de la situación ambiental política en la que se desarrolla. Escocia era un sistema organizado, pacífico; de pronto sufre un vuelco violento, como si el corazón de la nación se acelerara repentinamente. Cada individuo, como un pequeño reino, sufre su propia revolución; los roles, las actuaciones institucionales varían y los esquemas se rompen. La conmoción social es la conmoción psicológica, siendo condicionante la primera.

Esta clase de metáforas no es arbitraria. W. A. Murray,⁹ al señalar las correspondencias existentes en esta obra de Shakespeare y la doctrina de Paracelso dice:

⁹*Op. cit.*, p. 281.

Man was a little universe, containing in himself the elements of the whole Macrocosm, the great cosmos, a word which Paracelsus himself invented for the need of his theory. At every point there was a mystical correspondence between man and the universe. Man's body had its earthquakes, and the earth its fevers.

(El hombre era un microcosmos que contiene en sí los elementos de todo el macrocosmos, del gran cosmos, palabra inventada por Paracelso a los fines de su teoría. En cada elementos se daba una correspondencia mística entre el hombre y el universo. El cuerpo humano sufría sus terremotos y la tierra padecía de sus fiebres.)

Esta correspondencia, unida a las dualidades y oposiciones, aparece en el diálogo del segundo acto escena cuarta. Ahí se dice que:

Ross. *By th'clock 'tis day,
And yet dark night strangles the travelling lamp.
Oldman. A falcon, tow'ring in her pride of place
Was by a mousing owl hawk'd at and kill'd.
Ross. And Duncan's horses - a thing
most stange and certain
Beatous and swift, the minions of their race,
Turn'd wild in nature, broke their stalls, flung out,
Contending 'gainst obedience, as they would make
War with mankind.
Oldman. 'Tis said they eat each other.
(II, 4, 5).*

(Ross. Es de día y, sin embargo, la sombría noche estrangula la lámpara viajera,

Anciano. Un halcón orgulloso en el punto culminante de su vuelo, fue cazado y muerto por un búho que sólo come ratones.

Ross. Los caballos de Duncan (cosa muy extraña, pero cierta), tan hermosos y rápidos, que eran los privilegiados de su raza, han vuelto a su naturaleza salvaje, han roto sus caballerizas, huido y luchando contra la obediencia, como si quisieran entablar guerra con la Humanidad.

Anciano. Se dice que se devoran los unos a los otros.

Lo *fair* se ha convertido en *foul*.

Lady Macbeth simplemente ha sacado las consecuencias naturales de la situación. Vuelvo a afirmar: nada explica decir que ella es la personificación de la maldad. No hay alma, espíritu o mente malos que sean causa de conductas reprobables. *Obscurum per obscurius*.

3. *El yo dual femenino*

Duncan llega a Inverness y se hospeda en el castillo de Macbeth. Ahí se cometerá el acto sangriento. Lady Macbeth ya lo ha decidido. Dice a su esposo:

*To beguile the time,
Look like the time; bear welcome
Your hand, your tongue; look like th'innocent
But be the serpent under't
(I, 5, 59)*

(Para engañar al mundo pareced como el mundo. Llevad la bienvenida en los ojos, en la lengua, en las manos y presentaos como una flor de inocencia: pero sé la serpiente que se esconde bajo esa flor . . .)

Nuevamente, la oposición y la apariencia engañosa.

Es necesario presentar en este momento, anterior a la realización del asesinato, aún otro elemento muy importante, que pareciera estar en contradicción con algunas afirmaciones algo simples que hice anteriormente con respecto al tipo renacentista de hombre que fué Shakespeare. No toda luz es monocromática y difícilmente un hombre representa y agota él solo toda una época. En él se continúan algunas sombras medievales, así como se prefiguran desarrollos plenamente modernos. El tránsito de los colores propios de una época a los de otra es muy tenue y sutil, tal como aparece en la superficie de un rostro pintado por Leonardo o Velázquez, donde sólo puede hablarse de predominancias en los tonos.

Lady Macbeth es poco comprendida; es un personaje envuelto en sombras, rodeada de misterio. Macbeth se refiere a ella en estos tér-

minos: “querida compañera de mi grandeza” (“*my dearest paktner of greatness*”) (I, 5, 7). En consecuencia, tienen que ser entendidos como una unidad. Deben compartir todo lo *fair* y lo *foul*. He aquí una mujer que no se arredra, que no retrocede ante ningún hecho, por cruel y sangriento que sea, con tal de terminar el proyecto que ha concebido para el futuro. Mientras Macbeth duda, reflexiona, tiene presentes diversas consecuencias, y sobre todo, teme, Lady Macbeth es unitaria, decidida, lanzada al futuro como una flecha certera, con monumental seguridad, desafiándolo; tiene tratos demoníacos con todo lo nocturno e innumerable.

Comparando sus palabras con las de Macbeth podremos formarnos una idea de personaje tan poderoso y decidido. Frente a su marido y en contraste con él, ella es un personaje de carácter único: “Temo a tu naturaleza” (“*Yet I do fear thy nature*”) (I, 5, 11). Es decir, ella no participa de la naturaleza de Macbeth, tal como era antes del asesinato. Dice que está “demasiado lleno de la leche de la bondad humana, para elegir el camino más corto” (“*It is too full o’th’ milk of human kindness to catch the nearest way*”) (I, 5, 14). Es socia de su grandeza, de su destino, pero no con los medios que Macbeth desearía utilizar ni con el carácter de ellos. Ambas personalidades se oponen claramente. La de Macbeth “está llena con la leche de la bondad humana”, mientras que ella pide a las potencias del infierno, a los “espíritus que atienden a los pensamientos mortales” (“*spirits/ that tend on mortal thoughts*”) que: “¡Venid a mis pechos de mujer y convertid mi leche en hiel. . .!” (“*Come to my woman’s breasts/ And take my milk for gall. . .!*”) (I, 3, 36 y 44).

El, Macbeth, está lleno de la “leche de la bondad”; ella, contrariamente, pide: “desde los pies a la cabeza llenadme, haced que me desborde de la más implacable crueldad”. (“*And fill me from the crown to the toe top-full/of direst cruelty*”) (I, IV, 39). En relación con esta metáfora de la leche como bondad, del amor contenido en el seno femenino, dice esta mujer demoníaca (*fiend like lady*):

*I have given suck, and know
How tender’tis to love the babe that milks me.*

*I would, while it was smiling in my face
Have pluck'd my nipple from his boneless gums,
And dash'd the brains out, had I sworn
As you have done to this.
(I, 7, 54)*

(He dado de mamar y sé lo grato que es amar al niño que me mama. Pues aún así, de haberlo jurado, como vos lo jurasteis, en el instante en que sonriese ante mis rostro, le hubiera arrancado el pezón de entre sus encías sin hueso, y estrelládole el cráneo . . .)

La bondad le impide a Macbeth “elegir el camino más corto” (“*To catch the nearest way*”) que consiste en la más “implacable crueldad” (“*direst cruelty*”); “te falta el instinto del mal” (“*without the illness. . .*”) que debe secundar a la “ambición” (*ambition*); “lo que apetece ardientemente lo apetece santamente” (“*What thou wouldst highly / That wouldst thou holily*”). Es claro, así era Macbeth, súbdito leal y valeroso, torturado por el futuro y por los medios necesarios para lograr lo deseado.

*Thou'dst have, great Glamis, that which cries
'Thus thou must do' if thou have it;
And that which rather thou dost fear to do
Than wishest should be undone.
(I, 5, 19)*

(Quisieras, gran Glamis, poseer lo que te grita: ¡Haz esto para tenerme!, y sientes más miedo de hacerlo que deseo de no poderlo hacer.)

4. *La segunda tentación y caída del ser humano*

El juego de las contraposiciones es claro; frente a Macbeth que podría valorarse como *fair* su Lady es *foul*. Ella, mujer *fair* es *foul* y Macbeth, que ha matado y asesinado en la guerra, es en realidad *fair*. La mujer que entrega la leche de la bondad humana es quien la trans-

forma en hiel. La mujer creadora de vida, por ello mismo, es creadora de muerte, como toda moral que al enseñar el bien, por contraposición lógica enseña el mal, pues *fair* es *foul* y *foul* es *fair*.

¿Cuál es el origen, en Shakespeare, de esta imagen de la mujer? Difícil es decirlo. Aunque haya que rechazar el simbolismo utilizado, no debemos arrojar la tipología intuitiva, de la que ya se habló en el prefacio. La materia de esta tragedia, en un artífice tan excelente como Shakespeare, se une con una idea religiosa, sugerida en el ensayo de W. A. Murray, ya citado, derivada de la filosofía de Paracelso. Esta hipótesis establece la unidad de una serie de elementos en la tragedia, que quedaría dispersa de otra manera. Dice Murray:

Los críticos han advertido que Lady Macbeth revive la caída de Eva, así como Macbeth la de Adán. Si clasificáramos su caída como modernos atributos de la vida conyugal, la de ella es casi inmediata y no razonada, mientras que la de él se encuentra llena de argumentos intelectuales y conflictos de conciencia. Ello se corresponde adecuadamente a la distinción de las características de los sexos en la medicina especulativa, en la que la mente sólo era una característica masculina. Lady Macbeth, que por lo menos una vez recurre a una imagen directamente asociada a la caída, se parece a Vittoria Corombona, el Diablo Blanco de la tragedia de Webster, otra figura contrapuesta a la de María, la madre redentora, el símbolo de la compasión, a la que Paracelso llamó la Nueva Eva. Cuando Lady Macbeth llama a los espíritus para que la priven de sexo, lo que resuelve abandonar es la compasión de la Nueva Eva y su participación en la maternidad eterna.¹⁰

Esto es terriblemente correcto y como puede uno percatarse, permite descubrir conexiones inesperadas, verdaderamente sorprendentes. Ya citamos anteriormente a Paracelso cuando dice que el universo creado es doble; es tanto nuestro mundo como el infierno. Tomemos esta sugerencia y exploremosla un poco más: si Lady Macbeth revive la caída de Eva, podemos formar una cadena pesimista que va de lo óptimo a lo peor. Eva fué expulsada del paraíso por comer del árbol del bien y del mal; fué tentada por la serpiente, e in-

¹⁰Murray, V. A., *op. cit.*, pp. 285-284.

duce a Adán a hacer lo mismo, pensando que así podrían convertirse en dioses. Desde entonces el hombre vive sobre la tierra, trabajando, sufriendo; limitado y coartado en todas direcciones, de tal modo que, en el fondo, siempre tiene que preguntarse por el sentido de su vida y sus padecimientos.

En el mundo real, en un brillante instante, Macbeth concibe la posibilidad de ser rey, asesinando a Duncan, pero duda. La mujer, su lady, lo impulsa decididamente a la sangrienta acción. El poder, el dominio, la preeminencia personal y la obediencia de los demás, seducen a Macbeth como a Ulises el canto de las sirenas. Pero la implantación, en el mundo sólido, de estas imágenes deseadas y la instauración de ese poder, es una caída del mundo al infierno, de lo malo a lo peor, de la insatisfacción a la tortura, del sí al no, en suma, de la vida a la muerte, del ser al no ser, de lo *fair* a lo *foul*.

Lady Macbeth, con vehemente impulso, es la gran tentadora, la incitadora por antonomasia. Es perturbador ver las opiniones de tantos críticos sobre Lady Macbeth, quien es calificada con los adjetivos más crueles. Es considerada la personificación del mal. No es tal el caso, aunque Shakespeare ha dado lugar a ello: la presenta como bruja, por lo menos, así lo sugiere y este es el elemento no renacentista, no racional, en esta obra. Hay un aspecto oscuro en la vida, un lugar desconocido, que puede aparecer en cualquier momento, en donde las leyes y las costumbres cotidianas desaparecen, se rompen como suspiros y brota plenamente con todo vigor, lo horrendo, lo desconocido, lo que produce terror. Este es el sentimiento que engendra a la religión. No cabe duda que esa cualidad la tiene Lady Macbeth, su lenguaje va en ese sentido. Parece una invocación al demonio. En realidad, lo es.

*The raven himself is hoarse
That croaks the fatal entrance of Duncan
Under my battlements. Come, you spirits
That tend on mortal thoughts, unsex me here;
And fill me, from the crown to the toe, top-full
Of direst cruelty. Make thick my blood,
Stop up th'access and passage to remorse,*

*That no compunctious visitings of nature
Shake my fell purpose nor keep peace between
Th'effect and it. Come to my woman's breasts,
And take my mild for gall, you murd'ring ministers,
Wherever in your sightless substances
You wait on nature's mischief. Come, thick night,
And pall thee in the dunnest 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'.
(I, 5, 35 y ss).*

(¡Hasta el cuervo mismo enronquece cuando anuncia con sus graznidos la entrada fatal de Duncan bajo mis murallas! . . . ¡Venid a mi, espíritus que atienden a los pensamientos mortales! . . . ¡Privadme de sexo, y desde la cabeza a los pies, llenadme plenamente de la más implacable crueldad! . . . ¡Espesad mi sangre; cerrad en mi todo acceso, todo paso al remordimiento, par que ningún escrúpulo compatible con la naturaleza turbe mi propósito feroz, ni trate de hacer las paces entre el deseo y el efecto! ¡Venid a mis pechos de mujer y convertid mi leche en hiel, vosotros ministros del crimen; venid de donde sea que presidais bajo invisibles substancias la hora de hacer mal! ¡Ven, espesa noche y envuélvete en la más oscura humareda del infierno para que mi agudo puñal no vea la herida que produce, y para que el cielo espiando a través de las coberturas de las tinieblas, no me grite: ¡Basta, basta! . . .)

Muchos críticos sostienen que ésta es una invocación de posesión diabólica.¹¹ Quizá tenga razón. Para nuestros fines es una indicación precisa del pesimismo, del origen dual de todas las cosas. Ambos Macbeths instauran el infierno en el mundo por haber obtenido el poder mediante el asesinato. Cuando Macbeth llega a Inverness, su castillo que, en realidad, es el mundo-infierno, Lady Macbeth lo saluda, con palabras que se refieren a lo dicho por las brujas:

*Great Glamis ¡Worthy Cawdor!
Greater than both, by the all-hail hereafter!
Thy letters have transported me beyond
This ignorant present, and I feel now
The future in the instant
(I, 5, 51)*

¹¹Vid., Murray, W. A., *op. cit.*, p. 284.

(Gran Glamis, digno Cawdor, más grande que los dos por la gran gloria futura. Tu carta me ha transportado más allá de este presente ignorante y ahora siento el futuro en el instante).

El poder, que es algo *fair*, es deseado vehemente, sin dudas, sin sombra alguna. El futuro, lo que aún no es, es lo único que existe en ese su presente rotundo.

Si las brujas son la representación de la ley interna de los acontecimientos, es claro, entonces, que Lady Macbeth es el motor impulsor que la pone en operación. En el instante del ahora está prefigurado el futuro deseado (*fair*) que, como una semilla en el tiempo (*seeds of time*) hará florecer el poder (*foul*). Por ello, lo saluda a Macbeth con la misma expresión de las brujas: “*all-hail*”.

El futuro está en que el “negocio” que manejarán esa noche “dará pujanza y dominación soberanos a todas nuestras noches, a todos nuestros días futuros” (“*Which shall to all our nights and days to come/Give solely sovereign sway and masterdom*”) (I, 5, 64). Obsérvese el plural en el que habla. Se refiere a su esposo como “*thane mío*”; Macbeth la trata de “*my dearest love*”.

Lady Macbeth le pide que simule, que parezca como los tiempos para engañar a los tiempos; que se presente como una flor de inocencia pero que sea la serpiente que tras ella se oculta (I, 5, 60). Con Macbeth, sin embargo, es absolutamente sincera.

No cabe duda alguna de que Lady Macbeth amaba profundamente a su esposo. Este amor explica, en muchos sentidos, su conducta. Recordemos que Shakespeare está reviviendo la caída del hombre e instaurando otra, aún más amarga. Esta segunda caída no ha sido decretada como castigo por un Dios cruel. Es el hombre el que la ha producido, por su deseo de poder. La ambición, el amor propio, es el motivo que la serpiente instaura en Eva: “. . . se os abrirán los ojos y sereis como dioses, concedores del bien y del mal”. Lo que todavía no es, la posesión del poder, inunda al tímido presente. Lady Macbeth quiere que su esposo, lo alcance, lo tome con mano decidida, pues sabe que lo apetece, aunque lo hace santamente. Macbeth es ambicioso, quiere la grandeza, la supremacía sobre los demás y el

sometimiento a su voluntad de todo un reino. El amor a su esposo impulsa, entonces, a Lady Macbeth, a remover toda duda, todo escrúpulo.

Sostengo que la motivación fundamental que explica la conducta de Lady Macbeth es el amor profundo, comprometido, único, a su esposo. Pero el amor (*fair*) con el poder se convierte en algo (*foul*). El amor entre malos se desnaturaliza. Cuando Macbeth, erizado de dudas, desgarrado por el temor, dice a su esposa “No debemos ir más lejos en este asunto” (*We will proceed no further om this business*”), ella, resentida, abusa de su amor, lo aprovecha como instrumento, diciéndole:

*Was the hope drunk
Wherein you dress'd yourself? Hath it slept since,
And wakes it now to look so green and pale
At what it did so freely? From this time
Such I account thy love
(I, 7, 35)*

(¿Estaría ebria, entonces, la esperanza con que os ataviabais? ¿Se ha dormido después y se despierta ahora para contemplar, pálida y verde, lo que supo hacer tan libremente? Desde este momento así creeré que es tu amor.)

Además, lo incita a actuar diciéndole que sólo un hombre haría lo que él se ha propuesto. Mucho se podría especular sobre esto; dejemos la cuestión aquí.

Macbeth duda; su pasado, su historia pesan sobre él. No se atreve. Su virtud está en la legitimidad. Romperla es un acto heroico, visto desde el orden que pretende imponer; es una revolución, un asesinato, desde el punto de vista del orden que intenta destruir. El, en tanto rey, implantaría un nuevo orden, que aun no se dá. El orden existente, al cual estuvo adaptado y donde tuvo éxito, descarga su peso en Macbeth: “nada es sino lo que no es”.

Este tránsito de lo que no es al ser, y de lo que es al no ser, desgarrar al legítimo Macbeth, que tiene convulsionada su alma. En la incertidumbre dice:

*If it were done when'tis done, then, 'twere well
It were done quickly. If th'assassination
Could trammel up the consequence, and catch,
With his surcease, success
(I, 7, 1)*

(¡Si con hacerlo quedara hecho! Lo mejor, entonces, sería hacerlo rápidamente. ¡Si el asesinato zanjara todas las consecuencias y con su cesación se asegurase el éxito! . . .)

Así expresa el deseo de evitar las terribles consecuencias del “tema imperial”. Macbeth ya ha dado un paso adelante en la toma de la decisión; esto significa que la probabilidad del asesinato se ha incrementado, dada la situación presente. ¿Qué razones invoca contra el aumento subsecuente de esa probabilidad? Asombro: la situación política que precedió a la guerra con el rey noruego y la legitimidad de su conducta anterior, dadas las características del reinado de Duncan y sus relaciones familiares.

*He's here in double trust:
First, as I am his kinsman and his subject
Strong both against the deed; then, as his host,
Who should against his murderer shut the door,
Not bear the knife myself. Besides, this Duncan
Hath borne his faculties so meek, hath been
So clear in his great office, that his virtues
Will plead like angels, trumpet-tongu'd against
The deep damnation of his taking-off; . . .
I have no spur
To prick the sides of my intent, but only
Vaulting ambition, which o'er-leaps itself
Anf fall on th'other
(I, 7, 11)*

(El se encuentra aquí bajo una doble salvaguardia. Primeramente, soy su pariente y vasallo: dos poderosas razones contra el crimen. Además, como huésped suyo, debiera cerrar las puertas a su asesino y no tomar yo mismo el puñal. Por otra parte, este Duncan ha usado tan dulcemente de su poder, tan intachable ha sido en las altas funciones que sus virtudes clamarían como trompetas angélicas, contra el acto condenable de su eliminación . . .)

No tengo otra espuela para aguijonear los flancos de mi voluntad, a no ser mi alta ambición, que se sobrepasa por un lado y decae por el otro)

Es importante observar la caracterización del reinado de Duncan, como el de un rey ejemplar, intachable, virtuoso, y la oposición con el condenable acto de su eliminación: *fair-foul*.

Es notoria la influencia platónica renacentista en Shakespeare y ya hemos tenido oportunidad de advertirla en dos ocasiones anteriores. Primero, al hablar del “reino” del alma de Macbeth. El hombre, para Platón, es un pequeño Estado y para entenderlo propone, en la República, el método de estudiarlo en un hombre más grande, que sería el Estado. Además, la pasión que hay que dominar por la razón, es como un corcel brioso en el Fedro. Los “flancos” de la voluntad, es decir, el corcel de sus deseos, son aguijoneados con la “espuela” de la ambición.

Mientras estas reflexiones se hace el trágico protagonista comunica a su esposa que ha resuelto abandonar el asunto de sus meditaciones y deseos.

*He hath honour'd me of late; and I have bought
Golden opinions from all sorts of people,
Which would be morn now in their newest gloss,
Not cast aside so soon.
(I, 7, 33).*

(Acaba de colmarme de honores y he adquirido una reputación de oro para toda clase de gentes que quisiera conservar en su más reciente esplendor, en vez de ponerla de lado tan pronto)

Como lo indiqué en el prólogo de este ensayo, una de sus finalidades fundamentales es presentar una hipótesis para solucionar el siguiente problema: ¿como es posible que un individuo, colmado de honores, en la opulencia, con sus necesidades primarias y secundarias satisfechas en exceso, se vea aguijoneado por deseos tales que se aventure a acciones peligrosas y reprobables, cuyas consecuencias previsibles serán el dolor, la pérdida de todo lo que posee y, en último término, la muerte? Esta es una cuestión profundamente intrigante.

Un diálogo con su esposa decide la cuestión a favor de la oscura aventura. Dice Lady Macbeth:

*Art thou afeard
To be same in thine own act and valour
As thou art in desire? Wouldst thou have that
Which thou esteem'st the ornament of life,
And live a coward in thine own esteem,
Letting "I dare not" wait upon "I would",
Like the poor cat i'th'adage?
(I, 7, 38)*

(¿Tienes miedo de ser el mismo en ánimo y obras que en deseos? ¿Quisieras poseer lo que estimas el ornamento de la vida y vivir como un cobarde en tu propia estima, dejando que un 'no me atrevo' vaya en pos del 'yo quisiera', como el pobre gato del cuento?)

Luego señala un hecho que tiene, a mi modo de ver, gran importancia. Lady Macbeth dice, contestando a un "*I dare do all that may become a man; Who dares do more is none*" (I, 7, 46) ("Me atrevo a lo que se atreva un hombre; quien se atreva a más, no lo es") con estas palabras:

*When you durst do it, then you were a man;
And to be more than what you were, you would
Be so much more the man
(I, 7, 49)*

(Cuando os atrevíais a ello, entonces erais un hombre; y más seríais lo que fuisteis, si fueras más hombre)

Macbeth todavía duda. Pregunta angustiado: "*If we should fail*" (I, 7, 57) (¿Y si fracasáramos?).

Recibe, entonces, la contestación tajante y definitiva de su esposa: "*We fail!*" (I, 7, 58) (Fracasamos).

Le propone dar vino a los chambelanes de Duncan y cometer el asesinato, atribuyéndoles entre ayes y lamentaciones, la culpa: "*I am*

settled, and bend up/Each corporal agente to this terrible feat". (I, 7, 80) ("¡Estoy resuelto! Voy a tender todos los resortes de mi cuerpo para esta terrible hazaña"), dice Macbeth.

Y con hondos y oscuros temores cometen la horrible felonía. Toda la escena está plena de las sombras de la incertidumbre; toda ella es *foul*. *Foul is fair*. La realización de lo *fair* se convierte en algo horripilantemente *foul*. Describiendo el asesinato, dice Macbeth:

Macbeth. *Methought I heard a voice cry "Sleep no more!
Macbeth does murder sleep" -the innocent sleep,
Sleep that knits up the ravell'd 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.*
Lady Macbeth. *What do yo mean?*
Macbeth. *Still it cried "Sleep no more!" to all to house;
"Glamis hath murder'd sleep, and therefore Cawdor
Shall sleep no more: Macbeth shall no more."
(II, 2, 35)*

(*Macbeth*. Me pareció oír una voz que gritaba ¡no dormirás más! ¡Macbeth ha asesinado al sueño! ¡El inocente sueño el sueño que entreteje la enmarañada seda floja de los cuidados! . . . ¡El sueño, muerte de la vida de cada día, baño reparador del duro trabajo, bálsamo de las almas heridas, segundo servicio de la mesa de la gran naturaleza, principal alimento del festín de la vida!

Lady Macbeth. ¿Que queréis decir?

Macbeth. Y la voz siguió gritando, de aposento en aposento: "¡No dormirás más! ¡Glamis ha asesinado al sueño, y, por tanto, Cawdor no dormirá más! ¡Macbeth no dormirá más!")

Se comete el asesinato, cobijados bajo el manto nocturno, mientras duermen los habitantes del castillo. Macbeth y su Lady temen al futuro en el instante, deploran la imagen de sus manos ensangrentadas y deciden simular que han dormido, a pesar de haber asesinado al sueño.

5. *El castillo como mundo e infierno*

De pronto se abre un silencio mortuorio sobre el escenario oscuro. El castillo está cerrado al exterior. Adentro, el horror, como lo expresará Macduff. Lady Macbeth, *unsexed*, poseída por los espíritus de la muerte. El tiempo parece detenido, después del vórtice de los acontecimientos. Los asesinos se contemplan las manos; Macbeth se da cuenta que ha retornado con los puñales con los que asesinó al Rey Duncan. Lady Macbeth le pide que los restituya y tiña con sangre las manos de los centinelas dormidos. El se niega a regresar, horrorizado ante el solo pensamiento de ver el espectáculo por él producido. Ella, con gesto de enojo y desprecio, toma las dagas y sale a cumplir lo que su esposo no se atreve a hacer, exclamando, “¡voluntad débil!” (*Infirm of purpose*). En ese preciso momento llaman a la puerta del castillo. Los toques se suceden. Macbeth y su esposa se retiran, no sin antes desear que los toques pudieran despertar a Duncan.

Entra en escena un portero, y lo que dice ha provocado inúmeros comentarios.¹² Gracias a Glynne Wickan en su ensayo *Hell-castle and its Door Keeper*¹³ el significado de la escena se ha aclarado. Este autor señala que en algunos dramas medievales, el infierno era representado como un castillo.

El portal del castillo era custodiado por un portero o guardián. Cristo, después de su crucifixión, pero antes de su resurrección, descendía a este castillo infernal, para requerir de Lucifer, la libertad de las almas de los patriarcas y profetas. La escenificación de esta obra teatral era la casa del portero o el patio del castillo. La llegada de Cristo era anunciada mediante tremendos golpes en el portal y con una fanfarria de trompetas. A su debido momento el portal cede permitiendo que el Salvador vengador, acompañado con el Arcángel Miguel con su espada flamígera, entren y liberen las almas retenidas ahí dentro como prisioneras.¹⁴

¹²Desde el famosísimo ensayo de Thomás de Quincey.

¹³En *Aspects of Macbeth*, edited by Keneth Muir and Philip, Edwards, Cambridge University Press, 1977, pp. 39-40.

¹⁴*Op. cit.*, pp. 39-40.

Este es el origen de la escena. Que sea muy probablemente correcto, lo comprueban las palabras del portero del castillo de Macbeth: “*If a man were porter of hell-gate, he should have old turning the key.*” (II, 3, 1) (“Si un hombre fuera portero del infierno se haría viejo en el manejo de la llave.”)

El mundo -el castillo- se ha transformado en el infierno. “*Who’s there, i’th name of Beelzebúb?*” (II, 3, 4) (“¿Quién está aquí en nombre de Belcebú?”). Comenta Wickam:

Seguramente deberíamos esperar que dijera “en el nombre de mi dueño”; o posiblemente, “en el nombre de Macbeth”; pero, dado que Macbeth acaba de asesinar a Duncan, la referencia “en el nombre de Belcebú”, o “en el nombre del diablo” es apropiada.¹⁵

No debemos proseguir en el análisis minucioso de lo que dice el portero. Tan sólo debemos señalar que habla del “equivocador” varias veces, que es una designación del demonio, y que las oposiciones y el engaño transitan la escena.

¹⁵*Op. cit.*, p. 42.