



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

LA INVENCIÓN DE LO INHUMANO:
PREDESTINACIÓN, LIBRE ALBEDRÍO, E IDENTIDAD
EN *MACBETH* DE WILLIAM SHAKESPEARE

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLÉSAS)

PRESENTA:

IAN CARLOS IRACHETA GARCÍA

ASESOR:

DR. JUAN CARLOS CALVILLO REYES

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2018





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos:

I thank the world for it has made me thankful:
For the chance to die which means to live;
For understanding that does reason baffle;
And for the victories that time will give,
As down it drags us into eternal failure.
I thank you all for my humanity:
For turning me into my doomèd savior;
For shedding night into my vanity;
For being the mirror where I saw my light,
And learnt I could not call it all my own;
For teaching me the signs with which to write
A destiny with ink on whitest stone.
I others thank, for they have made me me:
In mine own self a myriad selves agree.

La convencional dedicatoria a padres, amigos y profesores parece una injusticia a gente tan extraordinaria.

Dedico esta tesis a María García Esperón por su literatura y simpatía y a Juan Carlos Iracheta por su tenaz apoyo.

Mi agradecimiento eterno a:

Juan Carlos Calvillo Reyes, por su amistad, sabiduría, y por instruirme en el pasado renacentista que se ha convertido en mi presente y que desembocará en mi futuro.

A Mario Murgia Elizalde, por su elocuente ejemplo.

Aurora Piñeiro Carballeda por revelarme el lado humano de las humanidades.

A Gabriela Villanueva Noriega, por mostrarme los errores en mi entendimiento.

A Adrián Muñoz García, por su amor por el siglo XIX y sus clases sobre Oscar Wilde.

A Ana Elena González Treviño, por sus consejos, calidez, y la obra que compartimos en Londres.

ÍNDICE

Introducción

- Choque doctrinal
- Metodología y acercamiento crítico
- El problema del destino

Capítulo I: San Agustín y el libre albedrío en la Inglaterra renacentista

1) Puntos doctrinales

- De libero arbitrio voluntatis* y sermón 169
 - Vera libertas*
 - Lex aeterna*
 - Vera / falsa libertas*
 - Bona / mala voluntas*

2) En *Macbeth*

- Lo espiritual y lo terrenal
- Reconocimiento de la agencia

Capítulo II: Calvino y la doctrina de la predestinación en la Inglaterra renacentista

1) Puntos doctrinales

- Institutio Christianae religionis*
 - Predestinación
 - Foedus operum*
 - Foedus gratiae*

2) En *Macbeth*

- Mezcla de tiempos proféticos
- El conocimiento del futuro

Conclusiones de capítulos I y II

Capítulo III: Supresión de la identidad y libre albedrío

- 1) What's in a Noun?
- 2) El papel de la esposa en la Inglaterra de la modernidad incipiente

- 3) Soliloquios mudos

Capítulo IV: Aserción de la identidad y libre albedrío

- 1) What's in a Pronoun?
- 2) The Milk of Human Kindness: venenos y *fluidi corporis humani*
- 3) What's in a Neologism?

Capítulo V: *Corpus non humanum*

- 1) *Homo mineralis*
- 2) *Homo vitalis*
- 3) *Homo sensualis*
- 4) *Homo universalis*

Recapitulación y conclusiones

Bibliografía

Apéndice

Introducción

1) Choque doctrinal

Macbeth es una obra escrita en un momento clave para la historia de la teología. Durante la primera mitad del siglo XVI se abre una grieta en la religión y las “certezas” de la cosmovisión medieval que sostenían al mundo se ponen en tela de juicio.

Para 1606, año en el que se escribe *Macbeth*, la influencia del calvinismo crece en el norte de Europa y esta corriente de pensamiento llega a colocarse cabeza a cabeza con los paradigmas teológicos anteriores. Por un lado, tenemos el libre albedrío de San Agustín; por el otro, la predestinación² como Juan Calvino la expone. Ambas posturas tienen consecuencias en todas las esferas del microcosmos humano: naturalmente, la religiosa y la espiritual, pero también la nacional, la política, la social y la individual.

En este trabajo propongo que en *Macbeth* podemos observar una doble representación de este choque doctrinal. En un primer nivel, se aprecia la presencia *directa* de las teorías de libre albedrío y predeterminación de la época en los acontecimientos que conforman la obra. En un segundo nivel, podemos observar cómo éstas afectan a los personajes desde sus adentros. Llamo a la segunda una presencia *indirecta*.

También propongo que en *Macbeth* podemos percibir un doble proceso que se lleva a cabo simultáneamente. Por un lado, los personajes experimentan roles sociales impuestos; en este sentido, son entes pasivos que desempeñan funciones que han recibido de una voluntad distinta de la suya. Sin embargo, la obra también retrata cómo sus personajes buscan convertirse en autores de sí mismos al desafiar maneras comunes de llevar a cabo su ser. Este deseo por la auto-creación es una idea que Shakespeare ya había expresado en *Coriolano*:

² Otros términos como “determinismo”, “predeterminismo”, y “determinismo teológico” a veces se utilizan como sinónimos de “predestinación”; sin embargo, dependiendo del autor, pueden conllevar diferencias tenues. Dicho esto, utilizaré el término “predestinación” cuando hable de Calvino, ya que es el que él usa en *Institutio Christianae religionis* (1559). Esta palabra también aparece en *The Thirty-Nine Articles of the Church of England*.

I'll never
Be such a gosling to obey instinct, but stand,
As if a man were author of himself
And knew no other kin (5.3.34-7).

En este trabajo propongo que la noción del hombre creado por sí mismo (*self-fashioned*) se lleva a su límite en nuestra obra.

2) Metodología y enfoque crítico

En este trabajo, me interesa analizar las técnicas artísticas que permiten la validez simultánea de ambas lecturas, la auto-creación y el acatamiento de personalidades impuestas. Si bien trataré cuestiones de teología, siempre las subordinaré a la literatura.

Para estos temas, dividiré mi trabajo en dos secciones: la primera constará de dos capítulos y en ella analizaré la presencia *directa* de las complejas relaciones entre el libre albedrío y la predestinación en la obra. Buscaré encontrar los elementos de la obra que nos permiten elucidar si los personajes siguen sus propias voluntades o unas impuestas sobre ellos o si ambos casos son la realidad. Con este motivo, en el primer capítulo ofreceré una lectura agustiniana y en el segundo una calvinista de algunos pasajes de *Macbeth*.

Dedicaré los tres capítulos restantes a la presencia *indirecta* de estas doctrinas. Aquí el enfoque cambiará, ya que no hablaré de San Agustín y Juan Calvino, sino de libre albedrío y predeterminación desde una perspectiva más general. La razón detrás de esta decisión es alejar mi argumento de cuestiones teológicas y concentrarme en fundamentos literarios.

Dicho esto, aquí analizaré la manera en la que los Macbeth sufren ciertas formas de “control ontológico” por parte de la obra y el modo en el que intentan escapar de éste al forjar identidades propias.

El capítulo tres analizará cómo se suprime la identidad original del personaje en cuestión; el cuarto, el modo en el que éste crea un nuevo paradigma de ser sobre las ruinas del anterior. En la última sección, hablaré de la manera en la que es posible que estos procesos ocurran simultáneamente y, para finalizar, en el capítulo cinco, analizaré la creación de una identidad fuera de lo humano, que, considero, se presenta como la última alternativa para que los personajes principales impongan su voluntad.

Mi enfoque teórico se basa principalmente en el materialismo cultural, por lo que abordaré cuestiones de género, roles sociales, identidades masculinas y femeninas, filosóficas y teológicas desde esta postura teórica. Me interesa principalmente pensar estos conceptos tal como los concibe el periodo histórico en el que se produce la obra. Para lograr esto, generalmente me alejaré de corrientes de pensamiento más recientes.³

3) El problema del destino

El análisis sobre la creación de la identidad en *Macbeth* se encuentra atravesado por conceptos teológicos complejos que nos obligan a tomar una postura teórica antes de comenzar. Normalmente concebimos la identidad como algo propio e individual; sin embargo, la teología medieval todavía vigente durante el Renacimiento problematiza esta idea. La identidad puede ser creada por la persona que la posee; empero, tal vez es la voluntad divina la que la impone en el ser humano, o se puede tratar de una combinación de ambos factores. La distinción es clara, si bien la discusión teológica es compleja. La primera postura implica un rol activo en la creación de nuestro ser; la segunda, un rol pasivo.

Si proponemos que un concepto central en las primeras dos posturas es el ejercicio del libre albedrío o su ausencia, entonces podríamos calificar la primera de agustiniana, mientras que la

³ Sin embargo, utilizaré brevemente a Foucault y a Barthes en los capítulos III y IV. La justificación de esto se explicará en el momento de usar a estos teóricos.

segunda sería calvinista. Podemos relacionar estos dos conceptos a otra dicotomía: interior / exterior; si la voluntad viene de adentro, la responsabilidad moral de los actos que esta comita recae en el individuo. Si proviene de afuera, éste no es el caso.

Dicho esto, en los dos siguientes capítulos contrastaré la doctrina sobre el libre albedrío de San Agustín con la de la predestinación de Juan Calvino. Primero expondré algunos conceptos teológicos de ambas y después los aplicaré al análisis de algunos pasajes específicos de *Macbeth* para ilustrar la manera en la que pueden iluminar aspectos concretos de la obra; en otras palabras, propongo una interpretación agustiniana y calvinista de esta tragedia.

Esta lectura se fundamenta en el concepto de la responsabilidad moral ante lo inevitable. El teatro de Shakespeare cuenta con un gran grado de influencia del teatro clásico en el que *ἀνάγκη* juega un papel protagónico. Sin embargo, si bien en el teatro griego y romano, la fatalidad es algo que los dioses ordenan, Shakespeare aterriza el concepto, propongo, en los poderes del individuo.

**Capítulo I: San Agustín
y el libre albedrío en la Inglaterra
renacentista**

1) Puntos doctrinales

San Agustín (354-430), si bien un personaje bastante alejado históricamente de Shakespeare, fue una figura de gran vigencia durante el Renacimiento. En Inglaterra, es claro que conservó su papel como uno de los pilares de la iglesia durante este periodo. El corpus del santo es grande; sin embargo, para propósitos de este trabajo, me concentraré sólo en uno de sus tratados, i.e., *De libero arbitrio voluntatis* (completado en 395), y en el sermón 169 (*circa* 415). El primero es un diálogo de índole platónica en el que Agustín y Evodius buscan refutar el argumento epicureista que propone que Dios es la causa del mal en el mundo. Epicuro lo expresa así:

¿Acaso Dios está dispuesto a evitar el mal y el sufrimiento, pero no puede hacerlo? Entonces, es impotente o por lo menos no omnipotente. ¿Acaso puede hacerlo, pero no está dispuesto? Entonces es malévol o por lo menos no benévolo. ¿Acaso no está dispuesto ni es capaz de hacerlo? Entonces es absurdo llamarlo Dios (en Hackstaff xv).⁴

La solución que propone San Agustín es que cada hombre es la causa de su propia maldad (1.1.3).

La teoría del libre albedrío de San Agustín (*liberum arbitrium et voluntas*⁵) es más complicada de lo que la frase implica hoy en español. No se trata de una libertad total y metafísica, sino de lo que en filosofía se conoce por el nombre de compatibilismo. Richard A. Muller define este concepto en *Divine Will and Human Choice: Freedom, Contingency, and Necessity in Early Modern Reformed Thought* de la siguiente forma: “compatibilism is taken to mean the ontic (as well as epistemic) compatibility of the divine determination of all things with the freedom of the will” (323).

El compatibilismo de San Agustín se evidencia en el hecho de que, en *De libero arbitrio voluntatis*, el santo proclama que

⁴ Mi traducción.

⁵ Cuando cito el texto en latín, sigo la edición de William M. Green que aparece en la bibliografía. Las citas más extensas son traducciones mías, basadas en la versión de Hackstaff y cotizadas con el original en casos de ambigüedad.

no negamos que Dios tenga un conocimiento previo del futuro; sin embargo, nuestra voluntad se mantiene independiente, porque cuando Él tiene un conocimiento previo de nuestra voluntad, esa voluntad va a consistir en lo que Él ha visto (3.3.34).

Empero, para el teólogo medieval, el sufrimiento y el mal no provienen (por lo menos directamente) de Dios, sino de la *voluntas* individual de cada hombre. Nos dice que es sólo a través de ella y del *liberum arbitrium* que podemos pecar (1.16.114). San Agustín señala también que esta diada no constituye un defecto en la creación de Dios, ya que sin ella el hombre no puede vivir de manera correcta (2.1.5).

Además, es necesario saber que la idea de *libertas* que propone San Agustín es más complicada de lo que se podría pensar. Para comenzar, se plantea una división en el concepto: el primer tipo de *libertas* es con el que estamos familiarizados, i.e. eso que “los hombres que no tienen amos piensan que poseen, y lo que los hombres que quieren encontrarse libres de amos humanos desean” (1.15.109). Es interesante que en el texto original, se define por negación, formulación característica del estilo de San Agustín (Hackstaff v), con las palabras “*libertas, quae quidem nulla vera est*”.⁶

Por el otro lado, está lo que San Agustín llama *vera libertas*, eso que “se encuentra reservado para los hombres que viven de acuerdo a la ley eterna” (1.15.109). Finalmente, la *lex aeterna* de la que San Agustín habla es la ley inmutable que garantiza que “los hombres malvados merecen una vida miserable y los hombres buenos una feliz [...]. Es la ley de acuerdo con la cual es justo que todo esté ordenado en la forma más completa” (1.6.49-51).

Utilicé el término “compatibilismo” para referirme a la teoría del libre albedrío de San Agustín. Esto se debe a que sí habla de la libertad metafísica del hombre, en el sentido de que nuestras acciones no están predeterminadas por otra voluntad; sin embargo, como mencioné antes,

⁶ “Libertad, que, en efecto, no tiene *nada* de verdadera” (mi traducción). Las cursivas son mías. Una vez establecido este sentido de negación, llamaré a este tipo de libertad *falsa libertas* por conveniencia.

San Agustín no niega la omnisciencia de la deidad, lo que aparentemente implica que todo ya está predeterminado. El teólogo soluciona esta aporía de la siguiente manera:

Quando Dios tiene un conocimiento previo de nuestra voluntad, lo que actuemos corresponderá con la voluntad que Él ha visto. De esa manera, la voluntad seguirá siendo una voluntad porque Dios la conoce. No puede ser una voluntad si no está en nuestro poder. Ergo, Dios sabe nuestro poder sobre ella. Por lo tanto, su conocimiento previo no me quita el poder sobre mi propia voluntad (3.3.35).

Cabe mencionar que en otros textos de San Agustín no es tan claro hasta qué punto podemos y debemos ejercer nuestra *voluntas* sobre nosotros mismos. En el sermón 169, por ejemplo, el teólogo medieval dice “Hands off yourself. Try to build up yourself, and you build a ruin” (en Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning* 2).⁷ Este consejo sólo tiene sentido y únicamente es practicable si el hombre tiene voluntad propia. Si el caso no fuera éste, sería imposible seguirlo. Empero, de la misma forma, esta cita tiene como requisito un plan divino.

Si bien la oración es imperativa, ella implica, paradójicamente, un alto grado de libertad. Hay dos posibilidades: construcción (en el sentido de *aedificare*) o ruina. Aunque *hay* una elección, es claro que Dios prefiere la construcción a la ruina y que es la primera la que figura en el plan divino.

Para continuar con la exposición de la teología, y con objeto de ahondar un poco más en la presencia cultural de estas ideas, es necesario saber que la postura que toma San Agustín está en armonía con el panorama que exponen varios salmos y proverbios del Antiguo Testamento. A continuación ofrezco dos ejemplos de cada uno. Estos pasajes son particularmente importantes para la modernidad incipiente en Inglaterra, ya que formaban parte de la educación primaria (*grammar school*) en ese tiempo. Todos los estudiantes que pasaron por ella los debieron de haber leído y traducido del inglés al latín y viceversa varias veces (Barkan 37). Finalmente, es necesario

⁷ Dada la importancia del concepto de *fashioning* en el desarrollo de su argumento, uso la misma traducción al inglés, de Peter Brown, que cita el propio Greenblatt.

mencionar que formulaciones como las siguientes abundan en la literatura bíblica y estos ejemplos son más normas que excepciones:

- 1) Show me thy ways, O Lord, and teach me thy paths. [...] What man is he that feareth the Lord? him will he teach the way that he *shall choose* (Psalms 25:4-12).⁸
- 2) Wait thou on the Lord, and keep *his way*, and he shall exalt thee, that thou shalt inherit the land: when the wicked men shall perish, thou shalt see (Psalms 37:34).
- 3) My son, *walk not thou in the way with them*: refrain thy foot from *their path*. For their feet run to evil, and make haste to shed blood (Proverbs 1:15-6).
- 4) Therefore, *walk thou in the way of good men*, and keep the ways of the righteous. For the just shall dwell in the land, and the upright men shall remain in it. But the wicked shall be cut off from the earth, and the transgressor shall be rooted out of it (Proverbs 2:20-2).⁹

Todos los pasajes citados tienen un elemento en común, ya que muestran un panorama donde hay una disyuntiva muy clara, codificada en términos binarios: el camino del bien y el camino del mal. Hay una opción correcta; sin embargo, es posible optar por su contrario. La ruina, para usar el término del teólogo medieval, siempre es una posibilidad, el resultado de un ejercicio de la voluntad humana. El hecho de que el otro camino se codifique con la frase calificativa “del bien” nos muestra que es éste el que la voluntad divina aconseja.

En *De libero arbitrio*, San Agustín integra esta disyuntiva, explícita en las escrituras sagradas, a su modelo teológico. Hace una distinción en la categorización de la *voluntas* y propone la existencia de una llamada *bona voluntas*, que define como “una voluntad a través de la cual buscamos vivir de manera recta y honorable y llegar a la sabiduría más profunda” (1.12.83). “La sabiduría más profunda” está relacionada al conocimiento de la naturaleza del alma, a la

⁸ Para evitar repetición aclaro que las cursivas en todas las citas de este trabajo son mías a menos que se indique lo contrario.

⁹ Todas mis citas de la Biblia vendrán de *La Biblia de Ginebra* (consultada en Bible Gateway), ya que ésta es la versión con la que Shakespeare estaba familiarizado, por lo menos cuando escribe *Macbeth*. Como señala McNeill, “[i]t far surpassed in circulation all other English versions of the period: there were sixty editions by 1603 and ten later” (312). Recordemos que *The King James Bible* se publica hasta 1611. Antes de ella, la traducción al inglés disponible al público fue la de William Tyndale (1535); después hay cinco traducciones más: “*Coverdale’s Bible* of 1535 (which fully incorporated Tyndale’s work); *Matthew’s Bible* of 1537; the *Great Bible* of 1539; the *Geneva Bible* of 1560; and the *Bishops’ Bible* of 1568” (Moore 10).

meditación, a los secretos espirituales y a las esencias eternas; en contraste a todo esto, la *mala voluntas*¹⁰ implica darle preferencia al mundo temporal sobre el espiritual.

En la segunda sección de este capítulo propongo cómo podemos aplicar las ideas expuestas anteriormente a la interpretación de la obra. Me interesan particularmente dos conceptos: la disyuntiva entre *bona* y *mala voluntas* y la conciencia sobre la agencia y el reconocimiento de responsabilidad moral que ésta implica en las acciones humanas.

2) En *Macbeth*

En este segmento me propongo interpretar algunos pasajes de *Macbeth* a la luz de la diáda de *voluntates* que propone San Agustín. Para comenzar, consideremos el soliloquio de 1.7, donde Macbeth pronuncia estas palabras:

That but this blow
Might be the be-all and the end-all here,
But here, upon this bank and shoal of time,
We'd jump¹¹ the life to come. (4-7)

Para poder entender este pasaje, me parece importante hacer una breve digresión sobre la concepción del tiempo en la obra y en el periodo que la concibió.

Entre la Antigüedad y la Edad Media ocurre un cambio trascendente en la concepción del tiempo. El tiempo para los griegos y los romanos puede considerarse en cierta medida como cíclico (pensemos en el dios Jano, con dos caras, que le da nombre al mes de enero, *Ianuarius* en latín); sin embargo, desde la Edad Media, el tiempo se empieza a considerar como lineal y teleológico. El propósito de la vida es morir para poder ascender al reino de los cielos, donde tal vez impera otro paradigma temporal. Mientras tanto, el *telos* de esta vida se encuentra en la vida que le sigue

¹⁰ Aclaro que San Agustín no utiliza este término *verbatim*, ya que sólo le da nombre a la *bona voluntas*. Sin embargo, la terminología se deduce inmediatamente por oposición binaria.

¹¹ La palabra significa “leap over” (Clark 164n7).

a la muerte. En este soliloquio, empero, Macbeth desea que en el mundo terrenal se encuentre el “be-all and the end-all”. En otras palabras, desea encontrar en el mundo temporal el *telos* o fin de la vida, en ambos sentidos de la palabra.

La *bona voluntas* agustiniana se caracteriza por prestar atención a lo espiritual y a lo eterno. Tal idea es reminiscente de 2 Corintios 4:18: “we look not on the things which are seen, but on the things which are not seen; for the things which are seen, are temporal: but the things which are not seen, are eternal”. Macbeth, por el otro lado, pretende hacer de la vida terrenal absolutamente todo. Su deseo de “jump the life to come” (7) es particularmente interesante, ya que una de sus exiguas referencias en estas primeras escenas al más allá es para negar u olvidar su existencia. Las implicaciones de esto son interesantes: en una sociedad que está religiosamente condicionada a desvalorar la vida terrenal, Macbeth se muestra como un disidente ontológico al darle prioridad a la esfera secular.

La referencia a “the life to come” es corta, es casi una mención a algo a lo que sólo se alude para insistir en la necesidad de que no se vuelva a enunciar. En el verso siguiente, Macbeth continúa este monólogo al insistir que lo que le concierne es el aquí: “But in these cases, / We still have judgement *here*” (7-8). La deixis es significativa. El “here” al que se refiere habla del mundo terrenal que habitamos ahora y no hay duda que es en éste en el que piensa Macbeth. En un lado de la balanza tenemos una referencia a *olvidar* el más allá; en el otro la palabra “here” que se repite tres veces en los primeros ocho versos del soliloquio.¹²

La transición de lo espiritual a lo terrenal evoluciona conforme avanza la escena. Las razones que propone Macbeth para no asesinar a Duncan son pragmáticas para la vida que vivimos en la tierra y para nada más. Cuando considera dejar vivir a Duncan, siempre es por “malas”

¹² Cito las otras dos apariciones en la página anterior.

razones, e.g. porque es parte de su familia, porque es su rey, porque se hospeda en su castillo. En este punto Macbeth nunca alude a la razón más obvia para no matar a alguien, i.e. porque está “mal”.

Consideremos el siguiente pasaje:

That we but teach
Bloody instructions, which being taught, return
To plague th'inventor. This even-handed justice
Commends th'ingredience of our poisoned chalice
To our own lips (9-13).

Si bien la expresión es poética, la filosofía detrás de estas ideas es sencilla. Básicamente implica la *lex talionis* que podemos identificar en, por ejemplo, el *Código de Hammurabi*. Si Macbeth asesina al rey, la Justicia lo castigará con la muerte; en otras palabras, Éxodo 21:24: “ojo por ojo, diente por diente”. Este código, aunque tiene su manifestación en la ley hebraica, no es cristiano. Promueve que la justicia se haga por mano propia o, en última instancia, a través del aparato del estado. Contrastemos esta postura con Romanos 12:19: “Dearly beloved, avenge not yourselves, but give place unto wrath: for it is written, Vengeance is mine: I will repay, saith the Lord”.

La filosofía detrás de esto no es cristiana; lo interesante es que al articular esta instancia de justicia terrenal, Macbeth utiliza vocabulario que sí lo es; en específico me refiero a las palabras “ingredience” y “chalice”. Es importante notar, empero, que ambas tienen un significado mundano y otro religioso. “Chalice” después de todo, “can mean simply cup, or specifically the communion cup” (Clark 165n11.2)¹⁴ y, al hablar de “ingredience”, Brooke “notes a frequent use of the term in [...] theological contexts” (en Clark 165n11), pero también la palabra nos recuerda a los “ingredients” que las brujas utilizan en su caldero. El efecto de esto es que, al utilizar palabras que

¹⁴ Todas las citas de Clark en este trabajo se refieren a la edición Arden de *Macbeth*, a menos que se indique lo contrario.

se encuentran entre lo religioso y lo profano, se crea un tipo de ambigüedad que Kermode identifica como el *textual habit*¹⁵ (203) de *Macbeth*.

En los dos pasajes que comenté en esta sección, Macbeth se tambalea entre lo temporal y lo eterno para finalmente decidirse por lo terrenal en un ejercicio de *mala voluntas* agustiniana. Conforme 1.7 avanza, la presencia de lo religioso se pierde. Una vez que Lady Macbeth entra a escena, podemos notar un siguiente momento en este proceso.

En cuanto Macbeth la ve, le informa de su deseo de abandonar el plan que habían tramado al decir:

He hath honoured me of late, and I have bought
Golden opinions from all sorts of people,
Which would be worn now in their newest gloss,
Not cast aside so soon (32-5).

Otra vez podemos ver que, para el *thane*, lo temporal es más importante que lo eterno. Sin embargo, el cambio en sus emociones complica esta conclusión. La primera parte de 1.7 lo muestra dispuesto a asesinar a Duncan, mientras que se concentra en olvidar el más allá. Esta segunda etapa nos presenta un Macbeth que ya no quiere emprender el asesinato; dicho esto, pensaríamos que algo ha cambiado en su ser, que se ha dado cuenta de que la traición a su rey lo condenaría por siempre. Sin embargo, esto no es lo que pasa. Las razones por las que Macbeth ha decidido no cometer el crimen de regicidio son igualmente (si no es que más) terrenales que antes y, ahora, consisten en no perder las opiniones doradas que sus compatriotas tienen de él. Las implicaciones de esto son sorprendentes: Macbeth ha decidido no emprender el asesinato, pero lo que ha causado esta convicción no es un triunfo de la religión, sino todo lo contrario, su fracaso. Esto significa que su sistema ético es meramente físico en vez de metafísico.

¹⁵ Clark define el término como el uso de “many stylistic features: rhetorical forms of ambiguity, puns and double meanings, echoes and repetitions, euphemisms and circumlocutions” (42).

Como señala Clark, este pasaje constituye “another in the train of clothing images initiated at 1.3.109-10” (167n32). La metáfora no es gratuita. Podemos interpretar la imagen de la ropa de varias maneras. Implica civilización, artificialidad, duplicidad, la posibilidad de esconderse detrás de las apariencias, etc. La interpretación que propongo aquí, empero, está relacionada a la *mala voluntas* agustiniana. Incluso hoy en día las prendas lujosas¹⁶ se relacionan a la vanidad; en el Renacimiento esta conexión es tal vez más poderosa y, en el arte de la época, implica el *topos* de *vanitas vanitatum*.

En *Macbeth*, propongo, estos ropajes metafóricos funcionan de dos maneras tenuemente diferenciadas. Por una parte, aluden a la futilidad de la vida humana, al error que es concentrarse en las cosas terrenales y abandonar lo espiritual; por el otro lado, cumplen una función muy específica, pragmática y no sólo simbólica. Las “golden opinions” que Macbeth lleva puestas son un obstáculo que le impide ejercer su voluntad. En otras palabras, sí quiere matar a Duncan, pero los inconvenientes sociales de hacerlo se lo impiden.

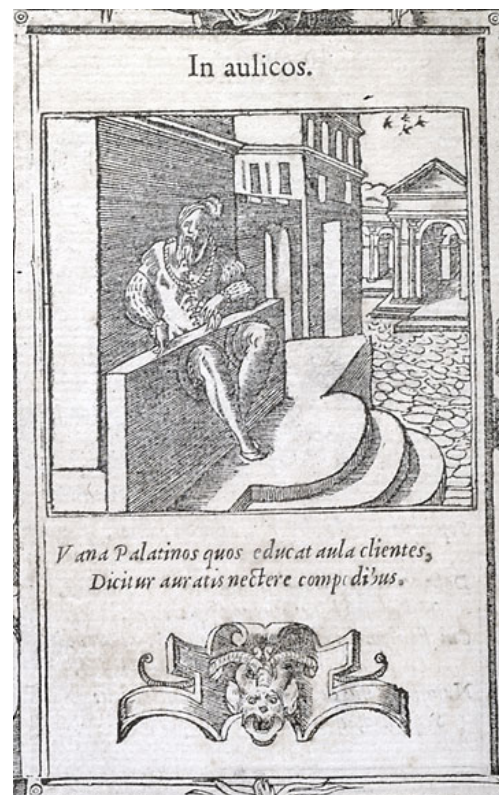
El público de Shakespeare debió haber estado familiarizado con ambos significados, ya que aparecían ligados en los libros de emblemas. En la figura 1, presento un emblema de Andrea Alciato (1492-1550) cuya colección *Emblematum liber (editio princeps 1531)* fue inmensamente popular en toda Europa¹⁷ e informó y contribuyó a la formación del imaginario colectivo de la época. La siguiente imagen aparece en varios libros de emblemas con algunas pequeñas variaciones. Aquí utilizó la más popular, basándome en el número de apariciones.

¹⁶ Las llamo lujosas porque Macbeth hace la relación entre ellas y el color dorado.

¹⁷ Como señala *Glasgow University Emblem Website* en la introducción a la primera edición de *Emblematum liber*, “its importance cannot be underestimated. The influence of Alciato's emblems is enormous and, since they first appeared in Latin, extends over the whole of Europe. By the 1620s, over a hundred more editions of Alciato's emblems would be printed, not only in Latin but in French, German, Italian and Spanish, and many of the emblems appear in English in Geoffrey Whitney's *Choice of Emblems* (1586)”.

La *inscriptio* dice “*In aulicos*” (“on courtesans”); la *subscriptio* “*Vana Palatinos quos educat aula clientes, / Dicitur auratis nectere compedibus*” (“The court, so full of vanities, supports the palace entourage, but binds them with fetters of gold, it is said”¹⁸); la *pictura* nos muestra una persona vestida (con fineza) exhibida en un cepo, presumiblemente de oro o dorado. En el caso de Macbeth, no son cadenas preciosas, sino prendas finas, pero la idea de cautiverio está igual de presente. Podemos saber esto debido en parte a la forma en la que el *thane* se refiere a estas “golden opinions”. No dice “which I will wear now”, lo que sería una declaración de la voluntad; en vez de esto, utiliza la locución “which would be worn”, que, con su total falta de agencia y justificación, hace parecer a la idea como un mandamiento.

Figura 1: *Andrea Alciato's Emblemata*, Lyons, Macé Bonhomme for Guillaume Rouille, 1551 (en *Glasgow University Emblem Website*)



¹⁸ Tomo la traducción disponible en *Glasgow University Emblem Website*.

Podemos interpretar el confinamiento de Macbeth en términos de otros conceptos que presenté en la segunda sección de este capítulo, las *libertates*. Si la *falsa libertas* implica una libertad en el sentido mundano de la palabra, hasta 2.1, la de Macbeth es reducida. Sin embargo, una vez que se convierte en rey, se ve aprisionado en otro sentido, ya que ahora debe mantener las apariencias. Cuando habla con los asesinos sobre la necesidad de la muerte de Banquo, el *thane* dice:

And though I could
With barefaced power sweep him from my sight
And bid my will avouch it, yet I *must* not,
For certain friends that are both his and mine,
Whose loves I may not drop [...] (3.1.120-5)

La transformación de su *falsa libertas* se relaciona íntimamente con la construcción de la identidad. Al ascender al trono, al obtener poder, Macbeth paradójicamente pierde parte de su ser individual. Antes era un soldado valiente que enfrentaba a su enemigo cara a cara, que no se sentía limitado por nada más que su propia habilidad. En efecto, su caracterización comienza en 1.2 con el reporte del sargento y lo primero que sabemos es que obra hazañas de guerra con inigualable valor:

For *brave* Macbeth (well he deserves that name)
Disdaining fortune, with his brandished steel,
Which smoked with bloody execution,
Like valor's minion carved out his passage
Till he faced the slave;
Which ne'er shook hands, nor bade farewell to him,
Till he unseamed him from the nave to th' chops,
And fixed his head upon our battlements (1.2.16-23).

Sin embargo, conforme avanza la obra, esta primera imagen de valentía se fractura. El primer asesinato tiene lugar a la mitad de la batalla y es una hazaña de guerra contra Macdonald, un enemigo. El segundo ocurre a la mitad de la noche; es personal y privado en dos sentidos de la palabra: por un lado, es un momento en el que se ve cara a cara con su rey y, por el otro, ni siquiera se comparte con el público. Los sirvientes duermen y Macbeth es la única persona despierta en la cámara. Los asesinatos subsecuentes no tienen esta naturaleza. Macbeth delega esos mismos

“black desires” de los que habló en 1.4.51 a otras personas y, paradójicamente, al ejercer poder, pierde agencia. La razón por la que no puede estar presente en estos crímenes es porque tiene que jugar su papel público como soberano, lo que es una imposición de la sociedad en contra de los deseos del individuo. Esto es más impactante cuando consideramos el asesinato de Banquo ya que, mientras éste sangra, Macbeth celebra un festín.

Recordemos que la *falsa libertas* es eso que “los hombres que no tienen amos piensan que poseen” (1.15.109). De esta manera, al principio de la obra, Macbeth tiene una *falsa voluntas* limitada en el sentido de que debe rendir cuentas a su soberano; sin embargo, es libre en cierto grado, pues puede incluso matar a su rey. Después de 2.2, como ahora se encuentra en la cima de la jerarquía humana, su *falsa libertas* debería ser ilimitada. El rey, después de todo, es lo que Tillyard llama en *The Elizabethan World Picture* un “primate” (29) entre los hombres; en la tierra no le rinde cuentas a nadie y, hasta ahora, Macbeth no se preocupa por el más allá en demasía.

Por el otro lado, la *vera libertas*, que implica vivir de acuerdo con la *lex aeterna*, es algo que Macbeth no posee en ningún grado. Sin embargo, podemos notar que, al rebelarse ante la *vera libertas*, el *thane* atenta en contra del orden del mundo. En efecto, como confiesa en 5.5: “I ‘gin to be aweary of the sun, / And wish th’ estate o’ th’ world were now undone” (48-9). Su deseo de provocar, en palabras de Clark, “total cosmic destruction” (290n49) es más significativo si lo contrastamos con la imagen de un mundo jerárquico y perfectamente ordenado que Tillyard asevera que imperaba en el imaginario isabelino. Los conceptos de orden y caos se relacionan de una manera más sutil a la díada de *bona / mala voluntas* de la que hablamos antes, ya que la obra no siempre nos presenta un Macbeth obsesionado con lo terrenal y temporal.

Harold Bloom señala en *The Invention of the Human* que, “Richard III, still Marlovian, seeks the sweet fruition of an earthly crown, but the Macbeths are not Machiavellian over-reachers,

nor are they sadists or power-obsessed as such” (520). Si estamos de acuerdo con esta interpretación, entonces podemos observar un desarrollo en la caracterización del personaje. Es cierto que, como dije antes, Macbeth privilegia el mundo secular sobre el espiritual, pero, paradójicamente, esto sólo ocurre cuando el paradigma de “orden” impera en la obra. Después de 2.2, cuando el rey muere, el mundo desciende en el caos de eclipses, caballos caníbales y un desmoronamiento general en la gran cadena del ser que se evidencia en el hecho de que “[a] falcon, tow’ring in her pride of place, / Was by a mousing owl hawked¹⁹ at and killed” (2.4.12-13).²⁰

Las implicaciones de esto son paradójicas: durante el paradigma de orden, el código moral de Macbeth se encuentra invertido. En el caos, este código moral es normal. Ésta es otra iteración de la disidencia ontológica del personaje epónimo.

Es en este caos que Macbeth empieza su transición gradual hacia considerar lo eterno como algo más valioso que lo terrenal. En el primer momento de orden cósmico, como ya discutimos, el *topos* de *vanitas vanitatum* tiene la función de darle al héroe trágico razones para *no* matar a Duncan. Una vez que éstas ya no son necesarias, porque el rey ha muerto, su visión cambia hasta llevarlo a la conclusión del soliloquio de 3.1²¹, que discutiré a continuación y que tiene un énfasis en lo eterno. Antes de esta sentencia de condena espiritual, hay que notar, tenemos una imagen limítrofe entre lo temporal y lo eterno que permite la transición entre ambas esferas. Este símbolo es el de la parafernalia de la realeza.

¹⁹ El verbo es significativo ya que implica confusión ontológica y trasgresión contra lo natural al presentarnos un búho que “halconeá”. El halcón, cabe mencionar, es otro tipo de *primate* según Tillyard.

²⁰ Recordemos que el concepto de caos en el periodo de la modernidad incipiente difiere del que tenemos ahora. Como señala Tillyard, “they would understand it as a parallel in the state to the primitive warring of the elements from which the universe was created and into which it would fall if the constant pressure of God’s ordering and sustaining will were relaxed” (*Shakespeare’s History Plays* 11). El hecho de que podamos ver un colapso en la gran cadena del ser y cómo, en palabras de Macduff, “[m]ost sacrilegious murder hath broke ope / The Lord’s anointed temple, and stole thence / The life o’ th’ building” (2.3.67-9), nos muestra que esta “sustaining will” divina, en efecto, dejó de funcionar.

²¹ “Mine eternal jewel / Given to the common enemy of man [...]” (67-8).

La corona y el cetro son elementos simbólicos que, por sinécdoque, implican a la figura del rey y al concepto de soberanía. Sin embargo, el concepto del monarca en el periodo de la modernidad incipiente es ontológicamente problemático, ya que, como señala J. Johnson, “Power in early modern England was not exercised by an abstract ‘State’ or by an abstract ‘Law’, but by an abstract physiological fiction of the ‘King’s other Body’” (432).

Edmund Plowden, un estudiante de leyes en Middle Temple durante el reino de Isabel I, explica esta idea en sus *Reports* al declarar que

the King has in him two Bodies, viz., a Body natural, and a Body politic. His Body natural (if it be considered in itself) is a Body mortal, subject to all infirmities that come by Nature or Accident, to the imbecility of Infancy or old Age, and to the like Defects that happen to the natural Bodies of other People. But his Body politic is a Body that cannot be seen or handled, consisting of Policy and Government, and constituted for the Direction of the People, and the Management of the public weal, and this Body is utterly void of Infancy, and old Age, and other natural Defects and Imbecilities, which the Body natural is subject to [...] (Plowden, p. 212, citado en Johnson 432)

En el rey, entonces, coexiste lo temporal y lo eterno. Por un lado, tiene un cuerpo mortal, por el otro uno inmortal. A la luz de lo anterior, la obsesión de Macbeth por un heredero toma un nuevo significado; no la podemos reducir sólo a la ambición por mantener el poder en términos mundanos, ya que está también relacionada a alcanzar una inmortalidad política y natural. Una vez que se sienta en el trono, el personaje epónimo se concentra en mantener el poder que detenta, no tanto para él mismo, sino para un heredero imposible. Sin embargo, al hacer esto, Macbeth termina concentrándose en “otra vida”, que es una índole del “más allá”. Su obsesión con la sucesión rota de su poder real, evidenciada en imágenes como el “barren sceptre” (3.1.61), símbolo fálico de esterilidad y la “fruitless crown” (3.1.60), es significativa. Estas dos imágenes representan símbolos de muerte temporal y eterna porque muestran el presente corporal del rey y su futuro político, para utilizar los términos de Plowden. La imposibilidad de Macbeth de procrear un heredero también justifica dramáticamente la muerte de Young Siward, que, si no fuera por esto,

parecería tal vez gratuita. Macbeth no puede crear vida nueva y por lo tanto atenta en contra de la generación nueva.

Esto se relaciona a la *bona y mala voluntas* de Macbeth de una manera interesante. El deseo frustrado de tener un heredero es una manera de intentar controlar los eventos después de su muerte, ya que la vida de los hijos postula un “más allá” de la propia. Empero, este *hereafter* ocurre en términos humanos (procreación, y destrucción de la semilla de otros). Las implicaciones de esto son que, incluso en este punto, Macbeth se ve incapaz de ascender a una esfera propiamente religiosa y lo único que logra completar es la creación de una copia profana de ella.

En resumen, la transición de lo temporal a lo eterno, de la *mala* a la *bona voluntas* ocupa tres momentos diferentes. Primero tenemos las imágenes de ropajes, claramente terrenales, luego, los símbolos de realeza, que como discutí, son limítrofes. Por último, la referencia a “my eternal jewel” en 3.1.67 que abordaré a continuación.

Los pasajes hasta ahora discutidos sirven para ilustrar las *libertates y voluntates*, pero el soliloquio de 3.1 se presta para comentar los puntos restantes de San Agustín que presenté en la primera parte de este capítulo. Me interesa específicamente el concepto de la ruina (sermón 169) y la agencia humana como fuente de toda la maldad (*De libero arbitrio arbitrio*, 1.1.3).

En el acto tres, Macbeth pronuncia este soliloquio:

If't be so,
For Banquo's issue have I filed my mind;
For them the gracious Duncan have I murdered;
Put rancours in the vessel of my peace
Only for them; and mine eternal jewel
Given to the common enemy of man,
To make them kings, the seed of Banquo kings (3.1.63-9).

En este pasaje, el *thane* toma consciencia de la destrucción que ha efectuado en su persona. Por primera vez en la obra, la ruina se manifiesta con igual fuerza en dos esferas, la temporal y la espiritual. Si en 1.7.7 Macbeth desea “jump the life to come” y simplemente no pensar en las

consecuencias espirituales del asesinato, para 3.1.63-9, se da cuenta de que se ha condenado por siempre. Lo temporal y lo eterno conviven en estos versos. Los “rancours in the vessel of my peace” son una imagen de tormento terrenal, pero la referencia a “the common enemy of man” y “mine eternal jewel” nos habla de la perdición espiritual del personaje epónimo. La misma ambigüedad que discutí en relación con “th’ingredience of our poisoned chalice” (1.7.11) tiene lugar aquí, ya que “the vessel of my peace” “may suggest the communion chalice being defiled” (Clark 205n66); sin embargo, también podemos interpretar “the vessel” en términos más mundanos, si pensamos en un receptáculo cualquiera, o incluso en el caldero de las brujas de la obra.

Podemos considerar este soliloquio a la luz de San Agustín, ya que él opina que la ruina es el resultado de un ejercicio de la voluntad humana. Un gran porcentaje de *De libero arbitrio* está dedicado a defender la inocencia de Dios de la acusación epicureista que le adjudica la maldad y el sufrimiento. San Agustín refuta esta idea al asegurar que la libertad humana está más relacionada con la responsabilidad moral que con la posibilidad de hacer lo que queramos.

Visto desde tal perspectiva, este soliloquio es significativo dado que constituye uno de los pocos momentos (o tal vez el único) en la obra en los que Macbeth asume la responsabilidad de sus acciones, o por lo menos en los que se percata de su culpa. Normalmente, como dice Clark, “as far as he can, Macbeth tries to disclaim agency”, (3) frecuentemente a través del uso de eufemismos o lo que en retórica se conoce como *scesis onomaton*.²³ Es por medio de esta estrategia que el asesinato se denomina “the deed” (1.7.14), “the deep damnation of his taking off” (20), “horrid deed” (24), y “this business” (31).

²³ “The repetition of an idea using synonymous words or phrases” (*Silva Rhetoricae* s.v.).

En 3.1.63-9, entonces, tenemos un cambio drástico. Macbeth se percata de que se ha destruido a sí mismo. A lo largo de la obra ha utilizado tantas estrategias de ofuscación que, por contraste, una admisión de culpa es increíblemente significativa. En el pasaje que cité en la página anterior, confiesa por primera vez su crimen al decir “Duncan have *I* murdered”. La naturaleza del discurso, es decir, que no hablamos de un monólogo sino de un soliloquio, hace más poderosa la confesión. Macbeth está solo en el escenario y en plena exploración y exposición de su psique. No actúa para ningún otro personaje, sino sólo para nosotros, en un momento de “intimidad” teatral en el cual asume completa responsabilidad moral, para usar el término de San Agustín, por el pecado que cometió. Su declaración es, por consiguiente, un ejemplo de honestidad y auto-descubrimiento para y ante sí mismo.

Es menester también analizar la sintaxis de esta oración. El objeto directo (Duncan) está adelantado, dejando al “I” hasta casi el final de la cláusula, en impactante cercanía con el verbo “murdered”. En “Shakespeare and the Craft of Language”, de Grazia explora la sintaxis del dramaturgo y concluye que: “Before standardization, parts of speech had more freedom to shift their grammatical position as well as function. Not infrequently the common word order of subject/verb/object is inverted” (57). De Grazia postula que el hecho de que las palabras hayan gozado de tal libertad en el siglo XVI y XVII hace que su orden se vuelva mucho más significativo en términos interpretativos.

Consideremos entonces que, si Macbeth antes intentaba distanciar su “I” (entendido como conciencia) de su crimen, la palabra “murdered”, ahora los coloca juntos, ni siquiera separados por el auxiliar “have”. Si antes hablaba del asesinato con eufemismos, ahora usa un término honesto y sin circunloquio o *scesis onomaton*.

Este soliloquio contrasta con un monólogo posterior, en el que dirige estas palabras a Macduff:

And be these juggling fiends no more believed,
That palter with us in a double sense,
That keep the word of promise to our ear,
And break it to our hope (5.8.19-22)

En su última escena vivo, Macbeth pone la culpa no en sí mismo, sino en las llamadas “weird sisters”. Una de sus últimas acciones es negar su propia agencia. Es importante notar dos detalles de este pasaje: 1) lo que tenemos en manos es un monólogo, no un soliloquio. No sólo esto, sino que está dirigido a Macduff, el antagonista de Macbeth. Si en el soliloquio de 3.1.63-9, Macbeth estaba dispuesto a reconocer su papel en su perdición, en este monólogo rechaza su culpa. El uso de pronombres personales en ambos casos es significativo.

En los versos del monólogo sólo hay un pronombre personal que aparece en la cláusula adjetival “that palter with *us* in a double sense”. En este caso, el “*us*” es incluyente y ambiguo. No se refiere a Macbeth, Macduff, Lady Macbeth o Banquo, sino probablemente a toda la humanidad y, por ende, a nadie en específico; es un pronombre personal sin persona que contrasta a entes naturales (hombres) con entes sobrenaturales (las brujas). Consideremos esto en contraposición con el soliloquio en el que tenemos dos “*I*”s muy significativos en “[...] have *I* filed” y “[...] have *I* murdered”. Además, hay tres posesivos que igualmente implican una subjetividad en concreto, “*my* mind”, “the vessel of *my* peace” y “*mine* eternal jewel”. Esta abundancia del yo tiene el efecto de poner énfasis en la agencia de Macbeth.

El monólogo de 5.8.19-22, por el otro lado, suprime su identidad. Ya no es un “*I*”, sino un “*us*” que no dice nada, un “*us*” sin personalidad ni agencia en su destino y salvación o perdición, un “*us*” calvinista.

Capítulo II: Calvino y la doctrina de la predestinación en la Inglaterra renacentista

1) Puntos doctrinales

Como ya tenemos el precedente de San Agustín en mente, me propongo hablar del calvinismo no *per se*, sino contrapuesto a la doctrina del *liberum arbitrium*.

Señalo, antes que nada, que es un error pensar en San Agustín y Calvino como completamente opuestos. Calvino de hecho cita a San Agustín en el capítulo XXI del libro III de *Institutio Christianae religionis* para dar un precedente sobre su doctrina de la predestinación:

"Hemos llegado al camino de la fe", dice san Agustín, "permanezcamos constantemente en ella, y nos llevará hasta la habitación del rey de la gloria, en la cual todos los tesoros de la ciencia y de la sabiduría están escondidos" (3.21.2)

Sólo podemos especular lo que San Agustín hubiera pensado de tal uso de sus palabras. Sostener que no hubiera habido controversia es difícil, en especial cuando consideramos que Calvino muy conspicuamente se aleja de *De libero arbitrio* y prefiere citar *De bono perseverantiae* y *De Genesi ad litteram*, tratados que no abordan el libre albedrío como punto central.

Juan Calvino (1509-1564), a diferencia de San Agustín, es una figura casi contemporánea a Shakespeare (muere el año en el que el poeta nace) y es el principal exponente de la doctrina de la predestinación, la cual, en *Institutio religionis Christianae*, define como:

Llamamos predestinación al eterno decreto de Dios, por el que ha determinado lo que quiere hacer de cada uno de los hombres. Porque Él no los crea a todos con la misma condición, sino que ordena a unos para la vida eterna, y a otros para condenación perpetua. Por tanto, según el fin para el cual el hombre es creado, decimos que está predestinado a vida o a muerte (3.21.5).

Como vimos en el capítulo anterior, San Agustín no niega la omnisciencia de Dios. Sin embargo, los dos teólogos interpretan este punto de maneras muy diferentes. Según San Agustín, el conocimiento de la deidad se centra específicamente en la voluntad humana. Dios no escribe el destino del hombre, sólo es capaz de leerlo antes de que ocurra. No es precisamente que Dios sabe lo que va a pasar (expresado de esa forma tan vaga y poco humana), sino que sabe lo que el *hombre va a hacer*. Ambas formulaciones conllevan ideas similares, pero su diferencia es palpable. La consecuencia de la segunda es un énfasis en la responsabilidad moral que los seres humanos tienen

por sus acciones. San Agustín postula que, si el alma tiene una *bona voluntas*, si sigue el camino del “bien”, llegará a la salvación. Podemos englobar esta teoría bajo el término *foedus operum*, traducido como “pacto de obras” en español o “covenant of works” en inglés.²⁷

Calvino difiere de manera absoluta de San Agustín en este aspecto. Para empezar, niega que podamos reconocer la *bona voluntas* y, por ende, la ley eterna, por el simple hecho de que no podemos comprender a la deidad. También critica el sistema aparentemente “mercantil” propuesto por el *foedus operum* (yo hago una buena obra; Dios me *debe* la salvación) que condena como sacrílego. Concluye que “Dios por pura benevolencia salva a los que quiere, y que no les paga salario ninguno, pues no se les puede deber” (3.21.1).

En breve, San Agustín implica que podemos conocer la voluntad de Dios y que podemos vivir conforme a ella. Calvino considera que el *mysterium tremendum*²⁸ de la divinidad es incomprensible.

Como San Agustín, Calvino opina que “Dios creó al hombre previendo lo que había de ser de él” (3.21.4); sin embargo, es en el siguiente paso de esta proposición que los dos teólogos difieren. San Agustín no niega que “Dios tenga un conocimiento previo del futuro; sin embargo, nuestra voluntad se mantiene independiente (3.3.34), pero Calvino decide reconocer “ambas cosas en Dios [presciencia y predestinación], pero lo que ahora afirmamos es que es del todo infundado hacer depender la una de la otra, como si la presciencia fuese la causa y la predestinación el efecto” (3.21.5). Esto implica un gran problema. Recordemos que negar la incompatibilidad entre la

²⁷ Éste es el modelo teológico que se expone en *De libero arbitrio*, tratado en el cual no hay una sola referencia explícita al *foedus gratiae*. El monje inglés Pelagius (c. 360 -c. 420) utilizó este tratado como base para negar en su totalidad al pacto de gracia. Como respuesta a esta alegada herejía, San Agustín revisó sus escrituras y publicó *Retractionum* unos años después (Hackstaff 151). En este volumen, introduce el concepto de la gracia de Dios, “por la cual predestina a los que serán elegidos, de manera que Él prepara las voluntades de esos hombres que ya estaban haciendo uso de su libre albedrío” (1.2). En este trabajo, sin embargo, sólo tomé en consideración los puntos doctrinales expuestos en *De libero arbitrio*, sin considerar estas retracciones, ya que, a mi parecer, no reciben el mismo volumen de razonamiento y defensa lógica que el grueso del tratado.

²⁸ El término no es de Calvino, sino de Rudolph Otto (1869-1937) pero expresa sucintamente lo que el primero piensa.

libertad metafísica y la omnisciencia de Dios es la forma en la que San Agustín logra eximir a la deidad de ser la causa del mal y el sufrimiento en la tierra. Calvino, en vez de justificar que las acciones siguen siendo producto del *liberum arbitrium* humano, adopta la postura de que estamos predestinados a uno de dos futuros en específico, salvación o perdición; resuelve el problema de la existencia del mal en una forma que San Agustín evita, al enfatizar la infabilidad de Dios. Su juicio, nos dice, es “justo e irreprochable” pero al mismo tiempo, “incomprensible” (3.21.7). Lo que nuestros ojos ciegos piensan que es malo, o justo, o bueno, o hermoso, tal vez no lo sea, desde la perspectiva de la divinidad.

La salvación depende entonces del *foedus gratiae*, “pacto de gracia” en español o “covenant of grace” en inglés. Implica entregarse totalmente a la voluntad de Dios, incluso si esto significa suprimir la voluntad propia. Como señala Jones, “by the seventeenth century, [it] had become a theological commonplace in Reformed orthodoxy” (183). Podemos, al mismo tiempo, hacer una distinción dentro de este mismo pacto: por un lado, está el *foedus monopleuron* y, por el otro, el *foedus dipleuron*. La diferencia radica en que el primero es “a one-sided [pact stating that] humanity’s fallen condition meant that they could receive the benefits of the covenant only by God’s grace” (Jones 183); el segundo implica algunas responsabilidades por parte de los hombres y tal vez podríamos considerarlo como una pequeña concesión al *foedus operum* agustiniano. Como apunta Jones, “John Calvin captures the *foedus dipleuron* well by noting that God requires ‘uprightness and sanctity of life’ from those in the covenant; ‘nonetheless the covenant is at the outset drawn up as a free agreement, and perpetually remains such’”³⁰ (183).

Es interesante notar que hay un grado de exclusividad en el modelo calvinista de la salvación. Si para San Agustín cualquier persona que siga su *bona voluntas* es merecedora del

³⁰ Ésta es una cita que Jones toma de *Institutio Christianae religionis*. Se encuentra en 3.17.15.

reino de los cielos, Calvino escribe que “when God, after making a covenant of eternal life, invites any people to himself, a special mode of election is in part understood, so that he does not with promiscuous grace effectually elect all of them” (3.21.7).

Me interesa comentar un punto más antes de proceder a la aplicación de estos conceptos a *Macbeth*. Calvino dice en *Institutio Christianae religionis* que, si bien las escrituras sagradas son una guía para el hombre, la voluntad divina es inescrutable y es imposible saber si fuimos elegidos para la salvación o la perdición eterna antes de encontrarnos ya sea en el cielo o el infierno. Ante esta falta de certeza epistemológica, responde:

Ante todo, pues, tengamos delante de los ojos, que no es menos locura apetecer otra manera de predestinación que la que nos está expuesta en la Palabra de Dios, que si un hombre quisiera andar fuera de camino por rocas y peñascos, o quisiese ver en medio de las tinieblas. Y no nos avergoncemos de ignorar algo, si en ello hay una ignorancia docta. Más bien, abstengámonos voluntariamente de apetecer aquella ciencia, cuya búsqueda es loca y peligrosa, e incluso la ruina total (3.21.2).

Antes que nada, esta postura contrasta violentamente con San Agustín quien, en *De libero arbitrium voluntatis* asevera, “si eres ignorante porque no preguntas, el error es tuyo” (3.19.182).

2) En *Macbeth*

En este apartado me concentraré en tres conceptos que Calvino propone en su tratado: el primero asevera que la decisión de si un hombre se salvará o condenará se toma desde antes de su nacimiento, sin que él haya hecho nada, ni pueda hacer nada. Se relaciona íntimamente con la ausencia de agencia y *liberum arbitrium* en el ser humano. En segundo lugar, aplicaré el concepto de *foedus gratiae* y sus dos corolarios a la obra. Finalmente, comentaré la concepción calvinista del conocimiento del destino propio como algo que hay que evitar. El punto de la ausencia de libertad metafísica será uno que desarrollaré a lo largo de todo el capítulo.

En *Macbeth*, podemos conocer el futuro principalmente a través de las profecías de las brujas. Sin embargo, no todas sus sentencias funcionan de la misma manera. En 1.3, al encontrarse con el personaje epónimo en el brezal, las brujas pronuncian estas palabras:

1 WITCH: All hail Macbeth, hail to thee, Thane of Glamis.

2 WITCH: All hail Macbeth, hail to thee, Thane of Cawdor.

3 WITCH: All hail Macbeth, that shalt be king hereafter (48-50).

Antes que nada, hay que notar que el verso de la primera bruja no es una profecía, sino una realidad. Macbeth, en este punto de la obra, *ya* posee el título en cuestión y en su siguiente monólogo nos informa de esto: “by Finel’s death, I know I am Thane of Glamis, / But how of Cawdor?” (1.3.71-2).

Las palabras de la segunda bruja, por otra parte, sí constituyen una profecía, por lo menos para Macbeth mismo.³¹ Lo interesante es que ambos versos (48 y 49) comparten la misma estructura sintáctica, léxica y verbal, aunque hablan el primero sobre el presente y el segundo sobre el futuro; la variación consiste en una sola palabra, *Glamis* por *Cawdor*. La profecía de la tercera bruja, por otro lado, se encuentra distanciada en términos retóricos de las otras dos.

En la mayoría de los casos, cuando se presentan profecías en obras literarias, éstas están alejadas temporalmente de su realización en la trama. Pensemos en *Edipo Rey* de Sófocles, en *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas o, en el caso de Shakespeare mismo, en *Julio César*, *Antonio y Cleopatra* y *Ricardo III*. En todos estos casos, se presenta una profecía en la exposición y son las acciones del mismo héroe trágico que hacen que se cumpla, algún tiempo después; una vez que el personaje adquiere conocimiento de lo que ha hecho, tiene su momento de anagnórisis. En cierta medida, *Macbeth* también obedece a esta lógica; sin embargo, la profecía de la segunda bruja se sale de tal esquema, ya que toma lugar *después* del hecho que busca predecir. Las implicaciones

³¹ Aunque ya fue nombrado thane of Cawdor anteriormente, Macbeth no lo sabe todavía.

de esto son que el concepto de predestinación se ve severamente amplificado ya que Macbeth no tiene tiempo de actuar entre profecía y reconocimiento de su cumplimiento.

Después de escuchar las palabras proféticas de las hermanas, Macbeth y Banquo tienen una breve conversación en la cual no ocurre acción dramática. Unos minutos después, Ross y Angus, mensajeros del rey, llegan a investir al personaje epónimo con la *thanship* de Cawdor. Este hecho se revela en el verso 106. Recordemos que la profecía que lo adelanta tiene lugar en el verso 49. En otras palabras, sólo 57 versos separan ambos acontecimientos; en términos de tiempo transcurrido en una producción teatral promedio, el intervalo rara vez sobrepasa los tres minutos.

Propongo que, en este pasaje, Shakespeare va en contra de la “etiqueta” profética en la tradición occidental. Por poner el ejemplo paradigmático, en *Edipo Rey*, Yocasta escucha la profecía que su hijo matará a su padre antes de que comience la obra. Layo muere, de igual manera, antes de que los actores entren al escenario; sin embargo, ambos sucesos están separados en la obra por un largo periodo de tiempo. La toma de conciencia de Edipo, donde se reconoce responsable de lo que ha pasado, no ocurre sino hasta el final de la tragedia misma. Por contraposición, en este pasaje de *Macbeth*, tenemos los tres elementos casi al mismo tiempo: exposición profética, suceso y reconocimiento³³ en menos de 57 versos; aún más importante es el hecho de que Macbeth no hace nada entre escuchar las palabras de la segunda bruja y recibir el título nobiliario, en otras palabras la decisión ya está tomada, en términos calvinistas, sin importar sus acciones o voluntad.

Si bien la cuestión del destino, la inevitabilidad, o la fatalidad son fundamentales en el teatro clásico, la razón por la que relaciono la predestinación en *Macbeth* a Calvino y no a Ananké es porque, en sus orígenes griegos, la calamidad ocurre sin ningún juicio moral y tiende a sólo

³³ Propongo una diferenciación entre estos tres elementos de la profecía; sin embargo, suceso y reconocimiento pueden ocurrir al mismo tiempo y tal vez *Edipo Rey* es más excepción que regla en el hecho de que están separados.

involucrar el tormento en la tierra. Edipo no tiene relaciones con su madre por ser una mala persona, sino porque Zeus así lo quiso. Calvino, sin embargo, propone el concepto de la doble predeterminación, que, por un lado, implica la salvación, pero, por el otro, la condena eterna. La segunda es sin duda un juicio moral (aunque incomprensible para nosotros) por parte de Dios.

Para volver a nuestra obra, la escena en la que se le otorga el título a Macbeth nos muestra un personaje totalmente pasivo. La comprensión del hecho profético tiene como resultado quitarle toda agencia. No importa lo que el *thane* haga, o cómo actúe; para ese punto, la *thaneship* de Cawdor es una realidad ineludible que incluso podría remitirnos al *foedum gratiae*, ya que éste implica que las acciones humanas no tienen ninguna relevancia en nuestro destino; los hombres están predestinados, incluso desde antes del nacimiento, ya sea a una bendición o una condena y ambas opciones son decisión de Dios.

Shakespeare problematiza este razonamiento. La obra abre con las brujas, empero, la profecía de 1.3.49 no aparece en esa primera escena. De hecho, sabemos que Macbeth será honrado con la *thaneship* de Cawdor unas escenas *antes* que las brujas mismas nos lo digan. Duncan pronuncia las palabras “No more that Thane of Cawdor shall deceive / Our bosom interest. Go pronounce his present death, / And with his former title greet Macbeth” en 1.2.64-6, es decir, una escena antes de que las brujas lo hagan. Las implicaciones de esto sirven para reforzar la idea del determinismo en términos menos divinos. Las acciones pasadas (aunque llevadas a cabo por otros seres humanos) predeterminan los presentes de los personajes. De la misma forma que la traición de Cawdor permite que Macbeth adquiriera un nuevo título, la suerte de Cawdor prefigura la suerte de Macbeth, la muerte y decapitación.

En la introducción a este apartado comenté la estructura sintáctica de los versos de las brujas, aunque sólo hablé de los primeros dos. Considero ahora pertinente retomar ese análisis.

1.3.48 y 1.3.49 se siguen muy cercanamente uno a otro; como establecimos antes, el primero habla de una realidad presente y el segundo de una realidad futura. Agreguemos el hecho de que, desde 1.2.64-6, sabemos que Macbeth será el nuevo *thane* de Cawdor. Podríamos concluir entonces que ambos versos hablan de realidades presentes y, por lo tanto, tienen la misma estructura gramatical. Nótese el esquema general: “All hail Macbeth, hail to thee, Thane of...”. La palabra “hail” en su primera aparición es un verbo imperativo y por lo tanto en presente.

1.3.50, por otra parte, introduce un cambio que rompe con la estructura presentada. Ahora tenemos “All hail Macbeth, *that shalt be king hereafter*”. Dos elementos son importantes aquí: primero el “hereafter”, que puede funcionar como profecía de la misma muerte de Macbeth, si es una referencia a “the hereafter”; por el otro lado, el término también introduce la idea del futuro.

El segundo detalle es el uso de un verbo esta vez conjugado en futuro, “shalt be”. Esta nueva profecía se asemeja más al uso con el que estamos familiarizados de la prolepsis. Tenemos exposición profética en 1.3.50 y suceso y reconocimiento en el corte de escena entre 2.1 y 2.2, ya que el asesinato de Duncan no ocurre en el escenario.

Que este asesinato ocurra “*ab skené*” puede interpretarse de varias maneras. Para empezar, contrastado con los otros homicidios, muestra el deterioro moral del personaje epónimo y su creciente descuido por mantener las apariencias. Esta lectura es interesante en términos del manejo de luz en la obra: Duncan muere fuera de escena, en total oscuridad; Banquo, en escena, casi al caer la noche,³⁴ y Lady Macduff y su hijo en un pasaje cuya locación temporal no se nos da, pero, que, podemos asumir, ocurre durante el día. Llegamos a esta conclusión ya que las convenciones dramáticas de la época exigían el uso de antorchas para representar simbólicamente escenas nocturnas y tales instrumentos no aparecen en la escena. Hablando de esta progresión de violencia,

³⁴ “The west yet glimmers with some streaks of day” (3.3.5).

la línea que se dibuja es clara, una transición de la oscuridad a la luz, que implica una inversión de los conceptos de orden y caos. Los crímenes deben ocurrir en la noche, “the very witching time of night, / When churchyards yawn and hell itself breathes out / Contagion to this world” (Hamlet 3.2.350-2). Que ocurran en el día nos muestra que la fuerza que mantiene el mundo ordenado ha colapsado.

Igualmente, podemos leer este desarrollo en términos de la historia del teatro. La violencia del teatro de Séneca, que ocurre *ab skené* se reemplaza por crímenes atroces que se cometen a plena vista, de Duncan a la familia de Macduff. La naturaleza de los crímenes también empeora. Que Banquo, un soldado sanguinario, muera y que su hijo escape crea un efecto deferente a que Lady Macduff, una mujer indefensa y su hijo pierdan la vida. También, es interesante notar, la segunda escena consta de más versos lo que prolonga la situación de crisis.

Para concluir, cuando el orden se “restablece”, Macbeth mismo muere fuera de escena. De manera similar, podemos interpretar que la muerte de Duncan ocurra en las mismas condiciones en términos calvinistas, ya que su efecto es reducir la agencia de Macbeth. Lo que en teatro no aparece representado frente a los ojos de los espectadores toma tintes de ser inevitable: no vemos el proceso de pensamiento del personaje, sólo las consecuencias del hecho, como si la decisión hubiese sido tomada por una voluntad mayor, diferente a la suya.

Este punto es aparente si contrastamos *Macbeth* con otra obra. Cuando Hamlet se encuentra con Claudio en 3.3.73-96, se dice “Now might I do it. But now ‘a is a-praying” (73-4). Su lenguaje es significativo. Nótese el uso del pronombre personal en primera persona. Aquí, la cláusula en voz activa (en vez de un “now it might be done”) se suma a la presencia del verbo modal, lleno de posibilidad. Estos elementos contribuyen a crear la ilusión de agencia incluso en una obra que sigue un guion y siempre acabará igual.

En el caso de *Macbeth*, tenemos el soliloquio de 1.7 donde el personaje principal sopesa si debería cometer el crimen o no. El efecto es diferente a la escena análoga en *Hamlet* donde el príncipe encuentra al rey rezando. Lo que debemos de considerar aquí es que Macbeth, a diferencia de Hamlet, no pronuncia su soliloquio mientras sostiene un cuchillo sobre la garganta de Duncan.

Al esconder el regicidio en la oscuridad detrás del escenario, Shakespeare también le quita proximidad. Nos enteramos de él en 2.2 cuando ya es un hecho del pasado, cuando la conciencia ya no puede cambiarlo, cuando “it cannot be undone” (5.1.47). Lo mismo ocurre con la otra parte del plan que ejecuta Lady Macbeth. Sabemos que “that which hath made them [Duncan’s chamberlains] drunk, hath made me bold” (2.2.1), pero, igualmente, sólo se nos reporta esto como un que ya ocurrió. Se nos dice que los Macbeth efectuaron estas acciones, pero no los vemos llevarlas a cabo y esto, en el teatro, es muy significativo, ya que reviste sus actos de oscuridad.

Hay otra forma en la que la obra no nos permite ver lo que ocurre. Los soliloquios exploran la psique de Macbeth, ahondan en las profundidades de su imaginación, sus miedos y sus deseos negros, pero no nos exponen claramente las razones fundamentales por las que comete el asesinato. Recordemos la cita de Bloom que comenté hace varias páginas en la que se dice que los Macbeth no están obsesionados con el poder político *per se* (520). El único motivo que se nos presenta como tal es la “vaulting ambition” de Macbeth; sin embargo –y muy significativamente–, cuando él se dispone a adentrarse en lo que ésta consiste en el soliloquio de 1.7, Lady Macbeth entra a la habitación e interrumpe su discurso. Esta ambición, como el asesinato de Duncan, queda, por lo tanto, en la oscuridad.

Macbeth aparenta desear la corona simplemente porque las brujas le dijeron que la va a conseguir. La lógica es, como podemos ver, circular. El *thane* debe querer ser rey porque será rey; no hay elección o alternativa. También es relevante que en ningún momento expresa que merece

el trono. Dover Wilson, de hecho, señala que “Shakespeare suppressed suggestions ‘still discernible in Holinshed’ of Macbeth’s claim to the throne” (en Clark 86). Igualmente, cuando Duncan nombra a Malcolm como su heredero, el héroe trágico no opina que lo que acaeció fue una injusticia.

A diferencia de Iago con Cassio, Macbeth no tiene ninguna objeción meritocrática con respecto al nuevo príncipe de Cumberland (recordemos que, para los estándares de la sociedad representada, Macbeth es increíblemente más valioso por su inigualable valor que Malcolm, quien no sobresale en el aspecto militar). Igualmente, a diferencia de Richmond en *Ricardo III*, Macbeth no derroca a un tirano; también difiere del modelo de Henry Bolingbroke, en *Ricardo II*, ya que Macbeth no es más querido por el pueblo, ni actúa como un mejor rey para Escocia. En efecto, Shakespeare suprime el hecho de que en la fuente, “he rules Scotland well for ten years, as Holinshed stresses,³⁷ correcting the abuses that had resulted from Duncan’s ineffective regime, before he begins to display the signs of tyranny” (Clark 86).

Shakespeare, en vez de esto, nos presenta a un tirano sin derecho legal a la corona que ni siquiera opina que se la merece por su propio mérito. Sin embargo, busca el trono por razones que tal vez ni él mismo entiende o, por lo menos, que no expone. Es claro que su deseo está presente, pero no intenta racionalizarlo. En 1.4.51, define a estos deseos como “black and deep”. Si bien esta descripción alude a su carácter maligno, también podemos interpretar esta cita en términos de su falta de claridad intelectual.

Este mismo aparte presenta un elemento que debemos considerar. Recordemos que tiene lugar justo después de que Macbeth se entera del heredero que elige Duncan. Al escuchar el nombre de Malcolm, el personaje epónimo pronuncia estas palabras:

³⁷ Transcribo la nota que Clark escribe aquí: “In the 1587 edition, the laws that Macbeth makes are set out in larger type” (86n2).

The prince of Cumberland: that is a step
On which I must fall down, or else o'er-leap,
For in my way it lies (1.4.48-50).

El uso del verbo modal, de nuevo, es significativo. ¿Por qué “must”? Su lenguaje parece implicar que no existe otra opción. Las dos posibilidades que se ofrecen no son las consecuencias de una voluntad, sino los efectos del destino. Macbeth cree que éstas son las dos únicas opciones y no considera que puede seguir viviendo bajo Malcolm como ha vivido bajo Duncan.

El aparte que acabo de citar se contrapone con frecuencia a un verso que Macbeth pronuncia en la escena anterior: “If chance will have me king, why, chance may crown me / Without my stir” (1.3.146). Es fácil pensar que hay un abismo ideológico entre ambas posturas. En la primera cita, Macbeth está dispuesto a actuar; en la segunda, es pasivo. Sin embargo, podemos encontrar una homogeneidad teleológica en ambas. El aparte de 1.3.146 no tiene la intención de escapar del destino. Es más reminiscente de *Lord Arthur Savile's Crime* que de *Edipo Rey*, ya que en el cuento de Wilde el personaje principal busca correr hacia su destino mientras que Edipo hace lo contrario. De igual manera, Macbeth busca hacer que se cumpla la profecía, no esquivarla. En la segunda cita simplemente espera a que el destino se encargue de sí mismo y, al hacerlo, que lo corone rey. En efecto, el *thane* es activo en la primera y pasivo en la segunda, pero dentro de un mismo esquema de predestinación, una predestinación, que, sin embargo, es pagana o no cristiana, ya que no tiene a las brujas y a Hécate como motor y no a Dios.

En este mundo no existe el *foedus gratiae* del Dios cristiano. Pero sí un equivalente maligno. De acuerdo con esta lectura, Macbeth está condenado desde un principio por el destino. Recordemos la distinción que elucidamos en el segundo apartado de este capítulo que divide al pacto de gracia en *foedus monopleuron* y *foedus dipleuron*. Bajo esta lógica, el aparte de 1.4.48-50 (“That is a step [...]”) representa una iteración de un *foedus dipleuron* blasfemo. Es bidireccional. El “Destino” le asegura a Macbeth la corona (y después la perdición), pero, para

esto, tiene que tomar las riendas, debe así contribuir a su misma ruina, de una forma similar a que, en las palabras de Calvino, los hombres deben de tener esa “uprightness and sanctity of life” (en Jones 183) para poder garantizar la salvación que Dios les promete. Por otro lado, el aparte de 1.3.146 (“If chance will have me king [...]”), constituye una corrupción del *foedus monopleuron*.

A continuación me concentraré en la otra idea calvinista que mencioné: la concepción del conocimiento sobre el destino como algo indeseable.

Es frecuente usar la palabra ambición cuando hablamos de *Macbeth*; sin embargo, un término más correcto sería ambiciones en plural. Propongo que en esta obra podemos identificar dos tipos diferentes, aparte de la más obvia, i.e. la ambición política. Hablo de ambiciones de índole epistemológica y ontológica. La primera nos concierne en este apartado, ya que es la que podemos ligar más directamente con el calvinismo. Sin embargo, trataré la segunda en los capítulos cuatro y cinco.

Calvino señala en *Institutio Christianae religionis* que:

Si esta materia de la predestinación es en cierta manera oscura en sí misma, la curiosidad de los hombres la hace muy enrevesada y peligrosa; porque el entendimiento humano no se puede refrenar, ni, por más límites y términos que se le señalen, detenerse para no extraviarse por caminos prohibidos, y elevarse con el afán, si le fuera posible, de no dejar secreto de Dios sin revolver y escudriñar (3.21.1).

Podemos leer las frecuentes iteraciones de ambición epistemológica, de una sed de conocimiento prohibido, bajo esta luz. Si bien esta ambición con frecuencia se centra en conocer el futuro, no siempre se expresa de la misma manera. Podemos encontrar una primera formulación en 1.3 cuando Banquo y Macbeth se encuentran con las brujas. Al verlas, Banquo hace la siguiente pregunta: “Live you, or are you aught / That man may question?” (42-3). Otra vez prestemos atención al uso del verbo auxiliar. Banquo realmente se está preguntando si la respuesta a su pregunta es epistemológicamente posible, si está permitido que los hombres lleguen al conocimiento que desea adquirir. Una acotación implícita en el diálogo, las brujas “each at once

her choppy finger laying / Upon her skinny lips” (44-5) es la única respuesta y el silencio es significativo, ya que propone que hay cuestiones que el hombre no puede conocer, sin importar su diligencia o curiosidad. El hecho de que al final de la obra, Macbeth pueda entrever su perdición es entonces una transgresión de índole epistemológica.

El silencio de las brujas toma significados nuevos cuando lo contrastamos con sus palabras. Su lenguaje se caracteriza por una “childish musicality” (Clark 46), que, a la vez, hace parecer su falta de voluntad para responder a las preguntas de los guerreros como un capricho infantil. El gesto de colocar el dedo índice sobre los labios en vez de entonar una respuesta hablada y elocuente es ciertamente pueril, y, por medio de éste, se muestran quizás los caprichos de la deidad que esconde y revela ciertas verdades casi como si se tratara de un juego.

Unos versos después, cuando las brujas han revelado sus profecías, Macbeth grita “Stay, you imperfect speakers, tell me more” (70-1), pero ellas se desvanecen y su silencio se mantiene sobre los personajes como una sombra ominosa. En este pasaje, Macbeth intenta dominarlas; él busca llegar a un conocimiento que el hombre no puede alcanzar, ya que, como dice Calvino,

no es justo que lo que el Señor quiso que fuese oculto en sí mismo y que Él solo lo entendiese, el hombre se meta sin miramiento alguno a hablar de ello, ni que revuelva y escudriñe desde la misma eternidad la majestad y grandeza de la sabiduría divina, que Él quiso que adorásemos, y no que la comprendiésemos, a fin de ser para nosotros de esta manera admirable (3.21.1).

Empero, una vez que Macbeth se encuentra *in extremis*, siente que este imperativo teológico que prohíbe el conocimiento exacto del futuro ya no aplica para él. Después de la escena del banquete con el fantasma, pronuncia estas palabras a su esposa: “betimes I will, to the weird sisters. / More shall they speak: for now I am bent to know / By the worst means, the worst” (3.4 131-33). Hay dos elementos que debemos notar aquí. Para empezar, Macbeth cree que ahora ya puede dominar a las brujas. Su uso del “shall” implica que piensa que tiene un poder sobre ellas que no tenía antes. Ya no suplicará que le revelen los secretos del futuro, sino que lo ordenará. En segundo lugar, para

este punto, Macbeth ya está resignado a la perdición. Sabe, como podemos deducir por su uso de la frase “worst means” que, como diría Calvino, “it is not lawful for men to pry into the secret things of God” (3.21.3), es decir, la única forma de que los hombres puedan ver los secretos de dios es si ellos usan métodos malignos.

Conclusiones de capítulos I y II

Me parece relevante elaborar a manera de conclusión un punto mencionado en el capítulo anterior. En este trabajo hablo sobre el libre albedrío y la predestinación como se conciben en el contexto de la teología cristiana. Sin embargo, estos conceptos, a la par de su uso filosófico y religioso, poseen una historia literaria extremadamente rica.

El tema de la fatalidad, del destino, de lo inevitable o requerido por los dioses tiene un lugar protagónico en el teatro clásico y Shakespeare sin ninguna duda dialoga con esta tradición. La pregunta entonces sería ¿por qué utilizar una perspectiva teológica en vez de una literaria al acercarnos al tema del destino en *Macbeth*?

Opino que la respuesta recae en los conceptos que he analizado a lo largo de este trabajo, en específico en la responsabilidad moral que San Agustín identifica como fundamental al hablar del libre albedrío. Esta responsabilidad, sin embargo, no está circunscrita a la vida terrenal, sino que tiene sus repercusiones en la eternidad. He aquí la diferencia, opino, con el teatro griego. Si tomamos el ejemplo paradigmático de *Edipo Rey*, esta idea se volverá más clara.

Al final de la primera obra de la trilogía, Edipo toma responsabilidad por sus acciones al sacarse los ojos y autoexiliarse de Tebas. Empero, su penitencia sólo tiene lugar mientras él vive, y, en efecto, cuando muere en Colono, se dice que su cuerpo, convertido casi en reliquia, traerá buena suerte a Teseo y a la ciudad de Atenas. No hay, en ningún punto de la obra, implicaciones de que la penitencia lo seguirá después de la muerte.

Si bien hay excepciones, ésta es la tendencia en la tragedia clásica: el yerro trágico no es intencional y, si bien causa una calamidad, no condena al personaje principal *in perpetuum*.

En *Macbeth* tenemos algo completamente diferente. Si tomamos la definición más ortodoxa del término, no podemos decir que haya realmente una *hamartia* o yerro trágico, ya que Macbeth sabe perfectamente lo que hace y pondera sus consecuencias. Su único error es pensar que podrá manejar la culpa del asesinato, pero sabe desde un principio que lo que quiere hacer está mal y que lo llevará a la condena de su alma.

Contrastemos esto una vez más con la obra de Sófocles. Cuando Edipo mata a Layo, lleva a cabo este acto, si se perdona la expresión, con las “mejores intenciones”. Nunca piensa que el asesinato será su ruina. Macbeth, en cambio, considera esta posibilidad desde todos los ángulos, seculares y religiosos.

En estos primeros capítulos, intenté aplicar conceptos teológicos para elucidar algunos pasajes de la obra; sin embargo, es innegable que ambas lecturas son antitéticas. Esto nos lleva a la conclusión a la que William Epton llega en *Types of Ambiguity*, que resume R. S. White en los siguientes términos: “the richness of Shakespeare’s poetry and drama lies in multi-dimensionality and refusal to yield up single meanings” (284). En sus propias palabras, Shakespeare, “like the formal Vice, Iniquity”, “moralize[s] two meanings in one word” (*Richard III* 3.1.82-3).

Ésta, sin embargo, es una conclusión que podemos aplicar a todo el canon shakespeariano y para los propósitos del análisis puntal de una obra en específico, no es suficiente. Por lo tanto, en la siguiente sección de este trabajo propongo una forma en la que podemos resolver o, por lo menos, minimizar la aparente aporía entre los modelos agustiniano y calvinista que se conviven en la obra.

En esta primera parte del trabajo, establecí cómo las doctrinas de libre albedrío y predestinación encuentran una representación *directa* en la obra al tomar conceptos teológicos específicos. En los siguientes capítulos, sin embargo, reflexionaré sobre la manera en la que ambas posturas sobre la creación de la identidad humana se representan *indirectamente* en nuestra tragedia.

En los capítulos uno y dos contrapuse dos ideas: la pasividad y la agencia en relación con el forjamiento de la identidad humana. Contextualicé y relativicé estos dos conceptos en términos de las teorías del *liberum arbitrium* y predestinación de San Agustín y Calvino, pero intenté demostrar que son estas ideas las que se encuentran en el corazón de las doctrinas. En esta sección final, me propongo considerar sólo tal “corazón”. Ahora entiendo libre albedrío y predestinación en términos de una definición muy general, casi como si fuesen sinónimos de agencia y pasividad, respectivamente.

Es necesario dejar atrás algunas de las sutilezas intrínsecas a estos modelos teológicos, como fue la división entre *voluntates* y *libertates*, para llevar a cabo la siguiente parte de nuestro análisis. Aunque *Macbeth* se escribe en un momento de crisis en la teología, no es un tratado sobre la voluntad divina y para esta segunda mitad del trabajo considero pertinente enfocarnos en agencia y pasividad que son los análogos más propiamente teatrales del libre albedrío y la predestinación.

Para propósitos de esta segunda sección, es necesario hacer una distinción inicial: personajes y universo dramático. Me propongo considerar a los primeros como individuos y criaturas (en el sentido renacentista de la palabra) independientes en cierta medida del mundo que habitan. Sus pensamientos y acciones son propios, pero nada más, ni siquiera las consecuencias de éstos, les corresponde. Como dice el actor que interpreta al rey en *The Mouse Trap / The Murder of Gonzago*, “Our thoughts are ours, their ends none of our own” (*Hamlet* 3.2.207). Por el otro

lado, opuesto a los personajes, tenemos el universo dramático, lo que llamaré aquí el “macrocosmos teatral”. Éste incluye todo lo ajeno a la subjetividad de los personajes, desde “the hell” en el suelo del escenario hasta “the heavens” pintados en la bóveda sobre las cabezas de los actores; podemos agregar igualmente la trama y el “futuro” de la misma que el público ya conoce pero que los personajes aún ignoran. En otras palabras, me propongo concebir a los personajes en oposición al mundo que habitan.

La idea rectora de esta parte del trabajo es la siguiente: el macrocosmos teatral es un mecanismo de predestinación e impone una identidad social a los personajes que lo habitan. En este sentido los obliga a ser pasivos y determina sus acciones. Tal proceso funciona con todos los personajes de la obra, pero los Macbeth se resisten al mismo. Ellos buscan ejercer su agencia y libre albedrío a toda costa y, al hacerlo, se rebasan a sí mismos, atentan contra el orden natural del mundo y lo desestabilizan, así como la armonía que éste garantiza.

Propongo que, al buscar ser autores de sí mismos, Macbeth y su esposa rechazan los modelos de identidad que una sociedad feudal impone, ya sean los de súbdito, anfitrión, o familiar (en el caso de Macbeth), y cónyuge, madre, anfitriona (en el de su esposa). Al colapsarse dichos roles, los personajes buscan formas alternativas de constituir su ser.

Este proceso se lleva a sus extremos en Lady Macbeth, en quien caerá el énfasis de mi análisis; sin embargo, también haré referencia a su esposo cuando en ambos ocurran modelos de forjamiento y elisión de identidad análogos.

Dicho esto, ahora analizaré dos procesos antitéticos que se llevan a cabo en la obra. Primero exploraré la forma en la que ésta le niega identidad e impone pasividad en sus personajes. En un segundo lugar, comentaré cómo estos personajes buscan establecer su agencia y, por medio de su libre albedrío, logran construir su propio ser.

Capítulo III: Supresión de la identidad

1) What's in a Noun?

Es fácil olvidar que el personaje conocido como Lady Macbeth, “[q]uite simply [...] does not exist in Shakespeare’s play” (Mason 311). Después de una oración tan enigmática, Mason aclara que a lo que se refiere es a la denominación del personaje. El “nombre” de Lady Macbeth es, en palabras de Jowett “an unShakespearean invention by editors. Like Queen Elizabeth in *Richard III*, Lady Capulet in *Romeo and Juliet* and Prince Hal in *1 Henry IV*, the now familiar form of the name makes no appearance in the early printed texts” (en Mason 312).

En el Folio, contamos con una característica textual particular relacionada a su nombre. En las acotaciones, es ya sea “Macbeths Wife” (1.5) o “Macbeths Lady” (3.2); los *speech prefixes* de la obra, por otra parte, la presentan como “Lady”. En este sentido, sufre un proceso parecido al de Lady Macduff (otro “nombre” que no existe en la obra), quien, en las acotaciones, aparece como “Macduffes wife” (4.2) y en *speech prefixes* como “Wife”.

Macbeth, cabe mencionar, es una de las dieciocho obras de Shakespeare que no se publican en *quarto* antes del First Folio de 1623.⁴⁵ Esto tiene el efecto de reducir los problemas de inestabilidad textual que podemos encontrar en otros textos, más notablemente *King Lear* y *Hamlet*. Sin embargo, esto también conlleva una desventaja. Es simplemente imposible comparar los *speech prefixes* de esta obra con los de una versión anterior, ya que tal cosa no existe.⁴⁶ Empero, hay que considerar que el manuscrito con el que contamos está investido de un aura de autoridad. En el frontispicio, F lleva como título “*Mr. William Shakespeares Comedies Histories & Tragedies: Publifhed according to the True Originall Copies*”⁴⁸. Si tomamos esta declaración como

⁴⁵ De ahora en adelante F.

⁴⁶ Algunos académicos opinan que existió una versión original, considerablemente más larga que el texto que ahora tenemos. El argumento, sin embargo, es principalmente especulativo y se basa en cierta medida en el hecho de que *Macbeth* es muy corta cuando se compara con las otras grandes tragedias. Ver Mason 321.

⁴⁸ Hablaré más adelante de una manera en la que podemos cuestionar la “autoridad” de F.

cierta, podemos constatar que ambas mujeres reciben un trato casi igual en este sentido; empero, el efecto es completamente diferente. El papel de “Macduffes wife” es muy pequeño. Aparece en tan sólo una escena donde tiene diecinueve parlamentos breves. Lady,⁴⁹ por el contrario, cuenta con nueve escenas, pronuncia cincuenta y nueve discursos, algunos de extensión considerable, y, después de Macbeth, domina la obra al hablar 11% de los versos (Bate 1862). Que un personaje tan grande no posea un nombre propio es, por lo tanto, significativo, ya que esta decisión onomástica hace a Lady única en el canon shakespeariano.

El hecho de dejarla sin nombre se vuelve más relevante cuando constatamos que el nombre del personaje histórico en efecto se sabe. En *The Chronicles of England, Scotland, and Ireland*, Raphael Holinshed nos provee con el nombre de Lady, i.e., Gruoch. Consideremos también que mientras Lady no tiene nombre, la obra está poblada de personajes menores que sí gozan de este privilegio, e.g. Donalbain, Lennox, Ross, Angus, Menteith, Caithness, Siward, Young Siward y Seyton. Todas estas figuras son importantes para la acción, pero la obra no se vería perjudicada si los reemplazaran términos genéricos como “soldiers” o “lords”. También consideremos que algunos de estos personajes, en específico Lennox, Angus, Menteith, Caithness y Young Siward no tienen nombre fuera de las acotaciones, lo que significa que su designación es sólo útil para los lectores de la obra y los actores mismos. Por el otro lado, los nombres de Donalbain, Ross y Siward sólo se mencionan una o dos veces y si, después de una presentación de la obra, uno pregunta al público cómo se llamaban estos personajes, lo más probable es que nadie haya retenido sus nombres.

Lady es diferente. Su papel es demasiado importante como para no ameritar una identidad onomástica. Al suprimirla en una muestra de lo que Stephen Greenblatt denominó *strategic*

⁴⁹ Desde este punto me referiré a Lady Macbeth con este nombre.

opacity, Shakespeare dirige la atención a tal decisión y exige una interpretación de la crítica. La pregunta, entonces, es la siguiente: ¿por qué Lady sufre tal reducción de identidad? Podríamos pensar en un primer momento que la tragedia es específicamente sobre su esposo, sin embargo, en un principio la pareja parece compartir el escenario.

Lady es muy prominente en el Acto 1 (4:3)⁵¹, Acto 2 (3:2) y Acto 3 (3:3). Pero desde Acto 4 (1:0), comienza a perder presencia, hasta que desaparece en la primera escena del Acto 5 (4:1). Como podemos ver, los primeros tres actos nos muestran una imagen de poca desigualdad. En el primero y el segundo, Macbeth sólo tiene una escena más que su esposa y en el tercer acto, no hay diferencia numérica.

El Acto 4 rompe este paradigma. Si bien Macbeth sólo tiene una escena más que Lady en él, hay que considerar que esto ocurre durante el llamado *fourth act break*, en el cual, esperaríamos, el personaje epónimo tiene una presencia reducida en el escenario. Si no consideramos escenas sino número de versos, ilustraremos otro aspecto significativo. Lady, como ya mencioné, habla 11% de los versos de la obra mientras que Macbeth 29% (Bate 1862)⁵². La desigualdad que ya se entreveía en las apariciones en escena de cada personaje crece. De hecho, Lady en muchos sentidos comienza a desvanecerse desde su primera aparición en 1.5. Su primer discurso consta de 29 versos, su segundo (1.5.37-58) de 21, su tercero (60-70) de 10 y rara vez vuelve a hablar sin ser interrumpida por un número de versos considerable. Discutiré su muerte más adelante, pero es necesario anticipar el hecho de que muere sin un soliloquio, lo que es extraño para un personaje trágico. Este gesto se vuelve más significativo si consideramos que su primera aparición en escena

⁵¹ Estos números se refieren a la proporción de escenas en las que aparece cada personaje. Primero presento el número de Macbeth y luego el de Lady. Las escenas compartidas cuentan en ambos lados. Nótese que sigo las divisiones de la edición Arden. Aclaro que esta edición divide el Acto 5 en nueve escenas, mientras que F sólo tiene siete.

⁵² Comparemos estas figuras con el balance entre versos de *Antonio y Cleopatra*: el primero habla 24% y la segunda 19% (Bate 2161).

consiste en un soliloquio, “They met me in the day of success” (1.5.1-29)⁵⁴. De esta manera, Lady, al igual que Ricardo III, empieza la obra en una posición de control sólo para perderlo.

Esta supresión de la identidad no se presenta de manera exclusiva en los versos *per se*, sino también en elementos paratextuales. Como ya discutimos, los *speech prefixes* son un ejemplo de esto; sin embargo, también es importante constatar que Lady no aparece en el lugar de honor por excelencia de una tragedia, el título. La obra no se llama *Macbeth and Gruoch*, aunque otras tragedias con personajes femeninos que podríamos describir como más o menos igual de prominentes como Lady sí siguen este modelo. De esta forma, y desde el frontispicio, la obra no implica una tragedia como *Romeo y Julieta*, *Antonio y Cleopatra* o *Troilo y Crésida*. Sólo para comparar, en *R&J*, Romeo habla 20% de los versos mientras que Julieta 18% (Bate 1678), en *A&C*, Antonio pronuncia 24% y Cleopatra 19% (2161). La diferencia entre estos dígitos no es muy grande; sin embargo, en *T&C*, Troilo habla 15% mientras que Crésida sólo 8% (Bate 1559). De cualquier forma, la diferencia de 18% de versos entre Lady y Macbeth es demasiado grande como para parecer accidental.

A continuación, abro un pequeño paréntesis para hablar del título de la obra en relación con otro personaje principal. Justo como su esposa, Macbeth, aunque es el personaje epónimo, también sufre cierta reducción de identidad en el frontispicio. La obra de manera significativa no se llama *King Macbeth*. Tal vez ahora, después de siglos de repeticiones, tal frase suena extraña, pero en muchos sentidos respetaría la tradición de las historias⁵⁵ de Shakespeare. Podríamos argumentar que esto se debe a que su reinado no es correcto; sin embargo, Shakespeare ha

⁵⁴ Problematizaré más adelante hasta qué grado podemos decir que este discurso le pertenece propiamente.

⁵⁵ Uso aquí los términos genéricos historia y tragedia con cierta indistinguibilidad, ya que es difícil delimitar dónde se encuentran las divisiones entre éstos. Recordemos, por ejemplo, que *Richard III*, que aparece en la sección de historias en F, lleva como nombre *The Tragedy of Richard the Third*. *King Lear* es también un caso interesante. En F figura en la sección de tragedias bajo el nombre de *The Tragedie of King Lear* (Bodleian Folio); empero, el *quarto* de 1608 lleva el título de *M. William Shak-speare His History, of King Lear* (The Shakespeare Quartos Archive).

representado a varios reyes cuya legitimidad es igualmente injustificable y esto no hace que dejen de recibir el título de rey en el frontispicio.

En F, sin contar a *King Lear*, la palabra “King” sólo aparece en el título de la obra en tres de las historias, i.e, *The life and death of King Iohn*, *The life and death of King Richard the Second* y *The Famous History of the Life of King HENRY the Eight*. Sin embargo, aunque en las dos partes de *Henry IV*, *Henry V* y las tres de *Henry VI* los personajes epónimos no reciben el beneficio de ser llamados “King”⁵⁶, esto sólo ocurre en F. Las publicaciones en *quarto*, por el otro lado, sí les dan a todos estos reyes su honorífico en una u otra versión.

Si todos los soberanos shakespearianos son llamados reyes, entonces la omisión de Macbeth entre ellos es conspicua. De esta forma, al no haber llamado la obra *King Macbeth*, Shakespeare de hecho aísla al personaje de los otros monarcas en sus historias y tragedias, simplemente por no concederle el honorífico en cuestión en el frontispicio de la obra.

Para volver a Lady, es necesario notar que, en las obras con una pareja como protagonistas que mencioné en la página anterior, la díada en el título sirve para crear oposición. Antes que nada, tenemos lo masculino (siempre en primer lugar) contra lo femenino; un modelo de virilidad (normalmente marcial) contrapuesto a lo que Linda Bamber llama en *Comic Women, Tragic Men: A Study of Gender and Genre in Shakespeare*, “The feminine Other”, que podemos relacionar al “Jungian feminine” del que también habla. A esta oposición entre masculino y femenino las obras agregan otras circunstancias: Romeo es un Montesco, Julieta una Capuleto; Troilo un troyano, Crésida está comprometida con un griego; Antonio un romano, Cleopatra una egipcia.

A diferencia de estos personajes femeninos, pero, en específico, de Cleopatra, Bamber nos dice que “Lady Macbeth does not represent an alternative either to [Macbeth’s] mode of being or

⁵⁶ *2Henry IV* es un caso especial porque, si bien el personaje epónimo no recibe el honorífico, su hijo sí. La obra se llama en F: *The Second Part of Henry the Fourth, Containing his Death : and the Coronation of King Henry the Fifth*.

to his sense of Self” (105). Lady no es un personaje drásticamente diferente de su esposo. Su papel es, en parte, el de convencerlo de asesinar al rey, pero en Macbeth ya existía la intención original.⁵⁷ A diferencia de las mujeres en otras tragedias shakespearianas, Lady no representa al “feminine Other” (105) sino que sirve como espejo de su esposo, en el sentido de que refleja sus deseos negros.

La falta de nombre en Lady tiene otra función, ya no relacionada en términos del juego entre *gender* y *genre* sino adentro de la misma obra. Establecí hace unas páginas que, gracias al nombre descriptivo, tiene una relación onomástica con Lady Macduff; sin embargo, también podemos encontrar una conexión similar entre ella y las brujas. Justo como Lady, las hermanas fatídicas sólo tienen como nombre un sustantivo común y, al igual que ella, es difícil clasificarlas adentro de la díada de género.

Al encontrarse con las brujas, Banquo pronuncia estas palabras: “You should be women, / And yet your beards forbid me to interpret / That you are so” (3.1.45-7). De igual manera, Lady debería ser una mujer, pero su crueldad reta modelos de feminidad y su petición de ser “unsexed” que analizaré más adelante, tiene la función de desplazarla del paradigma de lo humano.

Podemos considerar el nombre que recibe en los *speech prefixes* de otra manera. En un breve apartado de “Que-ce que c’est un auteur?”, Michel Foucault habla de la significación de los nombres propios. En este texto dice que

Il n’est pas possible de faire du nom propre, évidemment, une référence pure et simple. Le nom propre (et le nom d’auteur également) a d’autres fonctions qu’indicatrices. Il est plus qu’une indication, un geste, un doigt pointé vers quelqu’un; dans une certaine mesure, c’est l’équivalent d’une description. Quand on dit “Aristote”, on emploie un mot qui est l’équivalent d’une description ou d’une série de descriptions définies, du genre de “l’auteur des *Analytiques*”, ou “le fondateur de l’ontologie”, etc. [...]. Le nom propre et le nom d’auteur se trouvent situés entre ces deux pôles de la description et de la désignation; ils ont à coup sûr un certain lien

⁵⁷ Pensemos en el aparte de 1.3 donde, antes de hablar con Lady, Macbeth ya discurre sobre

that suggestion
Whose horrid image doth unfix my hair,
And make my seated heart knock at my ribs,
Against the use of nature (136-9).

avec ce qu'ils nomment, mais ni tout à fait sur le mode de la désignation, ni tout à fait sur le mode de la description (44).⁵⁹

Si pensamos en el nombre como una descripción, el “Wife” de la esposa de Macduff y el “Lady” de la esposa de Macbeth se vuelven significativos en otro nivel. Hablemos primero de Lady Macduff: ella cuenta con una identidad suprimida, pero ésta se reemplaza por un modelo conyugal. Recordemos las dos formas de F para referirse a ella: “Macduffes wife” o simplemente “Wife”. Tal denominación nos dice que adquiere su identidad en relación con la de su esposo: ella sólo es en tanto que él es, de la misma forma que la palabra *wife* únicamente tiene sentido en tanto que hay un *husband*. Podemos ver tal decisión onomástica reflejarse en la trama de la obra. El rol de Lady Macduff es circunstancial. Sólo aparece en la escena en la que muere (4.3), al igual que su hijo, quien lleva el nombre igualmente neutral de “Son”. La función dramática de la familia de Macduff es morir para que el esposo y padre afile su rencor en contra del tirano y para caracterizar a Macbeth mismo como infanticida y despiadado; igualmente tiene el efecto de contraponer a los Macduff con los Macbeth. Los primeros son inicialmente un núcleo familiar perfectamente normativo, constituido de padre, esposa e hijos,⁶⁰ mientras que los segundos son infértiles y sus roles en tanto masculino y femenino (especialmente el de Lady) son discutibles y transgresivos. Mientras tanto, en el caso de “Macduffes wife” y “Boy”, la “descripción” en su nombre refleja y está determinada por su función social.

⁵⁹ Si bien ésta es una idea formulada por Foucault en el siglo XX, no necesariamente conlleva una lectura anacrónica de nuestro texto. La relación entre el nombre de las cosas y su naturaleza ha sido motivo de especulación filosófica desde la Antigüedad. Podemos mencionar las teorías de Platón sobre esto, mismas que Borges expone sucintamente en “El Golem”: “Si (como afirma el griego en el *Cratilo*) / el nombre es arquetipo de la cosa, / en las letras de ‘rosa’ está la rosa / y todo el Nilo en la palabra ‘Nilo’” (1-5). En el caso específico de Shakespeare, podemos hacer referencia a la cita de *Romeo y Julieta* que le da nombre a este apartado: “What’s in a name? that which we call a rose / By any other name would smell as sweet” (2.2.48-9).

⁶⁰ El número de los hijos de Macduff es problemático. En 4.3 sólo vemos al *boy* pero al oír de la muerte de su familia Macduff habla en plural: “All my pretty ones? / [...] What, all my pretty *chickens*, and their dam / At one fell swoop?” (4.3.219-22).

Lady, por el otro lado, juega un papel mucho más importante en la obra y ameritaría un nombre propio. Contrastado con la palabra “Wife”, “Lady” es un término más ambiguo: no es un nombre propio, lo que parece negar la condición primera para una identidad; sin embargo, tampoco subordina un personaje a otro. Una *lady* es una *lady* en tanto sí misma, *per se* no implica una relación de intercambio, sumisión, o dominación de y ante casi ningún tipo de poder, ya sea este patriarcal (*son / father*), connubial (*wife / husband*) o social en otros términos (*host / guest*).

Si bien concedemos que el nombre de Lady la separa de una relación intrínseca de poder, debemos considerar que un nombre es lo que nos individualiza y diferencia de otras personas. Al hacer una referencia a una *lady* en abstracto, es imposible saber de quién se habla. En este sentido, en su “nombre” conviven una no identidad y una identidad, un simultáneo ser y no ser.

Shakespeare ya había dado un trato parecido a otro personaje en su carrera. Los *speech prefixes* de F y Q1 de *El mercader de Venecia* llaman a Shylock simplemente “Jew”. Su personalidad, empero, lo hace un personaje que se desborda del apodo racial y arquetípico que tal sustantivo busca conferirle; es decir, no tratamos con un Barrabás caricaturesco o una figura casi emblemática de un misterio medieval.

Si bien los *speech prefixes* lo designan como un estereotipo de lo judío, por el otro lado está el hecho de que los demás personajes se refieren a él por medio del nombre propio. Él mismo, cabe remarcar, habla de sí en tercera persona. En la primera escena en la que aparece, su nombre se dice cinco veces, sin contar las acotaciones. Los elementos paratextuales lo hacen “the Jew”, mientras que el diálogo lo hace “Shylock”. Drakakis interpreta este hecho como una señal de un “theatrical or biblical ‘type’ coexist[ing] with an individual name” (42).

Lady se encuentra en una posición liminal parecida. Los *speech prefixes* niegan su identidad; su desempeño dramático la hace clara, pero, a diferencia de Shylock, ella misma no la

asevera al pronunciar su propio nombre. Las implicaciones de esto son pertinentes para el tema de la identidad: Shylock es un forastero a la sociedad veneciana. Se define en oposición ante ella y está solo en esta misión ontológica; Lady, por el otro lado, pertenece a la sociedad y, aunque intenta romper sus lazos con el género humano, no lo logra completamente. Tal hecho se evidencia en que nunca puede completar esa aseveración del ser que consiste en pronunciar el propio nombre.

Hay una consideración que tenemos que hacer antes de proseguir. Si bien F está investido con autoridad proveniente del uso de “True Originall Copies” a la hora de su edición, no podemos olvidar que, como es una publicación póstuma, Shakespeare no tuvo influencia en él.

John Heminge and Henry Condell, [...] edited [the Folio text] and supervised the printing. In order to produce as authoritative a text as possible, Heminge and Condell compiled it from the good quartos and from manuscripts (now lost) such as prompt books, authorial fair copy, and foul papers (working drafts). The First Folio offered a corrective to what are now called bad quartos – spurious and corrupt pirate editions, likely based on memorial reconstruction (British Library Web).

Sin embargo, esta teoría editorial del texto de F como autorizado e inequívoco se vino abajo, como señala Mowat, en 1760, cuando se estableció que “a number of Folio texts had, in fact, been printed from the much maligned quartos” (16). Edmond Malone, en su edición de las obras de Shakespeare de 1790, escribe que “instead of printing these plays from a manuscript, the editors of the folio, to save labour, or from some other motive, printed the greater part of them from the very copies which they represented as maimed and imperfect” (en Mowat 17).⁶³

Si el mismísimo manuscrito de F (compuesto por *foul papers* y *fair copy*) es problemático en términos de su fiabilidad, el hecho de que varias personas (aparte de los dos editores principales)

⁶³ En 1909, Alfred W. Pollard concibe otra teoría editorial que redime en parte el trabajo editorial de Heminge y Condell. Pollard concluye que

the epithets ‘stolne and surreptitious’ may be applied with any desirable amount of scorn and contempt . . . But they should surely not be applied to any other [of the quartos except, *Henry V*, *Merry Wives*, *Pericles* and the first quartos of *Hamlet* and *Romeo and Juliet*]. Moreover, we can read our First Folio . . . with all the more confidence because we need no longer believe that its editors in their preface were publicly casting stones at earlier editions which they were privately using . . . in constructing their own text (en Mowat 19).

Para mayor información, se ofrece un panorama sobre el cambio en diferentes paradigmas editoriales en Shakespeare en “The Reproduction of Shakespeare’s Texts” por Barbara A. Mowat.

intervinieron en la creación del texto impreso sólo aumenta nuestro escepticismo sobre su confiabilidad. “According to Charlton Hinman, there were five compositors used in the process of printing the First Folio [i.e. Compositors A, B, C, D, and E]. [...] Hinman’s judgement is that while A sometimes misread his copy he was ‘on the whole very faithful’ while B was ‘very much less accurate and characteristically took all manner of liberties with the text’” (Mason 303).⁶⁴

Estos factores sobre la proveniencia del texto de F nos hacen cuestionar el peso argumentativo que podemos adjudicarle a los *speech prefixes* y acotaciones por sí mismos. Después de todo, ¿no podrían algunos elementos que hemos analizado tan minuciosamente ser un error textual al que le hemos conferido demasiada importancia? ¿Qué tal si la única razón por la que Lady lleva ese nombre es para guardar espacio y para poder sacar el uso máximo al papel que, en la época, no era barato?

Podemos refutar estas objeciones de dos formas. Primero, hablemos de cuestiones prácticas. Es improbable que, para los cajistas, *Macbeth* haya sido una obra en la que el espacio en la página haya sido una gran preocupación. *Macbeth* es la más corta de todas las tragedias de Shakespeare y “at around 2,500 lines, [it comes] out less than two-thirds the average length of the other major tragedies” (Mason 322). Ocupa tan sólo veinte páginas en F (como comparación menciono que *Otelo* ocupa 30).

Otra forma de refutar el argumento de que los *speech prefixes* son accidentes textuales es pensar en la obra en tanto acto performativo. ¿Cómo, si acaso, se lleva a cabo la supresión y pasividad identitaria de Lady en los versos mismos? ¿Podemos notar una eliminación de la

⁶⁴ Otras idiosincrasias de estos personajes que nos pueden hacer dudar aún más del texto de F:

Compositor E, for instance, appears to have been an inexperienced workman prone to errors such as ‘terrible woer’ for ‘treble woe’ in *Hamlet* 5.1.243. Compositor B, on the other hand, seems to have made intentional changes when his copy did not make sense to him, such as the alteration of the life-rendering ‘Pelican’ to ‘Politician’ in *Hamlet* 4.5.146 (Dobson 78).

identidad análoga a la falta de nombre en acotaciones y *speech prefixes*? En este punto sería interesante analizar cómo los demás personajes se refieren a ella. A continuación, enumero todas las veces que se hace mención a ella. Comentaré estos puntos más adelante. Ahora me interesa ver todas estas iteraciones simultáneamente.

Macbeth:

- 1) “My wife” (1.4.46).
- 2) “My dearest partner of greatness” (1.5.11).
- 3) “My dearest love” (1.5.59)
- 4) “Thy undaunted mettle” (1.7.74).
- 5) “Thou” (2.2.15).
- 6) “So shall I, love, and so I pray be you” (3.2.30).
- 7) “Dear wife” (3.2.37).
- 8) “Dearest chuck” (3.2.46).
- 9) “Our hostess” (3.4.4).
- 10) “They encounter thee with their hearts’ thanks” (3.4.8).
- 11) “You make me strange / Even to the disposition that I owe” (3.4.110-1).
- 12) “How sayst thou that Macduff denies his person / At our great bidding?” (3.4.126-7).
- 13) “Your patient, doctor” (5.3.37).
- 14) “Cure her of that” (5.3.39).
- 15) “She should have died hereafter” (5.5.16).

Duncan:

- 16) “See, see our honoured hostess” (1.6.10).
- 17) “Fair and noble hostess” (1.6.23).
- 18) “By your leave, hostess” (1.6.31).

Macduff: “

- 19) “O gentle lady” (2.3.84).
- 20) “Look to the lady” (2.3.120).

Banquo:

- 21) Look to the lady (2.3.126).
- 22) “This diamond [Duncan] greets your wife withal, / By the name of most kind hostess “(2.115-6).

Malcolm:

- 23) “[Macbeth’s] fiend-like queen” (5.9.35).

Servant:

- 24) “Ay, madam” (3.2.2)
- 25) “Madam, I will” (3.2.4).

Seyton:

- 26) “The Queen, my lord, is dead” (5.5.16).

En todas las alusiones a su personaje, Lady se presenta sin nombre, sólo “descrita” para utilizar la palabra que usa Foucault en el pasaje citado, con sustantivos comunes.⁶⁵ Es notable que entre todos los personajes, la palabra *hostess* se utiliza cinco veces con relación a ella. Para ellos, Lady es un rol social más que un individuo. La palabra *host* también se usa, al hablar de Macbeth,

⁶⁵ Discutiré los pronombres más adelante.

cuatro veces en la obra. La primera vez es Duncan quien la utiliza: “Conduct me to mine host. We love him highly” (1.4.29) y es muy parecida a los números 16, 17 y 18 en la lista de la página anterior. Duncan ve a ambos Macbeth como funciones sociales. Sin embargo, los otros usos de la palabra *host* en la obra son esclarecedores.

Primero, tenemos en 1.7: “Strong both against the deed; then, as his host, / Who should against his murderer shut the door” (14-15). Aquí Macbeth claramente entra en conflicto con su rol social; al hacer esto, la identidad que Duncan le había asignado a él (y a Lady) se muestra como obsoleta. El hecho de que el héroe trágico considere romper las reglas de hospitalidad hace que el modelo social de anfitrión ya no aplique para describirlo. Efectivamente, niega esa identidad social que, por lo menos para Duncan, consiste exactamente en ser un anfitrión.

El uso final de la palabra *host* en este sentido tiene lugar en la escena del banquete de 3.4, cuando Macbeth pronuncia las palabras “Ourself will mingle with society / And play the humble host” (3-4). La palabra “play” es significativa, ya que representa un momento de metateatralidad y también nos habla de la disparidad entre imagen y realidad en la obra. Macbeth da la impresión que su papel como anfitrión lo determina, pero en realidad se sabe un individuo que sobrepasa la definición simplista por función social. Finalmente, es necesario notar que es Macbeth mismo quien pronuncia tal palabra; es decir, se apropia del mismo lenguaje que antes determinaba su lugar en la jerarquía social y lo convierte en ironía.

Lady, por el otro lado, nunca usa la palabra *hostess*. En su caso, importa más la percepción que los demás tienen de ella que su propia concepción de sí misma. En este sentido el “macrocosmos teatral” que mencioné antes, en esta iteración encarnado por la sociedad a su alrededor, busca borrar su identidad al reducirla al rol de anfitriona.

Una palabra de índole parecida a la ya discutida es *lady*. Si consideramos los números 19, 20 y 21 en la lista, constataremos que los *speech prefixes* de F no son un accidente. Para los otros personajes, Lady es, efectivamente, no más que una lady y la repetición *verbatim* de “Look to the lady” entre Macduff y Banquo sirve para enfatizar esto.

Discutamos ahora el número 23 en la lista. Al final de la obra, Malcolm llama a Lady “[Macbeth’s] fiend-like queen”. Podemos considerar que el adjetivo compuesto que Malcolm le adjudica la convierte en un personaje cuasi-alegórico, como ocurre, según Drakakis, con Shylock. El término de Malcolm también sirve para polarizar los problemas morales que presenta la obra. El nuevo rey de Escocia busca una solución simplista que no tome en consideración el carácter humano de los Macbeth. Es fácil adjudicar todo lo que pasó a una maldad sobrenatural y casi alegórica. Sin embargo, el propósito de la primera parte de la obra y todos los soliloquios y monólogos de los personajes principales (y en específico la escena de locura de Lady) nos demuestran que los Macbeth no son caricaturescamente malvados, sino almas torturadas por una humanidad que (pensaron) no era competencia para su ambición. No sin razón, “Malcolms bald summary has often been found inadequate” (Clark 300n35) y las palabras “dead butcher” y “fiend-like queen” difícilmente alcanzan a englobar todo lo que Macbeth y Lady han significado para el Acto Cinco.

En la lista anterior hay una omisión evidente. Anoté las referencias que otros personajes hacen a Lady, pero no la forma en la que ella se refiere a sí misma. Es interesante que este proceso se relaciona a la imagen que Malcolm tiene de ella como una *fiend-like queen*. La primera descripción que Lady da de sí aparece en 1.5 cuando dice “Hie thee hither, / That I may pour my spirits in thine ear” (25-6). Esta referencia al veneno se relaciona al consejo que le da a su esposo de “be the serpent under [the innocent flower]” (1.5.58).

A diferencia de Macbeth que se considera primero un guerrero leal a su rey, Lady se describe como y aspira a las cualidades de la serpiente, con las implicaciones que este animal tenía en el imaginario de la época, verbigracia, tentación, maldad, traición. Lo interesante es que ella se apropia *avant la lettre* de los términos negativos que Malcolm y sus aliados usarán contra ella más tarde en la obra. Al utilizar este discurso cuyo propósito es reducirla a la nada y construir una identidad con él, de alguna manera vence a sus enemigos.

Antes de pasar al trato que Lady recibe de su esposo mismo, hablaré brevemente de la mención de ella que hace Seyton, ya que ésta se relaciona con la palabra *queen* de Malcolm. Como señala Mason, “the announcement of her death grants her the title for the first time” (312). No se le permite trepar hasta las alturas de la gran cadena del ser humana sino hasta que muere; en otras palabras, no tiene poderío total sobre la sociedad hasta que se encuentra afuera de ella.

La forma en la que Macbeth trata a Lady es más interesante que lo que podemos ver en relación con otros personajes ya que implica un proceso contradictorio. Podemos notar esta discrepancia en el uso de pronombres. Macbeth altera entre el *thou* y el *you*, pero su uso de registro no es gratuito. Recordemos que la diferencia entre estos pronombres es más complicada que una oposición entre un registro formal y uno informal. El *thou*, por ejemplo, se podía usar en la intimidad; por otra parte, también servía para hablar con un inferior social sin que esto se considerara un insulto. Es cuando se aplicaba a una persona con el mismo rango que se convertía en una herramienta de humillación.

En 1.7.74-5, Macbeth dirige estas palabras a Lady: “*thy*⁶⁶ undaunted mettle should compose / Nothing but males” y el *thy* es apropiado ya que implica cercanía conspiratoria. Sin embargo, es curioso que Lady no utiliza el mismo registro en este intercambio. “*Thy* undaunted

⁶⁶ En todas las siguientes citas el énfasis es mío.

mettle [...]” es una respuesta de Macbeth a la pregunta “[w]hat cannot *you* and I perform unpon / Th’unguarded Duncan?” (1.7.70-1). Esta misma mezcla de registros tiene lugar también en 2.2. Macbeth dice “I have done the deed / Didst *thou* not hear a noise?” (15-6) y Lady responde “I heard the owl scream and the crickets cry. / Did not *you* speak?” (17-8).

Lady generalmente se refiere a su esposo con el *you* formal, pero este patrón se rompe en dos puntos importantes de la obra. Antes del pasaje de 1.7 que cité, pero todavía en la misma escena, Lady pronuncia estas palabras:

Was the hope drunk
Wherein *you* dressed 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. Art *thou* afeard
To be the same in thine own act and valor
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? (35-44)

El cambio en registro es dramático y ocurre cuando se introduce el concepto de miedo. Lady no se atreve a usar el *thou* familiar hasta que cree que Macbeth cae del pedestal de hombría sanguinaria en el que lo mantiene. También consideremos que el *thou* se usa en este periodo para insultar. El resultado es que ella logra convencer a su esposo del asesinato, ya que, como dice Samuel Johnson al hablar de este pasaje, “[c]ourage is the distinguishing virtue of a soldier, and the reproach of cowardice cannot be borne by any man from a woman, without great impatience” (Johnson 131).

Cabe mencionar que Lady abandona este registro familiar casi inmediatamente y, podríamos argumentar, éste sólo dura cinco versos (39-43). En los versos 47-8, después de la breve interrupción de Macbeth, regresa al *you* al decir “What beast was’t then / That made *you* break this enterprise to me?”. Una vez de vuelta a usar el *you* para referirse a su esposo, no lo vuelve a

abandonar hasta el final de la obra.⁶⁷ También es significativo que ella aumenta la dignidad del *you* con el que normalmente se refiere a Macbeth por medio de un lenguaje deferencial, altamente repetitivo: “My lord” [pri.]⁶⁸ (3.2.9), “Gentle my lord” [pri.] (3.2.27), “My royal lord” [?]⁶⁹ (3.4.30), “My lord” [pub.] (3.4.50), “My worthy lord” [pub.] (3.4.81). Después introduce un pequeño cambio al preguntar, “Did you send to him, sir” [pri.] (3.4.127). Pero, en su última escena, vuelve a su modelo deferencial anterior con: “Fie, my lord” [pri.] (5.1.36) y “No more / o’that, my lord” [pri.] (5.1.43-4).

Si no contamos los dos puntos que mencioné anteriormente (1.7.39-43 y 1.5.15-29), Lady conserva el registro formal todo el tiempo, incluso en durante el banquete con el fantasma: “*You* have displaced the mirth, broke the good meeting / With most admired disorder” (3.4.107-8). Lo mismo ocurre en su escena de locura: “No more / o’that, *my lord*, no more o’that. *You* mar all with / this starting” (5.1.44-5).

Macbeth, por el otro lado, normalmente se refiere a ella con el *thou* informal y sólo reserva el uso del *you* para ocasiones especiales, como 3.2.30, “So shall I, love, and so I pray be *you*” y 3.4.110-1, “*You* make me strange / Even to the disposition that I owe”. Estos dos usos del *you* están también llenos de significado.

En el primer caso, justo antes de que Banquo muera, Lady le dice a Macbeth “sleek o’er *your* rugged looks, be bright and jovial / Among *your* guests tonight” (3.2.28-9). Básicamente, Lady le pide a su esposo que desempeñe el papel que éste intenta interpretar en el banquete. El uso

⁶⁷ Hay otro punto de quiebre con esto, pero ocurre antes del pasaje del que hablo aquí. Lady abandona el registro formal en 1.5.15-29. Comentaré este uso del *thou* en el próximo capítulo.

⁶⁸ Pri. = conversación privada. Pub. = conversación pública. Es importante hacer esta distinción ya que un gesto de deferencia en privado habla de que la sumisión es interior y de una asimilación de las estructuras de poder y no sólo un papel que se actúa en compañía.

⁶⁹ Es difícil saber si esto es un aparte o no. F no lo marca con acotaciones; sin embargo, la situación escénica presenta varias posibilidades. Macbeth se ha retirado del banquete para hablar con el asesino de Banquo. Lady pronuncia las palabras “My royal lord, / You do not give the cheer” pero es improbable que busque llamar atención a la compañía con la que estaba Macbeth hace unos segundos y lo más razonable es pensar que esto es una conversación discreta.

del *you* en el verso siguiente, por lo tanto, puede ser parte de este acto: un último intento de mantener las apariencias de formalidad y decoro antes de que el fantasma de Banquo lo destruya todo.

Para la segunda iteración de este registro formal por parte de Macbeth no necesitamos contexto. Macbeth declara “[*y*]/*ou* make me strange / Even to the disposition that I owe”. Esta extrañeza ontológica se representa en la esfera lingüística al utilizar un pronombre que normalmente Macbeth no usa para referirse a su esposa.

¿Cómo podemos interpretar el cambio en pronombres por parte de Macbeth en términos de la concepción de identidad que nos concierne en este capítulo? Mientras que Lady reconoce el estatus dignificado de su esposo y sólo rompe la formalidad en dos ocasiones, Macbeth pronto abandona la idea de igualdad presente en “my dearest partner of greatness” y sistemáticamente niega que Lady merece el *you* formal. En este sentido, el *thou* no es una forma de cariño, como en el famoso verso “Wherefore art *thou* Romeo”, sino una herramienta de subordinación.

Empero, el significado contextual de estas palabras es problemático y, como hicimos con los “my lords” de Lady, ahora sería necesario encontrar otra forma en la que podemos corroborar esta negación de dignidad.

Aparte del uso de pronombres es necesario encontrar otra forma en la que esta negación de dignidad se lleve a cabo. Como muestro en la lista de referencias a Lady, Macbeth también se refiere a ella como “Dearest chuck” (3.2.46). Si bien esto nos puede parecer un apodo de cariño, un *pet name*, como se dice en inglés, “According to Branmuller [it is] unusual for an aristocratic couple. It is always used by the more powerful character (in terms of gender or class) to the less powerful” (Clark 213n46). Consideremos también el resto de la cita:

Lady: What’s to be done?
Macbeth: Be innocent of the knowledge, dearest chuck,
Till *thou* applaud the deed (3.2.45-7).

Macbeth, después de haber compartido la experiencia conspiratoria del asesinato de Duncan con su alegada “dearest partner of greatness” ahora no está dispuesto a hacerle saber del asesinato de Banquo. Si antes los Macbeth mataban reyes juntos, ahora no se pueden coordinar para matar a un simple noble menor.⁷⁰ Es claro que Macbeth y su esposa experimentan una disminución en su intimidad, pero también en su poder, si consideramos que, en la jerarquía del microcosmos, el rey es un “primate”, como diría Tillyard, el espécimen más excelente de humanidad. Haber podido matar a Duncan y fallar con Banquo es, entonces, un fracaso doble.

Para concluir esta sección, ahora es necesario discutir las últimas tres citas de Macbeth en la lista que ofrecí antes:

- 1) “Your patient, doctor” (5.3.37).
- 2) “Cure her of that” (5.3.39).
- 3) “She should have died hereafter” (5.5.16).

En la primera, es evidente que Macbeth ya no piensa en Lady como “*my dearest partner*” sino como la paciente *del doctor*. Esto nos habla del gradual desplazamiento de Lady desde el centro del afecto de Macbeth a las afueras de éste. Unos versos después, ella se convierte en una simple “her” y, para el monólogo de 5.5, el *thane* sólo puede quejarse de lo inoportuna que es su muerte.⁷¹

Si bien Lady pasa por todas estas identidades, las que se mantienen más constantes son las de *lady* y *wife*. Por lo tanto, sería ahora necesario analizar la forma en la que la obra se concentra específicamente en estos dos modelos identitarios. Como dije antes, el concepto de esposa sólo puede existir con relación a la noción de esposo; sin embargo, si bien esto define los integrantes de la díada, no esclarece la relación que se establece entre ellos. Bloom famosamente llamó a los

⁷⁰ En la obra Banquo no recibe el título de *thane* explícitamente.

⁷¹ Ésta es una de dos interpretaciones que ofrece Clark. “Either she would have died at some point sooner or later, or she ought to have died at a future time” (287n16).

Macbeths “the happiest married couple in all [of Shakespeare’s] work” (318). Podemos descartar el lenguaje deferencial de Lady y el dominio lingüístico que Macbeth tiene sobre ella al aseverar que éste simplemente era el rol de la esposa en el Renacimiento. Empero, los paradigmas matrimoniales nunca han sido absolutos. La cita de Bloom, entonces, lejos de solucionar un problema crítico, abre preguntas nuevas. ¿Qué tipo de matrimonio tienen los Macbeth? ¿Bajo qué estándares se mide esta felicidad?

2) El papel de la esposa en la Inglaterra de la modernidad incipiente

Por un lado, tenemos una función social derivada de las escrituras sagradas, como la que se expresa en Efesios 5:23, “The husband is the wiuēs head, even as Christ is the head of the Church.” Esta idea nos recuerda el concepto de *The Great Chain of Being*, aplicada al microcosmos humano.

Dentro de esta concepción del matrimonio se inscribe, como señala Clark,

an official line, to be found in the *Certaine Sermones or Homilies, appointed to be read in Churches, in the time of Queene Elizabeth I*, which included one, 'Of the state of holy matrimony'. It strongly advocates wifely subservience in unambiguous terms: ‘Yee wives, be ye in subjection to your owne husbandes (*Renaissance Drama* 45).

Aunado a este modelo connubial está el siguiente pasaje del *Basilikon Doron* en el que Jacobo I, al dirigirse a su hijo Enrique, dice "ye are the heade, [your wife] is your body: it is your office to command, and hers to obey" (en *Renaissance Drama* 45).

Finalmente, tenemos a Tyndale quien, como señala Greenblatt, expone que

the husband’s commandments are, to the wife, as God’s commandments. “Sara,” Tyndale writes, “before she was married, was Abraham’s sister, and equal with him; but, as soon as she was married, was in subjection, and became without comparison inferior; for so is the nature of wedlock by the ordinance of God (*Renaissance Self-Fashioning* 89).

Si consideramos este modelo de sumisión femenina en términos de *Macbeth*, podríamos pensar que el grado de igualdad entre esposo y esposa que definitivamente se expresa en algunos puntos clave de la obra constituye una transgresión. Sin embargo, hay otro tipo de relación matrimonial

que se popularizaba para finales del siglo XVI y que Shakespeare ya había explorado en comedias como *La fierecilla domada* o *El mercader de Venecia*. Hablo del llamado *companionate marriage*.

En este modelo, apunta Clark,

the style of relationship advocated in *Homily* and in *Basilikon Doron* is modified to allow the wife an enhanced status; although the husband's supremacy was still maintained, mutual respect between the spouses became a significant consideration, and the husband was advised to acknowledge his wife's importance within the structure of the household. As Dorothy Leigh counsels in *The Mother's Blessing* (1616), "If she bee thy wife she is always too good to be thy servant, and worth to be thy fellow" (*Renaissance Drama* 45).

Podemos ver la relación de los Macbeth tambalearse entre estas dos modalidades del matrimonio.

Tenemos el mismo contraste del que hablé antes. El verso "be innocent of the knowledge, dearest chuck" de 3.2.46, que, al buscar proteger a Lady, la subordina al rol de alguien inferior existe en oposición al hecho de que Macbeth en un principio conspira con su "dearest partner of greatness".

Interpretamos esto en términos del individuo, lo que significa que toda la agencia caía en Macbeth.

Ahora podemos apreciar que lo que tenemos en manos es el juego de energías sociales que sobrepasan a las personas individuales.

Esto se relaciona con el hecho de que, al momento de subir en la escala social, Lady pierde supremacía en la esfera privada. En otras palabras, al volverse reina y, en teoría obtener más poder, pierde poder. En un primer lugar, pierde poderío sobre sus enemigos, ya que ella no trama el asesinato de nadie más en la obra; en segundo lugar, aunque relacionado al punto anterior, pierde autoridad sobre su esposo, porque éste ya no permite que ella le dé consejos como en 1.5, "to beguile the time, / Look like the time" (54-5), "Look like th' innocent flower, / But be the serpent under 't"(56-7), u órdenes "you shall put / This night's great business into my dispatch" (59-60).

En un tercer momento, Lady también pierde poder sobre sí misma y sus facultades mentales.

Existe otro problema al concebir la identidad de Lady como construida alrededor del rol de la esposa que es menester analizar a continuación. El papel del matrimonio es el de respaldar lo que Stone llama "pragmatic calculation of family interest". Clark explica la frase al decir que

“[marriage’s] primary role, at least among the elite classes, was to ensure the continuance of the family line and to safeguard the transmission of property” (*Renaissance Drama* 46). En este periodo, el rol de la esposa está inequívocamente relacionado con el papel de madre; en efecto, son casi inseparables. Este dato cobra aún más significado en relación con nuestra obra si consideramos que “The historical Lady Macbeth had a son by a previous marriage” (Clark 169n54).

No hemos mencionado que la mayoría de estos procesos de significación se suscitan antes de que Lady entre en escena, y los que se basan en el uso de paratextos existen en una esfera aún más alejada de la acción que se desarrolla en el escenario. Es importante notar que vemos a Lady por primera vez en 1.5, pero hay una mención a ella antes, cuando Macbeth dice “I’ll be myself the harbinger, and make joyful / The hearing of my wife with your approach” (1.4.45-6). Aquí debemos notar la diferencia en el primer elemento de caracterización de personaje entre Macbeth y su esposa. Lo primero que sabemos del *thane* es su nombre, hablado por las brujas en 1.1.7. Lo segundo que se nos dice es que es valiente: “Brave Macbeth (well he deserves that name)” (1.3.16).

3) Soliloquios mudos

Una de las primeras referencias a Lady en la obra le confiere un tipo paradójico de agencia que inhibe su identidad. Ésta ocurre en la acotación de 1.5. “Enter Macbeths wife alone with a letter”. Lady ahora está presente en el escenario, pero lo primero que la vemos hacer es leer en voz alta las palabras de su esposo. De esta manera, su primer soliloquio le “pertenece” a Macbeth. En su primera aparición, probablemente la que debería ser más significativa, Lady sufre una supresión de agencia y se vuelve pasiva. Consideremos esta singular presentación de personaje en relación con la única obra de Shakespeare que abre con un soliloquio, *Ricardo III*. En esta tragedia, tal

comienzo sirve para establecer el control que Gloucester tiene sobre su propio universo dramático. Él elige cuándo y cómo empezar la obra y este control se extiende a su manipulación de Lady Anne, de Clarence, Edward, Hastings, etcétera.

Lady, por el otro lado, tiene la ilusión de control, la ilusión de libertad y libre albedrío, mientras que, en realidad, sufre un control por parte de las estructuras sociales de poder. Consideremos que su soliloquio-no-soliloquio hubiera sido más transgresivo en la época, ya que, como señala Drakakis, en la cosmovisión renacentista, “the voice was usually assumed to be the means of uttering (or ‘outring’) inner being” (297n81). Lady, por el contrario, no puede “outer her inner being” sino el *inner being* de su esposo. Una cita, después de todo, es una subjetividad diferente que habla a través de nuestra voz. Si bien podíamos pensar que el trayecto de igualdad a desigualdad entre ella y Macbeth dibujaba una línea muy clara, ahora constatamos que la obra le niega igualdad e identidad a Lady desde un principio.

Un proceso parecido sucede cuando ella muere *ab skené* y un mensajero reporta su muerte en una convención dramática asociada con el teatro de Séneca. Lady puede considerarse una heroína trágica en la tradición *de casibus*. Mientras los elementos fundamentales que posibilitan este juicio sí existen, la obra le niega el honorífico al no proporcionarle un lugar en el título. De igual forma, le prohíbe la finalidad trágica en por lo menos tres maneras más. Para empezar, su muerte no concluye la obra.

En su conferencia sobre *Antonio y Cleopatra*, Emma Smith interpreta el hecho de que el romano muere en el Acto 4 y no en el Acto 5 de la obra como una confirmación sintáctica de que *A&C* no es la tragedia de Antonio. Lady igualmente abandona el escenario antes de poder llegar al final de su obra.

En un segundo lugar, la obra deja que Lady, como Ofelia, muera en un estado de locura. Como señala Bloom, esto es inusual. “Lear, Othello, Leontes, Timon all pass into derangement and (partly) out again, but Lady Macbeth is granted no recovery” (36). En este sentido se le niega la dignidad de morir en pleno uso de sus facultades.

Finalmente, A.C. Bradley señala que

in great tragic scenes, we expect the more poetic medium of expression, and this [the sleepwalking scene] is one of the most famous of such scenes. Besides, unless I mistake, Lady Macbeth is the only one of Shakespeare’s great tragic characters who on a last appearance is denied the dignity of verse (365).

El hecho de que la obra le prohíbe la dignidad del verso a Lady es aún más significativo si consideramos que *Macbeth* es una obra escrita casi en su totalidad en verso, con 95% del texto en este medio y sólo 5% en prosa (Bate 1862). De hecho, el porcentaje de verso puede ser aún mayor, ya que una gran porción de prosa aparece en 2.3, en boca del portero, y algunos críticos opinan que este pasaje es una interpolación de los actores. Coleridge es probablemente la persona más célebre en haber expresado esta opinión. Como dice en términos inequívocos en sus notas sobre *Macbeth*, “the disgusting passage of the Porter, [...] I dare pledge to myself to demonstrate an interpolation of the actors” (208). El porcentaje de prosa en el estimado de 5% de Bate también se reduce más ya que la edición de la RSC imprime como prosa pasajes que aparecen en verso en F, en específico la conversación entre Macbeth y los asesinos en 3.1.79-84 y 86-9.⁷³

Ahora, si aplicamos estas estadísticas a nuestra interpretación del texto revelaremos nuevas relaciones semánticas. Lady, según Bradley, pierde dignidad al no morir en verso, pero esta dignidad no se refiere únicamente a la concepción de la prosa como estéticamente inferior al pentámetro yámbico. La reducida cantidad de prosa en la obra encadena semánticamente a los

⁷³ Bate justifica su elección: “these two speech [sic] are lineated as verse in Folio, but so irregularly that they are likely to be mistakenly set as prose” (1885n79). Sin embargo, incluso con esta lineación, *Macbeth* recupera el verso inmediatamente en 3.1.91 y, de ahí en adelante, no relapsa hacia la prosa nunca más.

personajes que la hablan. Lady, al morir sin el privilegio del verso, nos recuerda al “disgusting passage of the Porter” para usar las palabras de Coleridge, porque ambos discursos se dicen en prosa. Los otros personajes que no hablan en verso en F son la Gentlewoman y el doctor en 5.1. El doctor concluye la escena en verso (71-77) y por lo tanto se retira de nuestro cuadro. Entonces Lady efectivamente está conectada al “disgusting Porter” y a la Gentlewoman. Clark aclara la posición social de la segunda. Ella es “a lady-in-waiting, personal attendant to a queen or princess” (270n0.1-2). Al hacer que Lady hable el mismo registro que su sirvienta y que el elemento de *comic relief*, Shakespeare no sólo le quita la dignidad del verso, sino también la dignidad de la realeza.

Para concluir esta sección, notemos que Lady deja de hablar en 5.1 pero no muere hasta 5.5. A diferencia de un héroe trágico, no muere en el escenario después de un monólogo o soliloquio en verso, sino *ab skené* después de una demostración de locura en prosa. Como mencioné en la introducción de este capítulo, el énfasis de esta segunda sección del presente trabajo caerá en Lady, pero en esos puntos en los que procesos análogos se lleven a cabo en otros personajes, haré una pequeña digresión para contrastarlos.

Las circunstancias de su muerte también le niegan a Macbeth mismo agencia y consumación trágica. Si bien él sí habla un discurso de unos ocho versos antes de morir (5.8.27-34), su muerte no ocurre inmediatamente después, sino que se alarga con la acotación “exeunt fighting. Alarums” y luego “Enter fighting, and Macbeth slain”. Por esta razón, sus palabras pueden no considerarse como un “dying speech”. En la historia de la puesta en escena de esta obra, esta muerte no ha sido siempre satisfactoria. El actor David Garrick (1717-1779) de hecho compuso un monólogo final para acompañar la muerte del personaje epónimo y este cambio

textual se mantuvo vigente en los años que le siguieron.⁷⁴ John Philip Kemble (1757-1823) por sólo nombrar un ejemplo, conservó la adición de Garrick en su interpretación de Macbeth.

Finalmente, también es posible que el *thane*, al igual que Lady, no muera en escena. Como señala Clark, “The stage directions for the final encounter of Macbeth and Macduff are textually problematic” (117). Las dos acotaciones que cité son en cierta medida contradictorias y, como señala Sprague, “this SD [Enter fighting, and Macbeth slain], immediately following *Exeunt*, may indicate that ‘a change was made early in the play’s history, and the fight fought out for all to see’” (en Clark 296n34.1).⁷⁵

La muerte *ab skené* de Macbeth no es una elección popular. Garrick, Kemble y Kean, por nombrar algunos, pensaban que era dramáticamente inapropiado y no permitieron que esto se llevara a cabo (Clark 117); sin embargo, este hecho sirve a un propósito muy específico, ya que justo como ocurre con Lady, niega la identidad trágica del personaje epónimo. Igualmente, podríamos argumentar, lo hace pasivo en su propia obra. También tiene el efecto de presentarnos tres diferentes muertes *ab skené*, la de Duncan, Lady y la de Macbeth mismo, y el tres es un número que se ha establecido como ominoso en la obra.

Incluso si no aceptamos que Macbeth muere entre bastidores, al final, de cualquier forma, pierde su cuerpo y se convierte en tan sólo una cabeza cargada al escenario (muy frecuentemente

⁷⁴ Transcribo el pasaje aquí:

Tis done! The scene of life will quickly close.
Ambition’s vain, delusive dreams are fled,
And now I wake to darkness, guilt and horror;
I cannot bear it! Let me shake it off—
It will not be; my soul is clogg’d with blood—
I cannot rise! I dare not ask for mercy—
It is too late, hell drags me down; I sink,
I sink – Oh! My soul is lost for ever! (en Clark 104).

⁷⁵ El hecho de que F no tiene una acotación que señale que Macduff debe de retirar el cuerpo de Macbeth del escenario para poder reentrar con la cabeza apoya la teoría de Sprague. Después de todo, tal acotación no sería necesaria si Macbeth muriera *ab skené*.

en una bolsa ensangrentada que le niega incluso visibilidad). Si antes tenía el control al caminar hacia el escenario para recitar uno de sus múltiples soliloquios, ahora su cabeza es llevada (en voz pasiva) por Malcolm ante los ojos de la audiencia.

En este sentido, la obra niega los cuerpos de Macbeth y Lady, ya que no los vemos después de su muerte. El caso específico del *thane* es interesante, ya que Macduff promete presentarlo “as our rarer monsters are, / Painted upon a pole, and underwrit, / ‘Here may you see the tyrant” (5.825-7). Clark aclara este pasaje al decir que:

Macduff insultingly evokes the idea of Macbeth exhibited as a fairground attraction, in the way that freaks and captured animals were. The prospect of becoming a public spectacle is also abhorred by Cleopatra (*AC* 5.2.207-20). [...] Painted upon a pole [means] painted on a cloth suspended from a pole, as in front of a booth” (296n25-6).

Hay que notar varios detalles en esta imagen. Para empezar, implica un grado de animalización, ya que normalmente eran los animales cautivos los que se exhibían de tal manera.⁷⁶ Por otra parte, la comparación con *Antonio y Cleopatra* no es exacta. Cleopatra teme ser exhibida en el triunfo de Augusto, pero Macduff no amenaza a Macbeth con esto. No es el cuerpo del tirano lo que se convertirá en motivo de burla, sino su efigie pintada. De esta forma, Macduff le niega la identidad corporal a Macbeth al mismo tiempo que convierte su memoria en algo deplorable. La promesa se cumple en cierta medida en 5.9, ya que lo único que resta es su cabeza. Si para A. C. Bradley, el hecho de que Lady no muera en verso es una señal de humillación, la mutilación de los restos humanos de su esposo debe ser algo inmensamente más degradante.

Conclusiones:

La obra niega la identidad a ambos personajes, pero más descaradamente a Lady. Recordemos que desde antes de que ella entre al escenario, ya es el objeto directo de una cláusula gramatical,⁷⁷

⁷⁶ Cf. con “They have tied me to a stake. I cannot fly, / But, bearlike, I must fight the course” (5.7.1-2) donde se nos presenta la imagen del *baited bear*.

⁷⁷ “I’ll be myself the harbinger, and make joyful / The hearing of my wife with your approach” (1.4.45-6).

mientras que Macbeth es un sujeto.⁷⁸ En su primera aparición *de facto*, la obra le prohíbe una voz propia al hacerla leer una carta. Finalmente, le niega el trato general y específicamente la muerte de un héroe trágico.

Con nada más que esto como determinadores de la identidad, Lady tiene una posición ontológicamente ambigua en la obra. Se encuentra entre dos mundos, el de rol social (casi un tipo teatral y, según Malcolm un tipo religioso al llamarla “fiend-like queen”) y el del individuo. Es igualmente esposa, huésped, dama o paciente, o subordinada a la voluntad de su esposo por un lado, y, por el otro, la persona que lo convence de asesinar a Duncan, es decir que impone su voluntad sobre la cabeza de la familia. Al mismo tiempo es, de manera similar, madre e infanticida, fértil e infértil.

Podemos hacer la conexión entre esta realidad y el segundo capítulo de este trabajo, al decir que los elementos que la rodean componen un mundo calvinista (en un sentido laxo del término), ya que se le niega la posibilidad de implementar su agencia hasta el punto de que las primeras palabras que habla no son realmente suyas. Las implicaciones de esto son que su identidad está predeterminada desde antes que pise el escenario.

La prohibición de su subjetividad se desborda igualmente del trato que los demás le dan. Los otros personajes no se niegan a usar su nombre, ya que, por el contrario, *no tiene* nombre. En términos de la responsabilidad moral esto es interesante. Podemos esclarecer este punto si recordamos el caso de Shylock una vez más. Los otros personajes en general no pronuncian su nombre para, de esta forma, insultarlo, pero, la elección recae últimamente en ellos. Con Lady nadie puede hacer esa elección porque no hay un nombre que pronunciar o evitar. Las figuras

⁷⁸ “Brave Macbeth (well he deserves that name) [...] / Like valor’s minion carved out his passage / Till he faced the slave” (1.2.16-20).

masculinas a su alrededor no son responsables del trato que le dan porque han sido predeterminadas a no poder actuar de otra forma. Esta suerte, a diferencia de en la tragedia clásica, no es el resultado de una *hamartia* porque existe desde el primer momento.

De igual manera, su destino está predeterminado en términos de la tragedia clásica. Debe morir, como lo hace todas las veces que esta obra se representa en escena. Sin embargo, la diferencia entre la fatalidad griega y la perdición calvinista recae, como he argumentado a lo largo de este trabajo, en la responsabilidad moral o la falta de ella.

Dediqué un gran apartado de este trabajo a la falta de nombre de Lady y, por lo tanto, ahora es una buena oportunidad de mencionar que un proceso análogo, pero a la inversa ocurre en su esposo. Si en Lady tenemos, como primer punto de la desestabilización de la identidad, una supresión del nombre propio, en Macbeth tenemos lo contrario. Una multiplicidad de nombres gira a su alrededor, Macbeth, Glamis, Cawdor, King (hablado por otros personajes) y tal abundancia puede ser tan nociva como su eliminación por completo. En su caso específico, implica una fragmentación del ser que se llevará a cabo más impresionantemente en 2.3 cuando Macbeth dice:

Methought I heard a voice cry, "Sleep no more!
Macbeth does murder sleep" [...]
Still it cried, "Sleep no more!" to all the house.
Glamis hath murdered sleep, and therefore Cawdor
Shall sleep no more. Macbeth shall sleep no more" (36-44).

Este pasaje nos recuerda el soliloquio de Gloucester al despertar de su pesadilla antes de la batalla de Bosworth Field. En los siguientes versos igual se nos presenta una fragmentación del ser, sin embargo, tenemos la idea de una cohesión en el caos:

What do I fear? Myself? There's none else by.
Richard loves Richard; that is, I and I.
Is there a murderer here? No. Yes, I am.
Then fly! What, from myself? Great reason why:
Lest I revenge. What, myself upon myself?
Alack, I love myself. Wherefore? For any good
That I myself have done unto myself?
O, no! Alas, I rather hate myself
For hateful deeds committed by myself.

I am a villain. Yet I lie. I am not.
Fool, of thyself speak well. Fool, do not flatter. (5.3.194-204).

La cadena de pronombres personales nos da un núcleo de estabilidad que es la forma en la que Ricardo logra cierta compostura. La ley de identidad, la primera ley axiomática del pensamiento clásico, nos dice que A es A. En el caso de Ricardo “I am I”. Lo más cerca que llega a esto es “I and I”, pero la repetición fonética lo salva del abismo y después de este pasaje se recupera y puede pelear en la batalla de Bosworth Field en la cual Catesby nos dice, “The king enacts more wonders than a man, / Daring an opposite to every danger” (5.4.2-3).

Macbeth, por el otro lado, pierde ante un oponente que es militarmente menos hábil que él y podemos notar en el monólogo análogo al de Ricardo que no hay cohesión del I, sólo un ser fragmentado entre varias identidades.

Su derrota, propongo, no se debe a su falta de poderío bélico, sino a su concepción de sí mismo. Kott dice que

From the first scenes onwards Macbeth defines himself by negation. To himself he is not the one who is, but rather the one who is not. He is immersed in the world as if in nothingness; he exists only potentially. [...] The formulas by which Macbeth tries to define himself are amazingly similar to the language of the existentialists. “to be” has for Macbeth an ambiguous, or at least a double meaning; it is a constant exasperating contradiction between existence and essence, between being “for itself” and being “in itself”. He says: “...and nothing is / But what is not (75).

Ahora es necesario hablar de cómo la obra traduce al lenguaje teatral renacentista la toma de agencia y sus implicaciones identitarias. Si el macrocosmos es calvinista, ¿cómo es que los personajes pueden ser agustinianos (si por este término entendemos que gozan de libre albedrío)?

Para responder esta pregunta, el siguiente capítulo hablará de cómo Lady construye su identidad propia en un panorama tan desolador como éste.

Capítulo IV: Aserción de la identidad

1) What's in a Pronoun?

En el capítulo anterior discutí cómo el registro formal que Lady adopta para referirse a su esposo y su uso de vocabulario constituyen una muestra de deferencia lingüística. Mencioné también que tal uso del *you* es casi total por parte de Lady. Hablé de dos puntos de corte con esta realidad y discutí el primero. El segundo es, sin embargo, más interesante e implica una aserción inequívoca de la identidad.

En 1.5, Lady tiene su primer soliloquio. Analizamos el comienzo de éste en el capítulo anterior y llegamos a la siguiente conclusión: el hecho de que primero lee las palabras de su esposo conlleva una negación de su identidad. La naturaleza de un soliloquio es, sin embargo, lo contrario y por lo tanto podríamos decir que el soliloquio *per se* no comienza sino hasta el verso 15, una vez leída la carta, con las palabras:

Glamis *thou*⁷⁹ *art*, and Cawdor, and *shalt* be
What *thou art* promised. Yet I do 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. *Thou'ld'st* 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. *Hie* thee hither,
That I may pour my spirits in *thine* ear
And chastise with the valour of my tongue
All that impedes *thee* from the golden round,
Which fate and metaphysical aid doth seem
To have *thee* crowned withal (1.5.15-29).

El repetido énfasis hace que a un lector / escucha le sea imposible ignorar el uso del pronombre *thou*. La función de éste es discernible: Lady se ve como una figura superior a Macbeth que debe

⁷⁹ Enfatiqué todas las formas de los pronombres (es decir en nominativo, acusativo y genitivo). También subrayé los verbos conjugados que tienen un sujeto implícito siempre que éste fuera *thou*. Finalmente, también consideré el verbo imperativo "hie" como un ejemplo de esto, ya que morfológicamente se conjuga de la misma forma con *you* que con *thou*.

de enseñarle cómo comportarse, cómo adquirir lo que quiere y cómo pretender ser “the innocent flower” mientras que en realidad sea “the serpent under’t” (1.5.56-7).

Comparemos el uso de pronombres en *Macbeth* con lo que pasa en *El mercader de Venecia*. Portia y Bassanio se hablan casi todo el tiempo en un registro formal. Ambos rompen esta costumbre en tan sólo un punto de la obra cada uno, Portia en 3.2.61-2, con “Live *thou*, I live. With much, much more dismay / I view the fight, than *thou* that *mak’st* the fray” y Bassanio en 5.1.242 y 248, con “I swear to *thee*, even in *thine* own fair eyes” y “I never more will break an oath with *thee*”. Podemos interpretar el hecho de que todas estas desviaciones del registro formal se susciten en situaciones de alta tensión emocional (la primera, cuando Bassanio está a punto de elegir entre los cofres y, la segunda, cuando piensa que ha perdido a Portia por siempre) como un indicador que aquí el lenguaje no tiene función de subyugar un personaje a otro. En *Macbeth* vemos un uso diferente de las variantes en registros y cada formulación responde a una razón particular; empero, como intenté demostrar, su efecto acumulativo es el de crear una relación de dominación-sumisión.

Para concluir esta sección sobre el uso de pronombres como herramienta de dominio, es necesario constatar que después de las 19 referencias a *Macbeth* en un registro informal, un mensajero interrumpe el soliloquio de Lady y ella le pregunta “What is *your* tidings?” (1.5.30). De esta manera, Lady confiere el trato más “digno” a un inferior social sin nombre mientras que se lo niega a su esposo.

En el capítulo anterior hablé de la deferencia lingüística que Lady le concede a su esposo al referirse a él repetidamente con palabras como *sir* y *lord*. Sin embargo, Lady no interpreta este papel de esposa todo el tiempo. Aparte del uso del registro informal que hemos discutido, también es importante tomar en consideración los otros términos con los que Lady describe a *Macbeth*.

Pasajes como “And live a coward in thine own esteem, / Letting ‘I dare not’, wait upon ‘I would’, / Like the poor cat i’th’ adage” (1.7.43-5) son altamente significativos. En este caso, Lady no sólo llama a su esposo cobarde, sino que el símil con el gato también implica cierto grado de animalización.

En 2.2, para poner otro ejemplo, Lady dirige estas palabras a su esposo:

Infirm of purpose,
Give me the daggers. The sleeping and the dead
Are but as pictures; ‘tis the eye of childhood
That fears a painted devil (53-6).

Como en el pasaje anterior, aquí hay dos procesos de dominación que notar. La frase “infirm of purpose” nos recuerda la cobardía de la que hablamos antes (aunque lo extraño es que esto ocurre *después* de que Duncan ha muerto), pero la evocación de la niñez tiene implicaciones más profundas en la obra. Lady acusa a Macbeth de miedos pueriles, pero esto es reminiscente de la parte final de la tragedia en la que Macbeth sólo puede enfrentarse al ejército enemigo si descalifica a Malcolm por su niñez. Versos como “what’s the boy Malcolm?” (5.3.3) y “I will not yield, / To kiss the ground before young Malcolm’s feet” (5.8.27-8) son amplia prueba de esto y nos recuerdan el trato que Octavio recibe de Antonio⁸⁰ y Coriolano de Aufidius⁸¹ cuando la masculinidad (bélica) de estos personajes se pone en tela de juicio.

2) **The Milk of Human Kindness: venenos y *fluidi corporis humani***

Incluso si antes podíamos pensar que Lady usaba el registro informal para darnos a entender intimidad o cariño en su matrimonio, después de oír los versos “Hie thee hither / That I may pour my spirits in thine ear” (1.5.24-5), ya no podemos sostener esta interpretación. Esta referencia

⁸⁰ “Caesar: He calls me “boy” and chides as he had power / To beat me out of Egypt” (4.1.1-2).

⁸¹ “Aufidius: Name not the god, thou boy of tears!” (5.6.101).

conecta a Lady con el veneno, con el asesinato y la traición. La imagen nos puede remitir a *Hamlet* o a *Otelo*, pero la tradición del veneno en el oído ya estaba establecida desde antes. Al hablar del asesinato del viejo Hamlet, “Bullough suggests that Shakespeare took the idea from accounts of the murder of the Duke of Urbino in 1538, allegedly done in this way. Another source might be Marlowe’s villain Lightborn in *Edward II*” (en Thompson 216n63). En *Macbeth*, la imagen no acaba ahí sino que se extiende en el siguiente verso con las palabras “And chastise thee with the valor my tongue”. Por medio de ellas, Lady se identifica con la tentación, con el mal y, en específico, con la figura de la serpiente, debido a “The Elizabethan belief that the tongue was the source of a snake’s poison rather than the teeth” (Thomson 214n39).

En vez de aceptar el rol impuesto de *hostess* (recordemos que Duncan no pregunta antes de entrar al castillo de los Macbeth, simplemente anuncia sus intenciones, lo que es su derecho como rey), de *wife*, de *lady*, este personaje busca convertirse en serpiente, en tentación. Su forma de constituir su identidad es entonces a través de paradigmas fuera de lo humano; de esta forma, Lady se escapa del mundo al negar su humanidad.

Es, propongo, a la luz de lo anterior que debemos interpretar las palabras que le dirige a un Macbeth ausente: “thy nature / It is too full o’th’ milk of human kindness” (1.5.16-7). Este pasaje ha pasado al imaginario colectivo con connotaciones positivas. Tal vez el ejemplo más claro de esto es la canción “Let a Woman in Your Life” del musical *My Fair Lady*, sin embargo, la imagen de la leche no siempre tiene connotaciones enteramente agradables en Shakespeare y, en el caso de *Macbeth*, propongo, es negativa.

Para empezar, la leche es, de manera general, algo deseable solo en personajes femeninos. Éste es el caso de *Sueño de una noche de verano*, cuando Thisbe (interpretada por Flute) dice “O sisters three / Come, come to me / With hands as pale as milk” (5.1.328-30); lo mismo ocurre en

Pericles, cuando Gower nos habla de Marina “Be’t when she weaved the sleded silk / With fingers long, small, white as milk” (Chorus.4.22-3). En ambos ejemplos la leche se relaciona con el color pálido de la tez, un ideal de belleza renacentista; empero, algo diferente ocurre cuando los personajes no son femeninos.

Definí a éstos por negación, ya que un uso significativo de la leche se aplica a un personaje limítrofe en términos de género en *I Henry VI*, i.e. Joan la Pucelle, quien experimenta un cambio de sexo demoniaco. El uso de la imagen de la leche es muy revelador. En 5.4, el pastor le dice “I would the milk / Thy mother gave thee when thou sucked'st her breast / Had been a little ratsbane for thy sake” (5.4.27-9). También aquí notamos que el valor simbólico que denota color (“white as milk”), se reemplaza por un valor objetivo, es decir, el líquido lácteo en concreto. Para pasar a personajes masculinos, hablemos de *Titus Andronicus*. En 2.3, Lavinia dice a Demetrius: “The milk thou sucked'st from [thy mother] did turn to marble, / Even at thy teat thou hadst thy tyranny” (144-5). Aquí, como podemos ver, la leche se relaciona de nuevo con una maternidad enferma y sus connotaciones son por completo negativas.

Ya no relacionada a la maternidad, la leche implica feminidad cuando se aplica a personajes masculinos en términos de sí mismos. Éste es el caso de *All's Well That Ends Well*, donde el Second Lord dice que Parolles “weeps like a wench that had shed her / milk” (4.3.106-7). De manera similar, en *El mercader de Venecia*, Bassanio reflexiona de la siguiente manera:

How many cowards whose hearts are all as false
As stairs of sand wear yet upon their chins
The beards of Hercules and frowning Mars,
Who, inward searched, have livers *white as milk* (3.2.83-6).

Aquí entonces la leche está relacionada a la cobardía y la ostentación. En *King Lear*, el rey pronuncia estas palabras:

But now, our joy,
Although our last and least, to whose young love
The vines of France and *milk of Burgundy*

Strive to be interested (1.1.82-5).

Foakes señala que “Burgundy became identified with wine only at the end of the seventeenth century” y se pregunta “Did Shakespeare intend to suggest something insipid about the character?” (163n84). Unas escenas más tarde, Goneril le dice a Albany, “This milky gentleness and course of yours, / Though I condemn not [...]” (1.4.337-8). Foakes igualmente señala que “Milky...course” se refiere a “mild (or effeminate) gentleness and course of action” (212n337).

Para terminar y regresar a la obra que nos concierne, es interesante constatar que, en Holinshed, como señala Clark, es Duncan quien tiene “‘too much of clemencie’ to rule effectively, and the rebellious Makdowald (Shakespeare’s Macdonald) calls him a ‘faint-hearted *milksop*, more meet to governe a sort of idle moonks in some cloister than to have the rule of such valiant and hardie men of warre as the Scots were” (30). Macbeth, por el otro lado, es “somewhat cruell of nature” (en Clark 30). Por lo tanto, tenemos un ejemplo más de la *strategic opacity* de la que habla Greenblatt.⁸²

Hay algo más que debemos considerar. En el verso “the milk of human kindness” hay una dilogía que es importante notar. La palabra *kindness* se refiere también a *kind-ness* e incluso a *kinship* (Clark 154n14). Si consideramos las connotaciones negativas de la leche en el canon del Bardo, esta dilogía cobra un significado más complicado.⁸³ No es sólo el hecho de que Macbeth sea demasiado *kind*, sino que Lady ve el concepto entero de *humankind* con desdén. La naturaleza

⁸² Holinshed enfatiza también que Duncan era un rey débil, en realidad: “Duncane was so soft and gentle of nature, that the people wished the inclinations and maners of these two cousins i.e. himself and Macbeth] to have been ... interchangeable bestowed betwixt them” (en Clark 165n16). Es curioso que al describir a Macbeth como lleno de “the milk of human kindness”, cuando en realidad era “cruell of nature” Shakespeare, en efecto, hace a sus temperamentos “enterchangeable bestowed betwixt them”

⁸³ Por asociación cromática y “orgánica” el insulto “thou lily-livered boy” (5.3.15) de Macbeth agrega otra capa de significado a la imagen de la leche. Como señala Bradley, el color al que se le da preeminencia en la obra es el rojo sangre (308) y las apariciones del blanco son mínimas y por lo tanto fácilmente agrupables. Mencioné una relación “orgánica” por el hecho de que, como dice Wiesner, el hígado es donde se creía que se producía la sangre en el imaginario renacentista (*Early Modern Europe* 48).

humana es, para ella, algo que hay que eliminar o, por lo menos, superar. Por consecuencia busca alejar a Macbeth de ella, concretizada en las relaciones familiares (kinship), y en la relación que todo ser humano establece con su especie.

Este significado se incrementa si consideramos una posible fuente que ahora propongo para esta imagen. En el libro de Job, el personaje epónimo pronuncia las siguientes palabras: “Thine hands have made me and fashioned me together round about; yet thou dost destroy me. [...] Hast thou not poured me out as milk, and curdled me like cheese?” (10:8-10). Si la imagen es en verdad bíblica en origen, como creo,⁸⁴ que Lady piense en la humanidad como algo indeseable es aún más transgresor, ya que, según la tradición judeo-cristiana, Dios nos hizo a su imagen. De la misma forma en la que Macbeth reemplaza a la trinidad cristiana por las hermanas fatídicas, Lady busca identidad corporal no en Dios sino en los espíritus “[t]hat tend on mortal thoughts”, hasta el punto en el que pide que transformen su cuerpo, que, como ya mencioné es copia y don de la deidad.

Consideremos otro punto de la obra en el que reaparece la imagen de la leche. Unos versos más tarde en el mismo soliloquio de 1.5, Lady pronuncia las siguientes palabras: “Come to my woman’s breasts, / And take my milk for gall, you murdering ministers [...] (47-48).

El uso del símbolo lácteo en este punto de la obra se vuelve aún más conflictivo en relación con el contexto médico del Renacimiento. La medicina hipocrática y galénica nos dice que

The body was regarded as capable of transforming one sort of fluid into another, [blood could] become milk during lactation. In the same way, male blood was held to become semen during intercourse. Semen and milk were not viewed as gender-specific fluids, however, for “virile” women who had more bodily heat than normal were seen as capable of producing semen, and effeminate men who lacked normal masculine heat were thought to lactate” (Wiesner, *Gender in Early Modern Europe* 54).

Podríamos argumentar, sin embargo, que Wiesner no quiere decir “gender-specific” sino “sex-specific”. Con esta diferenciación quiero esclarecer una cuestión de la ciencia médica del

⁸⁴ Señalo que ya se han establecido correspondencias entre otras obras de Shakespeare y el libro de Job. Clarendon, por ejemplo, lo cita como el origen de una imagen de la *musica universalis* en *El mercader de Venecia* (en Drakakis 372n60).

Renacimiento. Ésta postula que los diferentes *fluidi corporis humani* pueden encontrarse en ya sea mujeres u hombres, pero, al mismo tiempo, ellos sí implican, como dice la misma Wiesner, comportamientos o temperamentos que según la tradición se conciben como “femeninos” o “masculinos”. Como señala Reeser, “whether women actually had semen or not was a much-debated question of the period” (90n58). De esta forma, si bien la leche no es un “gender-specific fluid”, sí tiene connotaciones femeninas como lo muestran los ejemplos que destaque en *El rey Lear* y *El mercader de Venecia*. El problema es que tanto los hombres como las mujeres pueden poseerla. Por consiguiente, al decir que su esposo está lleno de “the milk of human kindness”, en cierta manera, Lady lo feminiza. Este proceso se repetirá cuando, más adelante en la obra, ponga en cuestión la hombría de su esposo.

Ya explicado el contexto médico de los *fluidi corporis humani*, regresemos al discurso de Lady que dice “Come to my woman’s breasts, / And take my milk for gall, you murdering ministers [...]” (1.5.47-48).

Antes que nada, hay que considerar que, como muchos conceptos en esta obra, la palabra *gall* que podemos traducir como “hiel” también se encuentra en una posición liminal. Puede ser un fluido propio del ser humano, “bitterness from the secretion of the liver” (en Clark 157n48) pero también puede significar simplemente “poison” (en Clark 157n48)⁸⁶ y, de esta forma, ser algo extraño al cuerpo. Como Lady, la *gall* oscila entre lo humano y lo inhumano, lo propio al cuerpo y lo que existe afuera de él. También es interesante considerar a la *gall* en términos de veneno porque, si Lady hablaba de envenenar a Macbeth en 1.5 (Hie thee hither, / That I may pour my spirits in thine ear), ahora busca envenenarse por sus propios medios.

⁸⁶ Crystal ofrece los significados de la palabra en general: “1) bile [reputed for its bitterness], 2) bitterness, spitefulness, vindictiveness, 3) spirit of anger, venom, ability to be angry, 4) irritation, annoyance 5) sore, pain, painful spot 6) bitter substance exuded by oak-trees” (*Shakespeare’s Words* s.v.).

Debemos también considerar que el sustantivo no es lo único problemático en el verso “take my milk for gall”. La acción implicada en estas palabras es de la misma manera conflictiva. Johnson la parafrasea como “take away my milk, and put gall into place” (en Clark 147n38). Esto implica que el cambio viene desde afuera. Los “murdering ministers” cambian a Lady de la misma forma que Joan la Pucelle recibe ayuda de demonios para “exceed [her] sex” en la primera parte de *Enrique VI* (1.2.288).

Sin embargo, Rosenberg da otra lectura: “Take my milk as your gall” que implica “an erotic image of devils suckling” (en Clark 157n48). Esta interpretación, por el otro lado, conlleva que el cambio viene desde adentro, lo que nos remite al llamado “self-fashioning” de Greenblatt. De esta forma, los “murdering ministers” vienen a remplazar en prolepsis al recién nacido del que Lady hablará en 1.7.54.

Opino que ambos sentidos conviven en estos versos. Macbeth, después de todo, como dice Bradley, *Macbeth* “[is] the most concentrated [...] of the tragedies” (306). Recordemos también la cita de R. S. White sobre las conclusiones de William Epton: “the richness of Shakespeare's poetry and drama lies in multi-dimensionality and refusal to yield up single meanings” (284). En este caso específico, la polisemia le confiere a Lady otra posición liminal. Se encuentra entre significados, ya que su maldad viene de adentro y de afuera, es madre de un niño (o por lo menos sabemos que amamantó a uno) y, al mismo tiempo, amamanta demonios. Finalmente, pero de manera simultánea, es infértil.

3) What's in a Neologism?

Ahora es necesario considerar la otra petición que Lady hace a poderes sobrenaturales: “Come you spirits / That tend on mortal thoughts, unsex me here” (1.5.40-1). La subsecuente demanda de que

su leche sea convertida en veneno (de acuerdo con Johnson) fortalece la idea de que no pide ser convertida en hombre, sino en algo diferente. El término “unsex me”, una invención de Shakespeare (Clark 156n41), es, en ese sentido, revelador.

Podemos interpretar el hecho de que Shakespeare use una palabra nueva, o por lo menos inusual, como un ejemplo de lo que Barthes llama en la *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977* un *esquive*, es decir un punto en el que el poder de la lengua cesa y es posible sustraerse a él.

En esta conferencia, Barthes define la verdadera libertad como “non seulement la puissance de se soustraire au pouvoir, mais aussi et surtout celle de ne soumettre personne” (804). Concluye entonces que “il ne peut donc y avoir de liberté que hors du langage. Malheureusement, le langage humain est sans extérieur : c'est un huis clos” (804). El lenguaje determina nuestras vidas ya que pensamos a través de él y es, por lo tanto, interesante explorar cómo éste determina el arte, específicamente, la literatura, que está compuesta exclusivamente de lenguaje.

Si bien la lectura que propongo a continuación se basa en las ideas de Barthes expuestas en 1977, no es necesariamente anacrónica. Barthes intenta describir un concepto que ha determinado la vida humana desde que el lenguaje se inventó y la conciencia sobre la relación entre lenguaje y vida es un tema que Shakespeare mismo trató en su obra. Recordemos, por ejemplo, las implicaciones del exilio para Thomas Mowbray en *Ricardo II*:

The language I have learn'd these forty years,
My native English, now I must forego:
And now my tongue's use is to me no more
Than an unstringed viol or a harp.
[...]
Within my mouth you have engaol'd my tongue,
Doubly portcullis'd with my teeth and lips;
And dull unfeeling barren ignorance
Is made my gaoler to attend on me.
[...]
What is thy sentence then but speechless death,
Which robs my tongue from breathing native breath? (1.3154-73).

La estrecha relación entre lenguaje y vida, ya presente en un texto del siglo XVI, es algo sobre lo que Barthes teoriza y llega a la conclusión de que el lenguaje “est tout simplement fasciste; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire [...]. Dans la langue, donc, servilité et pouvoir se confondent inéluctablement” (803-4).

Después de hablar de este fascismo, Barthes advierte que es posible sustraerse de manera momentánea de él en una esfera de la vida humana. La literatura, dice, tiene la posibilidad de “tricher avec la langue, [...] tricher la langue” (804). Sólo a través de ella podemos “entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage” (804). Las consecuencias de esto son, como muchas cosas en Barthes, políticas. Sustraerse de la lengua significa sustraerse del poder, de este mecanismo que determina y constituye las relaciones entre los seres humanos, así como las mismas identidades de estos.

Propongo que una manera en la que este proceso se lleva a cabo en *Macbeth* es a través de la incorporación de neologismos al discurso poético de la obra. Es desde esta perspectiva que pretendo analizar el monólogo de Lady en 1.5, en específico los versos “Come you spirits that tend on mortal thoughts, unsex me here” (40-1).

El hecho de que “unsex” sea un neologismo implica que es una palabra no por completo absorbida por el poder, es decir, la sociedad, el aparato lingüístico y sincrónico que gobierna las relaciones humanas. Por medio de un término que, como diría Barthes, le “hace trampa” al lenguaje Lady Macbeth logra escaparse de su cuerpo de mujer y de todo lo que éste implica en una concepción tradicional de la feminidad (cuidado, cariño, maternidad, suavidad), para cometer actos de una crueldad casi inhumana.

Al hablar del temperamento de este personaje, Hazlitt escribió que “[her] obdurate strength of will and *masculine firmness* give her the ascendancy over her husband's faltering virtue (23).

Empero, la palabra “unsex” no implica convertirse en hombre. En este sentido Lady difiere de Joan la Pucelle y de las otras heroínas que se disfrazan en el canon de Shakespeare. Portia, por poner un ejemplo, se hace pasar por un abogado y, al hacerlo, subvierte la autoridad patriarcal; su transgresión, por consiguiente, es social. Lady al no querer ser hombre ni mujer, sino *algo diferente*, lleva a cabo una ambición y transgresión ontológica. Constituye de igual modo un reto a la autoridad divina, ya que en la tradición bíblica fuimos hechos a la imagen de Dios.

Lo interesante es que esto sólo es posible a través de la palabra. Lady sólo logra tener una perspectiva diferente del mundo porque tiene las estructuras verbales para articularla. Ella también escapa del fascismo de la lengua en otro sentido. Su transformación simbólica la sustrae al poder, ya que deja de ser un ente masculino o femenino, para convertirse en algo inclasificable, no exactamente un *it* (reservado a lo no humano), pero definitivamente no un *he* o una *she*. Consideremos que esto es una condición del idioma inglés que, como muchos otros, impone géneros en los objetos.

En este momento sería interesante ahondar el origen de la palabra “neutro” que es, en un sentido, a lo que Lady aspira. La palabra viene del griego *oudeteros*, pero nos llega de forma directa a través del latín *neuter*. Este vocablo es un *portmanteau*, es decir, el resultado de una crisis del morfema de negación *ne* y de la palabra *uter*, que podemos traducir como “ninguno”. A continuación, transcribo un pasaje del método de latín: *Lingva Latina per se illvstrata* para demostrar el uso de este término: “Utrumque puer cubat in cubiculo parvo, neuter in cubiculo magno” (103).⁸⁸ Al hablar del idioma inglés, también es necesario saber que “in the sixteenth century, it had the sense of “taking neither side, neutral” (Klein s.v.). Lady Macbeth literalmente no se decanta por una posición ontológica en el espectro de género y sexo como era concebido en

⁸⁸ Literalmente, “ambos niños yacen / duermen en un cuarto pequeño [caso ablativo], ninguno de los dos [*neuter*] en un cuarto grande [caso ablativo]” (mi traducción).

el periodo de la obra. Consideremos esta definición de *neuter* como “ninguno de los dos” en términos del acto dramático. En la práctica teatral del siglo XVI y hasta la primera mitad del siglo XVII, las mujeres no actuaban roles femeninos, lo que significa que un joven varón interpretó a Lady hasta por lo menos 1660. En este sentido, el juego entre lo masculino y lo femenino en ella toma otro nivel.

Para finalizar esta sección, debemos constatar que, a través de tal neologismo, Shakespeare logra apartar a Lady Macbeth de la influencia del poder, aunque sea por tan sólo un momento. La lengua tiende a incorporar la disidencia y culmina por adoptar discursos que antes podían “hacerle trampa”. Empero, por un tiempo determinado, un tiempo que se le otorga al personaje en escena, aunque también la repetición que implica cada *mise-en-scène* de la obra, lo que tenemos es un corte no sólo lingüístico, sino también político, que se encuentra tan “afuera” del poder del lenguaje como es posible llegar, sin dejar, al mismo tiempo, de *ser* lenguaje.⁸⁹

La supresión de rasgos femeninos y masculinos, el llamado “unsexing”, transforma a Lady en un personaje *ab-hominable*, forma obsoleta de *abominable* en inglés. Ésta era una falsa etimología popular en el Renacimiento que proponía que la palabra venía del latín *ab* (lejos de) *homine* (hombre). El “unsexing” también la relaciona en su ontología con las brujas, que no son femeninas ni masculinas. Recordemos que en el capítulo anterior hablé de cómo el hecho de que muere en prosa la conecta con los personajes bajos en la obra; de la misma manera, una decisión como ésta la concatena con personajes que están casi por completo sustraídos de la esfera humana.

De una manera similar, al imponer su voluntad sobre su cuerpo, Lady logra alcanzar un ideal estoico, que Séneca expresa en términos sucintos: “Contemptus corporis sui certa libertas

⁸⁹ Cabe hacer un pequeño paréntesis antes de seguir con este análisis. La transformación no puede ser real. Es, como señala Smith al hablar de un pasaje similar, “only a figure of speech” (“Macbeth” 20:32); sin embargo, en la obra como texto, donde los personajes no tienen cuerpos como tal sino palabras, una “figure of speech” es de increíble importancia porque, en efecto, todo es “speech”.

est”⁹⁰ (7.65.15). Esta libertad nos remite a la libertad del poder de la que habla Barthes; sin embargo, también nos recuerda las *libertates* que discutí en el capítulo I. Si para San Agustín, la *vera libertas* es vivir de acuerdo a lo que Dios desea, para Séneca la *certa libertas* significa vivir a pesar e incluso en contra de las restricciones que el cuerpo impone y Lady comparte esta definición.

Lady utiliza las mismas herramientas verbales que, como discutimos en el capítulo anterior, negaban su identidad, para asumirla.

Macbeth deja de ser *my lord* para convertirse en *infirm of purpose* y *coward*. Si para Duncan Lady sólo era una *hostess*, ella le prohibirá el título de rey y nunca lo usará en toda la obra. Macbeth nunca la llamará por su nombre, pero ella tampoco lo llama a él por el suyo. El efecto de esto es que en ningún momento tenemos la intimidad del matrimonio de Cornwall y Regan evidenciada en la igualdad de géneros y el uso afectivo del posesivo en: “My Regan counsels well” (2.4.306) y el hecho de que Cornwall permite que su esposa lo sostenga cuando ha sido herido por su sirviente.

En un segundo momento, Lady se escapa del rol de *lady* y de *wife* al dejar de ser femenina. Reemplaza su leche, un *fluidus corpori feminae* (fluido del cuerpo femenino) por veneno, *fluidus corpori daemonis* (fluido del cuerpo demoniaco) y al mismo tiempo considera “the milk of human kindness” como algo indeseable.

Finalmente, por medio del neologismo logra sustraerse al poder y llevar a cabo una existencia *neuter* por medio de la cual logra escaparse de las restricciones del cuerpo humano para alcanzar un ideal de libertad estoico.

⁹⁰ “Refusal to be influenced by one’s body assures one’s freedom” (Traducción de Campbell 58). Cito el latín de la edición de *Oxford Classical Texts* de L. D. Reynolds.

De esta manera, Lady batalla la pérdida de identidad que recibe por parte del macrocosmos teatral en otros puntos de la obra. Es interesante notar que si bien ella desaparece desde el Acto 5, no tenemos una transición muy clara de personalidad fuerte a personalidad débil. Sus brotes de identidad aparecen y desaparecen en un caos del ser que sólo acaba *con* el ser. Cuando Lady se encuentra más indefensa, en su escena de locura que le niega la dignidad del verso, es cuando ella toma la decisión más constitutiva de la identidad: la decisión de acabar con ella. El suicidio, un gesto de autocancelación como ningún otro, sólo tiene sentido, de manera paradójica, si hay algo que cancelar.

Si entendemos el calvinismo en la forma que propuse en los párrafos introductorios a los capítulos III y IV, podemos ver cómo Lady escapa de su poder al hacer clara su agencia. Su suicidio es, entonces, el gesto más significativo. Si bien, en el escenario, después de la escena del banquete, “she dwindles into a helpless wife” (Clark 11), de cualquier manera, tiene el valor y la voluntad de morir por mano propia y así declarar su culpa ante lo sucedido, algo que Macbeth no hace.

Para terminar, en el siguiente capítulo discutiré cuatro modelos de lo inhumano por los que Lady y su esposo logran escapar de las limitaciones del cuerpo al constituir su ser en una forma diferente. Debo mencionar que en varios de los pasajes que analizaré en esta última sección de nuestro trabajo, los procesos de creación y de supresión de identidad se llevan a cabo de manera simultánea. Por lo tanto, este apartado final servirá a manera de conclusiones generales de los capítulos II y IV.

Capítulo V:

Corpus non humanum

La relación conflictiva entre la literatura y la mimesis permite al *thane* y su esposa ensayar, por lo menos en lenguaje, modelos de identidad que alcanzan la libertad de la que Séneca y Barthes hablan en una forma nueva. Esto es posible ya que estos paradigmas de inhumanidad se salen de lo determinado, buscan negar la providencia y plan divino y constituyen una nueva forma de llevar a cabo el ser. Propongo que *Macbeth* nos presenta cuatro esquemas de deshumanización que, paradójicamente, hacen crecer a los personajes en vez de minimizarlos. De igual modo, estos representan transgresiones ante la forma en la que se constituye el cuerpo como identidad teológica y natural y debemos considerarlos con relación a la gran cadena del ser que se creía fundamentaba las jerarquías en operación en el mundo. Esta cadena conecta a todos los organismos, para usar las palabras de Samuel Ward (1572-1643), “from the Mushrome to the Angels” (en Fowler 114). Cada uno de los eslabones de ella posee características específicas y podemos percibir un creciente grado de sofisticación cuando nos acercamos hasta su extremo más alto, el *primum mobile*. En la figura 2 podemos apreciar una representación de esta misma jerarquía ya no en forma de cadena propiamente sino de *scala*.

En *Macbeth*, propongo, se juegan los siguientes modelos de deshumanización: mineralización, vegetalización, animalización y, finalmente, cosmificación. Consideraré estos conceptos en relación con la siguiente imagen, por lo que considero importante explicarla a continuación.

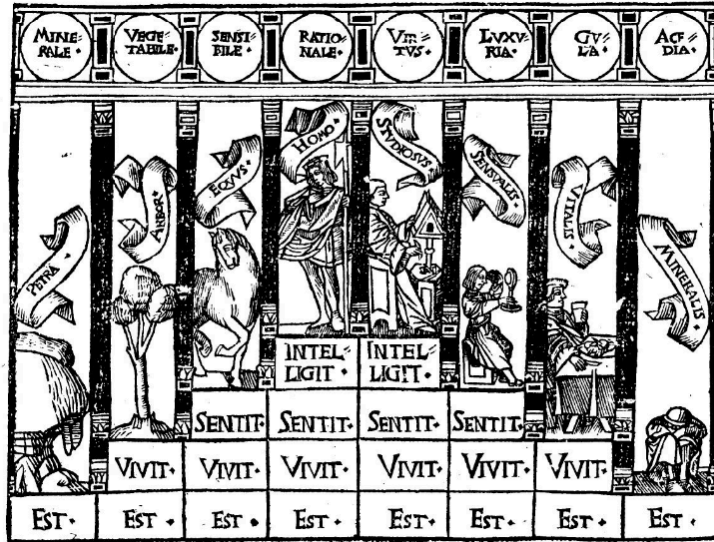


Figura 2: Bouelles, Charles de. *Liber de Intellectu*, Paris: François de Hallvyn, 1511
p. 120

De izquierda a derecha tenemos imágenes que llevan como título PETRA, ARBOR, EQVVS Y HOMO, en un orden ascendente. A la derecha tenemos seres humanos que reflejan estas características; en orden descendente, (HOMO) STVDIOSVS, SENSVALIS, VITALIS y MINERALIS. De igual forma, las palabras en el lado izquierdo del nivel superior corresponden a las características humanas en el lado derecho. Bajo esta lógica, RATIONALE va con VIRTVS, SENSIBILE con LUXVVRIA, VEGETABILE con GULA y MINERALE con ACEDIA. En la parte de abajo, tenemos las categorías EST, VIVIT, SENTIT y INTELLIGIT en orden ascendente de complejidad.

1) *Homo mineralis*

Una de las maneras en las que Lady logra escapar del paradigma humano es porque su cuerpo se considera en un pasaje como un compuesto mineral. En su caso, esto no implica una relación a la ACEDIA sino a una falta de humanidad llevada a cabo de otra forma.

En 1.7, un Macbeth indeciso accede a llevar a cabo el plan de su esposa y pronuncia las siguientes palabras: “Bring forth men-children only / For thy undaunted mettle should compose / Nothing but males” (72-4). Las referencias a metales pueden no ser inmediatamente aparentes, pero consideremos que la palabra *mettle* es un homófono de *metal* y que, durante el Renacimiento, también un homógrafo (Clark 171n74). Brooke también señala que la palabra “undaunted” es un juego de palabras que nos remite a “undented” y, para concluir, Clark apunta que “males might also suggest ‘mails’ i.e. metal armour. Adelman draws on the pun to argue that here ‘Lady Macbeth herself becomes virtually male, composed of the hard metal of which the armoured male is made’” (en Clark 171).

La ACEDIA relacionada con el *homo mineralis* (o *femina mineralis* en este caso) no sólo se reemplaza con el concepto de crueldad, sino también con infertilidad. Podríamos relacionar el hecho de que una de las principales objeciones de Aristóteles a la práctica de la usura es que el dinero (en nuestro caso el metal) es estéril y por lo tanto no se puede producir a sí mismo. La fertilidad, la posibilidad de engendrar réplicas del cuerpo es una prerrogativa de los niveles superiores en la *scala* del ser.

En el personaje de Lady esta “metalidad” tiene dos expresiones. Primero, en el simple hecho de que no tiene un hijo en la obra. Como ya habíamos señalado antes, esto es un ejemplo de *strategic opacity* ya que contradice a la fuente. Segundo, en este pasaje, el quiebre de verso es significativo y es fácil imaginar a un actor hacer una pausa entre “Thy undaunted mettle should compose / Nothing” y “but males”. Que los “*males*” que Lady puede producir sean las armaduras de las que habla Adelman entonces nos ofrece una imagen de contradicción, una fertilidad estéril, una sexualidad fría. Igualmente, la palabra “Nothing” es un notado eufemismo para pudenda

femenina (Williams 219) y, que esta parte del cuerpo relacionada con el calor de las pasiones (lo mojado y lo caliente), esté conectada con el metal que es frío y seco es significativo.

Un proceso parecido ocurre en 1.5, cuando Lady dice: “And chastise with the valour of my tongue / All that impedes thee from the golden round” (27-8). Clark resume esto como “the crown” (155n28), pero Crystal propone que la frase puede significar “circlet, ring, crown” en el contexto de la obra. (s.v). Si éste es el caso, entonces la referencia a *ring*, como señala Williams en *Shakespeare's Sexual Language* puede referirse a “a woman's chastity or sexual organ” (260). Si consideramos esto, podemos interpretar los versos de Lady de otra forma. El “all that impedes thee from the golden round” entonces no se refiere a la aprehensión de Macbeth (“all”) que le impide tener la corona (“golden round”), sino a la aprehensión de matar al rey (“all”) que le impide disfrutar del lecho de Lady (“golden round”).

Alrededor de Macbeth también tenemos imágenes de órganos sexuales de metal. Había interpretado el “barren sceptre” de 3.1.61 como un símbolo fálico, pero no lo habíamos considerado en relación con una mineralización del personaje. Podemos aplicar el mismo esquema que usamos con Lady: la fertilidad es una cualidad de seres que *sunt et vivunt*, para usar las palabras de de Bouelles, pero el órgano sexual no debería de existir en cosas que sólo *sunt*. De esta forma Macbeth está en una posición liminal en la *scala* de ser. Igualmente podríamos aplicar el cuadro de cualidades elementales de fertilidad (mojado y caliente) a la imagen de metal (seco y frío) como hicimos con Lady.

La otra imagen de fertilidad frustrada, la “fruitless crown” de 3.1.60 podría de igual forma ser una dilogía. Williams comenta un pasaje de *Pericles*: “I know he will come in our shadow, to scatter his crowns in the sun” (4.2.108) y menciona que “crowns” aquí es una “periphrasis for

golden French crown, quibbling on [...] [the] pox” (258). Si aceptamos esto, la infertilidad de Macbeth no es sólo eso, sino que se manifiesta en términos de enfermedad.

Otros minerales y elementos también conforman su concepción de identidad. Después de que los asesinos reportan que Fleance escapó, el *thane* pronuncia las siguientes palabras:

Then comes my fit again. I had else been perfect,
Whole as the marble, founded as the rock,
As broad and general as the casing air.
But now I am cabined, cribbed, confined, bound in
To saucy doubts and fears (3.4.22-6).

Es interesante que la perfección se expresa para Macbeth en relación con elementos puros y no a su mezcla. Para la cosmovisión que tratamos, el hombre (al igual que las bestias) está compuesto de todos los elementos, pero su excelencia, lo que lo hace “the paragon of animals” para usar las palabras de Hamlet, radica en el *intellectus*. Macbeth, sin embargo, piensa en esta mezcla como algo de menor valor que los componentes que la constituyen. Preferiría ser un *homo elementarius* (hombre elemental) más que un *homo elementorum* (hombre de elementos, en el sentido de compuesto por ellos). En el momento en que su caída comienza, Macbeth tiene una fantasía de dejar de ser hombre para convertirse en aire ya que, como señala Tillyard en *The Elizabethan World Picture*, “the property of air and fire was to go upward in a straight line” (61). Los adjetivos aliterativos *cabined*, *cribbed*, *confined* entonces hacen referencia al cuerpo humano como una prisión, lo que podemos leer como una referencia indirecta a un juego de palabras griego muy popular en el Renacimiento que recae en la similitud fonética entre las palabras *σῶμα* y *σῆμα*, cuerpo y tumba, respectivamente.

Los Macbeth, entonces, al establecer su identidad como seres elementales encuentran una nueva forma de ser que no sólo se sale del paradigma de lo humano, sino que redefine las características expuestas en la ilustración de Charles de Bouelles. Buscan convertirse en minerales o elementos, no para escapar el *intellectus* sino para ser más excelentes. Lo paradójico de esta

elección es que a través del *liberum atribrium* buscan negar la identidad humana que les *da* tal *liberum arbitrium*. Éste es un proceso que veremos tomar lugar en los otros modelos de inhumanidad.

2) *Homo vitalis*

Como vemos en la figura 2, en un escalón arriba del *homo mineralis* está el *homo vitalis*. Éste es un humano que tiene dos atributos: *est et vivit*. En la obra podemos encontrar un proceso muy claro de “vegetalización”, cuando los soldados de Malcolm toman ramas y hacen que el bosque de Birnam camine hasta Dunsinane, lo que cumple la profecía. Malcolm da las razones detrás de esto, “Thereby shall we shadow / The numbers of our host and make discovery / Err in report of us” (5.4.6-7). Podríamos pensar que sus palabras tienen un doble sentido. En efecto, “discovery err[s] in report of [them]” pero este “discovery” no sólo se reduce a un proceso militar. Ver a soldados fundidos con árboles debió de haber despertado en el imaginario de la época memorias de las *Metamorfosis* de Ovidio, en las cuáles varios personajes se convierten en flora. E.g. Daphne en un laurel, Syrinx en un cañaveral, Myrrha en un árbol de mirra, etc. En caso del mismo Shakespeare, la descripción de Lavinia en *Titus Andronicus* nos recuerda esta misma imagen.⁹¹

El proceso de vegetalización aquí tiene como efecto deshumanizar a los soldados y hacerlos perder su identidad, pero cuando Lady se somete a él, es por otro motivo. En 1.5, ella dice a su esposo, “look like the innocent flower, / But be the serpent under ’t” (65-6). Este pasaje explora uno de los temas que recorren todo *Macbeth* y que están presentes en muchas de las obras de Shakespeare: la dicotomía entre la apariencia y la realidad. Lo interesante es que, mientras que Lady habla de la naturaleza aquí, unos versos antes ella usa una metáfora que toma su materia de

⁹¹ “What stern ungentle hands / Have lopp’d and hew’d and made thy body bare / Of her two branches” (2.4.16-18).

la cultura humana: “Your face, my thane, is as a book where men / May read strange matters” (53-4). La transición es interesante ya que implica una inversión de la dicotomía *cultura / natura*. Normalmente la primera es la artificial, la que implica un engaño, mientras que la segunda es originaria y tiene connotaciones de ser mejor, más divino, más “natural”. Lady, al invertir las polaridades de la dicotomía en cuestión crea una imagen de caos macrocósmico que, como diría Tillyard, nos remite al caos de antes de la creación del mundo.

Su referencia a la serpiente nos sirve de puente para introducir la siguiente sección.

3) *Homo sensualis*

Un escalón arriba del *homo vitalis* tenemos este paradigma de lo inhumano, con tres atributos: *et est et vivit et sentit*. Recordemos que esta última palabra no posee el sentido moderno de sensible, sino que está relacionada a la *capacidad* de percibir por medio de los sentidos el mundo a nuestro alrededor y, por lo tanto, es una característica de animales y organismos más complejos en la gran cadena del ser. Para Descartes, por ejemplo, “there is a difference between sensory perception, common to animals and man, and self-conscious reflection on that perception, which is exclusive to *res cogitans*” (Fowler 128-9).⁹²

En el capítulo anterior, discutí cómo la referencia a los espíritus que Lady planea introducir en el oído de su esposo la conecta con el veneno. Comentamos que el hecho de que hay una alusión a su lengua también la identifica con la serpiente, debido a “The Elizabethan belief that the tongue was the source of a snake’s poison rather than the teeth” (Thomson 214n39). Como podemos ver, Lady pone en práctica su *sententia* de ser la serpiente bajo la flor. Debido a que analizamos estos

⁹² Esta distinción no era aceptada por todos. Hobbes, específicamente, constituye una excepción. Hablo de sus argumentos más adelante. Otros filósofos que se oponían a Descartes en este punto son Gassendi, Bourdin y los autores de las *Objectiones sextae* (Fowler 127).

puntos anteriormente, me concentraré más en Macbeth en este apartado; sin embargo, antes de pasar a otro ejemplo, debemos notar que, durante este proceso, Lady acepta y está dispuesta a desempeñar su papel como serpiente. En este sentido, toma la deshumanización inherente en la animalización y la convierte en algo no peyorativo. También es importante que es ella misma la que se somete a este proceso. No es, digamos, Malcolm, quien la llama serpiente, sino que ella se sabe así y busca actuar de forma correspondiente con ese rol. Macbeth, por el otro lado, no acepta inmediatamente una identidad de *homo sensvalis*. En un principio, simplemente se atreve a hacer “all that may become a man” y agrega que “Who dares do more, is none” (1.7.45-6).

La respuesta de Lady a esto es problemática. Ella pregunta: “what beast was ’t, then, / That made you break this enterprise to me?” (47-8). Debemos notar que no nos habla del mundo animal ni del humano, sino una amalgama entre ambos. Como habíamos visto, según la tabla de Charles de Bouelles, el *homo sensvalis* no tiene el atributo de *intellectus*, que es necesario para usar la lengua. Sin embargo, en este apartado Lady nos da a entender que Macbeth, por medio del discurso, introdujo la idea en su mente (cosa que de manera significativa no vemos pasar en escena). La referencia a las bestias es conflictiva ya que puede implicar un tercer agente. Lady pregunta: ¿qué bestia te convenció de decirme esto? Sin embargo, también podríamos interpretar este verso de otra manera y concebir a esta bestia como un atributo de Macbeth mismo. De una forma u otra, la problemática se encuentra en los límites percibidos entre las bestias y los hombres, entre el silencio animal y la capacidad de representar ideas por medio del lenguaje.

En el periodo de la modernidad incipiente, esta cuestión era conflictiva y podemos contraponer la tabla de de Bouelles a un esquema del padre jesuita Bourdin que aparece en *Objectiones septimae* publicada en 1642:

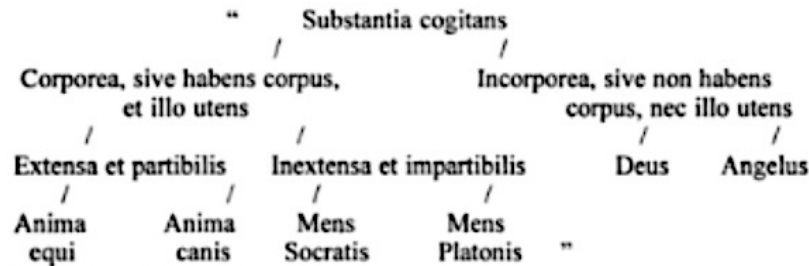


Figura 3: Bourdin. *Objectiones septimae, cum notis auctoris*, A-T., vol. 7 pp. 506. (en Fowler 143).

Significativamente, el principio de organización de esta tabla es más horizontal que vertical. De izquierda a derecha, tenemos las almas de los animales: caballo y perro, después de Sócrates y Platón y finalmente de Dios y los ángeles. Bourdin reemplaza la jerarquía vertical compuesta de muchos niveles de de Bouelles por un esquema más sencillo: la *substantia cogitans* puede ser corpórea o incorpórea. Si bien en la primera, hay una diferenciación, *extensa et partibilis*⁹³ o *inextensa et impartibilis*, el hecho se mantiene que en un mismo nivel semántico están las almas de un caballo y un perro y las mentes de Sócrates y Platón. El resultado de esto es “blurring the real distinction between *res cogitans* and *res extensa*, and hence undermining what Descartes considered to be the only sure basis for establishing by rational means the immortality of the soul” (143).

Podemos interpretar esta tabla en términos de lo que Pierre Charron (1541-1603), un discípulo de Montaigne, llamó en *De la sagesse*, “simple cousinage” (en Fowler 115). Este concepto niega que los diferentes escalones en esta jerarquía del ser son tan claros, o por lo menos propone que la diferencia entre clase de organismos es una de grado y no de naturaleza. Charron,

⁹³ Tomo la traducción de Fowler, “extended and divisible” y “unextended and indivisible” (143).

de hecho, llega a decir que “Il y a plus grande distance d’homme à homme que d’homme à bête” (en Fowler 116).

Las discusiones en este periodo sobre las almas de los animales no constituyen casos de especulación bizantina. De hecho, A. Espinas opina que, para Descartes, este problema fue “le point de depart de toute sa construction philosophique” (en Fowler 117n9). Esto es comprensible. Es en contraposición con los animales que el hombre puede forjar una identidad teológica con la cual puede vivir en un mundo que percibe como ordenado por Dios. Al estar entre ángeles y bestias, el hombre tiene que saber dónde se encuentran los límites de su humanidad. El problema más grande que esto implica es que, si los animales poseen alma, ésta debe ser de la misma naturaleza que la del hombre, y “As long as man and beast are considered to share the same nature, attempts to prove the immortality of the human soul will be dogged by theories about the nature of the animal soul. A shared nature implies a shared natural destiny” (Fowler 122).

Como corolario de esto está el hecho de que, si las bestias pueden llegar a la esfera de lo humano, entonces tal vez los hombres pueden tocar lo angelical en una forma más profunda de la que se pensaba. Marin Mersenne (1588-1648) lleva la discusión aún más lejos al sugerir que las almas de los animales eran inmortales. Como señala Fowler, ésta era una teoría “which had some support, not only in the sophistical arguments of the sceptics, but even among some Christian apologists who found it impossible to secure the immortality of the human soul without including those of brute animals” (119).

Descartes estaba conciente de este problema, pero pensaba que, si las almas de las bestias eran inmortales, esto sería una indignidad para las humanas. “Si elles pensoient ainsi que nous, elles auroient une ame immortelle aussi bien que nous; ce qui n’est pas vray-semblable, à cause qu’il n’y a point de raison pour le croire de quelques animaux, sans le croire de tous” (en Fowler

139). Descartes completa este pasaje con una *reductio ad absurdum* que presenta al hombre compartiendo la eternidad con ostras y esponjas.

Por esta razón, el filósofo francés rechaza el concepto de *simple cousinage* y delimita en términos inequívocos la diferencia entre animales y hombres. La forma en la que hace esto es relevante para nuestro trabajo ya que se basa en el libre albedrío. En *Cogitationes privatae*, Descartes dice: “Ex animalium quibusdam actionibus valde perfectis, suspicamur ea liberum arbitrium non habere” (en Fowler).⁹⁴ La perfección de las bestias, encarnada en el vuelo de las aves o las habilidades predatorias de los felinos son para Descartes la prueba misma de que no tienen inteligencia ni voluntad propia. Para el filósofo francés, los animales son un tipo de autómatas:

Bien qu’elles [les bêtes] fissent plusieurs choses aussy bien, ou peutestre mieux qu’aucun de nous, elles manqueroient infalliblement en quelques autres, par lesquelles on découvroiroit qu’elles n’agiroyent pas par connoissance, mais seulement par la disposition de leurs organes (en Fowler 120n13).

De esta forma, no son responsables por sus acciones y recordemos que la responsabilidad moral es lo que San Agustín identifica como la primera condición del *liberum arbitrium*. Para Descartes, los animales se asemejan a “un horloge, qui n’est composé que de rouës et de ressorts, [mais, que] peut conter les heures, et mesurer le tems, plus justement que nous avec toute nostre prudence” (en Fowler 121n14).

Si bien algunas de estas teorías son posteriores a *Macbeth*,⁹⁵ la idea del *liberum arbitrium* como factor determinante de la humanidad es algo que ya vemos en San Agustín. Si consideramos que los animales no poseen esta cualidad, podemos aplicar esta idea a nuestra obra y concluir que (en algunos casos) la animalización es una forma de renunciar a la agencia.

⁹⁴ Tomo la traducción de Fowler: “From the very perfection of animal actions we suspect that they do not have free will.”

⁹⁵ *Cogitationes privatae*, el texto que mencioné en la página anterior, por ejemplo, data *circa* 1619.

El énfasis del capítulo III recayó en Lady más que en Macbeth porque considero que la obra busca dominarla de manera más extrema, es decir, busca desproverla de toda agencia. En una definición trágica de la tragedia, el destino es más potente que el libre albedrío y, visto desde esta perspectiva, la tragedia se concentra en Lady y quizás no tanto en Macbeth, quien es más libre para elegir.

Aparte de sus enunciaciones más obvias, el tema del libre albedrío atraviesa *Macbeth* en una forma muy sutil. Consideremos que ésta es probablemente la obra de Shakespeare con más referencias al reino animal (poblado de seres que filosóficamente no tienen *liberum arbitrium*), con 60 de ellas en tan sólo 29 escenas y con únicamente 9 escenas en las que no encontramos una referencia a las bestias. Por cuestiones de espacio, sólo comentaré las que considero más importantes, pero en el apéndice anexo una lista completa.

Los procesos de animalización responden a varios propósitos en la obra y no todos implican pérdida de agencia. Esto es particularmente cierto cuando la animalización se la aplica un personaje a otro. Si, como discutimos, Lady se asume serpiente, Banquo no opina lo mismo, aunque Macbeth lo llama una serpiente frecuentemente, como en 3.2.14 “We have scorched the snake, not killed it” y en 3.3.27-9 “There the grown serpent lies; the worm that’s fled [...]”.

De la misma forma, mientras los humanos se animalizan, los animales se humanizan en la obra. Éste es el caso del búho de 2.2. que se nos dice es “The fatal bellman, which gives the stern’st good night” (2.2.4). Los animales también tienen la función de mostrarnos un macrocosmos caótico, como en el caso de los caballos de Duncan y el halcón y el *mousing owl* que mencioné anteriormente. También es interesante que después del asesinato ya no hay ninguna referencia a animales en un buen sentido. La primera y la última es al *temple-haunting martlet* de 1.6.4-6 ya

que las referencias a “poor bird” y “poor monkey” en la escena de Lady Macduff ocurren en una atmósfera opresiva causada por la inminente muerte de los Macduff.

Con relación a la agencia y, por lo tanto, a la construcción de la identidad, hay tres referencias a animales que se aplican alrededor de Macbeth y que considero importantes.

Primero, me parece pertinente hablar de cómo Macduff se refiere al tirano en la parte final de la obra. Dos términos son en particular relevantes para nuestro estudio: “hell-hound” (5.8.3) y “hell-kite” (4.3.220). La relación entre ambos es obvia, ya que implican entes infernales. También esto nos remite a la descripción por Malcolm de Lady como una “fiend-like queen”. Sin embargo, hay una diferencia primordial: para Malcolm, Lady es una reina, i.e. un ser humano, mientras que para Macduff, Macbeth no conserva su humanidad.

La animalización que recibe se aúna a la demonización para crear una amalgama de determinismo. ¿Cómo esperar que Macbeth no sea cruel cuando es infernal? ¿Cómo esperar que actúe humanamente cuando es una bestia? ¿Cómo pensar que el mal puede triunfar cuando Malcolm tiene el apoyo de un rey cristiano, cuya conexión con Dios es innegable? Bajo estas condiciones es impensable que Macbeth pueda ganar. La palabra *hell-kite* también es interesante en relación con los términos con los que Macduff se refiere a su familia, ya que tienden a ser aviares, como, por ejemplo, “all my pretty chickens, and their dam” (4.3.221). Tales apodos también nos recuerdan al “dearest chuck” del mismo *thane*. Las referencias a aves de alguna manera conectan a Macbeth con sus víctimas y lo vuelven un negativo de la imagen de cariño original, una negación de las connotaciones positivas de estos animales.

Este proceso de animalización demoniaca nos lleva a concluir algo sobre el *ethos* de los otros personajes de la obra. La única forma en la que ellos (en específico Malcolm y Macduff) pueden entender la maldad en el mundo es si está justificada en términos de lo inhumano. Macbeth

y Lady deben de ser demonios y animales porque, si no lo fuesen, no podrían cometer tales actos de crueldad. En su visión del mundo, el hombre es bueno. Por otro lado, no es que “The instruments of darkness” nazcan buenos y que la sociedad los corrompa, sino que desde un principio están destinados a ser malvados.

Si Macduff y Malcolm piensan que el bien y el mal, lo humano y lo bestial, difieren en naturaleza, Macbeth opina que la diferencia es una de grado.⁹⁸ Un monólogo en 3.1 deja esto claro al enyugar “by violence together”, como diría Johnson, a las dos especies:

Ay, in the catalogue ye go for men,
As hounds and greyhounds, mongrels, spaniels, curs,
Shoughs, water-rugs, and demi-wolves are clept
All by the name of dogs. The valued file
Distinguishes the swift, the slow, the subtle,
The housekeeper, the hunter, every one
According to the gift which bounteous nature
Hath in him closed, whereby he does receive
Particular addition, from the bill
That writes them all alike. And so of men. (93-104)

La transición entre hombres y bestias dice mucho. El primer verso nos habla de hombres, del 2 al 9 de perros y finalmente regresamos con un “And so of men”, que puede hasta parecer un *non sequitur*, a la esfera de lo humano.

Macduff y Malcolm piensan que el hombre tiende al bien, pero por medio de su libre albedrío él puede elevarse hacia la bondad o descender hacia la maldad. Lady, más que cualquier otro personaje, al identificarse a sí misma con la serpiente o con los demonios se rehúsa a hacer esta elección a través de un proceso de significados que la deshumaniza.

Si bien Macduff utiliza a los animales para insultar a y disminuir el poder de su oponente, Macbeth usa el ejemplo de los perros para inspirar a los asesinos a una “noble” empresa. Éste es el mismo tratamiento que Lady le da a la serpiente. Para los Macbeth, los animales son modelos

⁹⁸ De igual manera, Descartes piensa, al basarse en el hecho de que los humanos tenemos lenguaje, que “the difference between man and animal is one of nature, while that between individual humans is one of degree” (Fowler 116).

que se encuentran arriba y afuera de la esfera humana por su excelencia, una excelencia paradójica, claro está, ya que radica en no poseer libre albedrío. Empro, esto, curiosamente, los emparenta directamente a los ángeles, dado que estos pueden o no tener *liberum arbitrium* (dependiendo del tratado que se consulte), pero, sin importar cuál fuere el caso, se creía que esta voluntad siempre estaba en *perfecta sintonía* con la de Dios.

El capítulo que he utilizado del libro de Fowler se llama “Between Beast and Angel” y habla de la posición ontológica del hombre. En *Macbeth*, por el contrario, los personajes están entre bestias y bestias. 60 referencias a animales están en un lado de la balanza, mientras que las referencias a los ángeles son tan exiguas que no merecen un apéndice exclusivamente para ellas. En mi lectura de la obra, conté tres:

- 1) his virtues / Will plead like angels, trumpet-tongued, against / The deep damnation of his taking-off (1.7.18-20).
- 2) heaven’s cherubim, horsed / Upon the sightless couriers of the air (1.7. 22-23)
- 3) Some holy angel / Fly to the court of England and unfold / His message ere he come (3.6.45).

Hay un verso más con la palabra *angel*. Sin embargo, significa su contrario. Es entonces significativo que cuando Macduff dice,

Despair thy charm,
And let the angel whom thou still hast served
Tell thee Macduff was from his mother’s womb
Untimely ripped. (5.6.52-5)

La palabra *angel* aquí quiere decir, como señala Crystal, “demon, evil spirit, attendant spirit”. Todo parece indicar que la petición de Lady en 1.5 de no dejar que “heaven peep through the blanket of the dark / To cry “Hold, hold!” (43-4) se ha cumplido.

El tercer proceso de animalización que analizaré aquí ocurre en 3.2.37, cuando, después de la escena del fantasma, Macbeth confiesa: “O, full of scorpions is my mind, dear wife” (3.2.37). Lo interesante de este pasaje es que problematiza aún más el concepto de *intellectus*. Si la mente es el lugar en el que ocurre el pensamiento, que esté llena de seres no pensantes es significativo.

Ésta sería la lectura que Descartes haría de la obra. Sin embargo, otros filósofos, como Hobbes, por ejemplo, no negaban totalmente el *intellectus* en los animales.

Nevertheless the thought may be similar in man and beast. For when we assert that a man is running, our thought is no different from the thought that a dog has when he sees his master running (en Fowler 128).⁹⁹

Para Hobbes, “Humans differ from beasts not in the nature of their thoughts but in the additional capacity to assign names and to use language, which [he] reduced to having images of images” (128). Descartes a esto contestó “I see nothing here that needs answering” (en Fowler 128), sin embargo, en relación con Macbeth, sí es necesaria una explicación.

Bajo esta perspectiva, la mente de Macbeth, su *intellectus* y su misma alma son una mezcla de lo humano y lo bestial, de la eficiencia salvaje de criaturas malvadas, relacionadas con la noche y la brujería y de la absoluta crueldad que los seres humanos pueden ejercer. Si en *Ricardo III*, Lady Anne remarca que “No beast so fierce but knows some touch of pity” (1.272), si en *Heroidas X*, Ariadna le dice a Teseo “más piadosa he hallado toda suerte / de fieras de esta isla inhabitada / que a ti”, Macbeth, como Gloucester en el primer ejemplo, “[knows] none, and therefore [is] no beast” (1.2.273), pero igualmente tiene escorpiones en la mente *and therefore is no man*.

4) *Homo universalis*

Después del *homo sensualis*, nos correspondería hablar del *homo studiosus*; empero, éste es un paradigma de humanidad y no uno de inhumanidad, que es lo que nos interesa en este capítulo. Podríamos identificarlo con el pasado *thane* de Cawdor, quien murió “As one that had been studied in his death / To throw away the dearest thing he owed / As ’twere a careless trifle” (1.4.9-11). Sin embargo, para hablar de Macbeth y de Lady será necesario saltar el escalón humano y subir uno más. He llamado a este modelo de inhumanidad final *homo universalis*.

⁹⁹ Gassendi proponía algo similar al postular que “animals also have sensory perceptions, and [he] concluded that they too must have a mind ‘not unlike yours’” (Fowler 134).

Tillyard nos dice en *The Elizabethan World Picture* que “Man is called a little world not because he is composed of the four elements (for so are all the beasts, even the meanest) but because he possesses all the faculties of the universe” (65). Al existir concentradas, sin embargo, no las podemos ver en sus proporciones cósmicas, empero, Fowler señala que

So popular was the microcosm concept in the seventeenth century that it was often taken to comic extremes. Mersenne gave a rather burlesque description of the human equivalents of the meteorological phenomena of the macrocosm: “En lui [l'homme] ne retrouvons-nous pas le vents, les tonnerres et les orages en la colique, et en diverses ventosités; les comètes et autres apparences de feu en la peste, bubons, charbons, en entraz, qui se forment plus souvent en ses parties inférieures que dans les autres?” (114).

Shakespeare, propongo, nos presenta imágenes de este *homo universalis* sin el tratamiento cómico que elige Mersenne. Es bajo esta luz que me parece ilustrativo leer los pasajes que la obra nos presenta de un cuerpo grotesco y colosal, que difumina las fronteras entre el macrocosmos y el microcosmos porque es más grande que el mundo.

En 5.1, Lady dice “All the / perfumes of Arabia will not sweeten this little hand” (50-1).

De igual manera, en 2.2, Macbeth se pregunta:

Will all great Neptune's ocean wash this blood
Clean from my hand?
No, this my hand will rather
The multitudinous seas incarnadine,
Making the green one red. (61-4)

Ambos pasajes nos hablan de un cuerpo gigantesco, que, por tener proporciones monstruosas, se excede al paradigma humano que privilegia la proporción. Sin embargo, hay una diferencia. Lady habla de perfumes, de creaciones humanas, Macbeth de fenómenos naturales y divinos. El soliloquio del *thane* es interesante porque la influencia sobre el mar es una consecuencia de cuerpos astrales, en específico, “the moist star / Upon whose influence Neptune's empire stands” (*Hamlet* 1.1.117-8). Al tener el poder de convertirlas en sangre, Macbeth toma proporciones cósmicas y las palabras microcosmos y macrocosmos se vuelven intercambiables. En literatura, hablamos de procesos de deshumanización en diferentes personajes. Empero, uno de estos

procesos que ha sido poco analizado (a mi conocimiento) es que Macbeth, en este punto, sufre de lo que podemos llamar “cosmificación”.

De manera similar, en términos divinos, la referencia a Éxodo es ineludible y nos muestra que Macbeth ha finalmente completado su transición hacia fuera del cristianismo. De esta manera, reemplaza los astros y a Dios por su poder sobre el agua.

En relación con el léxico, su soliloquio también es un tipo de microcosmos, ya que las palabras de origen latino “incarnadine” y “multitudinous” están rodeada por palabras de origen anglosajón, y la imagen de contaminación por sangre encuentra su eco en una contaminación lingüística.

Para concluir este capítulo creo necesario explicar dos puntos. Primero, si bien la tabla de la que tomé los diferentes niveles de *homo* que dan nombre a cada sección de este capítulo muestra los comportamientos humanos con los que se conectan, en *Macbeth* tenemos una literalización de lo mineral, lo vegetal, lo animal y lo cósmico. Es por esto que los considero paradigmas de inhumanidad y no su contrario.

En segundo lugar, me parece importante proponer una teoría de por qué los modelos de identidad inhumana de los Macbeth se realizan en términos del cuerpo. Si bien desde el cristianismo e incluso antes, hay una consciencia de la división entre cuerpo y alma como una característica constitutiva del ser humano, en el Renacimiento hay un énfasis marcado en la conexión entre ambos elementos. Al comentar un pasaje hablado por Caliban, Vaughan menciona “the common view that the physical body is a true reflector of the moral condition” (305n291). *Macbeth* es, en efecto, una obra que pone particular énfasis a la dicotomía entre las apariencias y la realidad detrás de ellas, que podemos identificar con el cuerpo y el alma respectivamente. En

sus relaciones sociales, los Macbeth intentan aparentar ser algo que no son, pero no tienen esta hipocresía en los lugares más profundos de su identidad.

Recapitulación y conclusiones

Recapitulación

En el primer capítulo, analicé la toma de agencia como un corolario de la creación de la identidad, en términos de la doctrina del *liberum arbitrium* de San Agustín. La toma de responsabilidad moral fue el punto más importante de este apartado. Si bien el destino ya está escrito porque Dios es omnisciente, el hombre toma sus propias decisiones y, de manera más importante, debe de recibir sus recompensas y castigos. Los pasajes que analicé de *Macbeth* por lo tanto respondieron a esta lógica y el más importante, considero, fue el monólogo de 3.1, donde Macbeth se da cuenta que ha entregado su joya eterna al demonio.

En el segundo capítulo, desde un enfoque trágico, comenté sobre la forma en la que la obra niega agencia y las consecuencias identitarias que esto tiene. De acuerdo con Calvino, la salvación y la ruina son el efecto de decisiones divinas, inefables e inapelables. No puede haber responsabilidad moral porque el hombre nunca puede entender lo que hizo bien o mal; de hecho, Calvino lleva esta idea más lejos al decir que lo que Dios ordena no se basa en el mérito humano. Comenté que esto se refleja en la obra específicamente por medio de la ofuscación de motivos y puntos clave de la trama que ocurren entre bastidores. Estas acciones tienen incluso menos agencia que si ocurrieran en un escenario donde las palabras están escritas *a priori* en un guion.

Estos dos capítulos constituyeron la primera parte de nuestro trabajo, donde analicé la representación directa de las doctrinas de libre albedrío y predestinación. Para la segunda parte, los capítulos tres y cuatro, fue necesario abandonar conceptos agustinianos como *lex aeterna / temporalis, vera / falsa libertas, bona / mala voluntas* y conceptos calvinistas como *foedus operum / gratiae* y más específicamente *foedus monopleuron / dipleuron*. Al dejarlos atrás pudimos extrapolar las teorías de libre albedrío y predestinación y concluir que en su centro se encuentra la toma de agencia en la primera y la supresión de ella en la segunda. Bajo esta luz analicé la forma

en la que el macrocosmos teatral crea identidades mínimas para Lady (y para Macbeth en menor medida) y cómo ella busca crear un paradigma de ser de una nueva manera. A esto llamé presencia indirecta de las doctrinas de San Agustín y Calvino.

En el capítulo cinco intenté reunir los impulsos de los dos capítulos anteriores y mostrar cómo agencia y la pérdida de ella coexisten en los paradigmas de inhumanidad mediante los cuales Macbeth y Lady constituyen su ser. Argumenté igualmente que el cuerpo puede ser tan efectiva como el alma (de la que hablo en los capítulos anteriores) para constituir la esencia del ser.

Conclusiones

Como hemos visto a lo largo de este trabajo, en la obra hay un proceso bidireccional de aserción y supresión simultánea de la identidad. Lo que no habíamos mencionado es que tal proceso tiene un eco en el contenido de la obra: de esta forma los Macbeth buscan ser más para convertirse en nada. De una manera parecida, y como señala Bloom, “Though Iago and Edmund also played brilliantly in their self-devised roles, they showed their genius primarily as plotters. Macbeth plots incessantly, but cannot make the drama go as he wishes” (530).

Una concepción contradictoria de la identidad constituye el corazón de la obra. En el caso de Lady, por un lado, el texto dramático le niega identidad, al dejarla sin nombre, sin aparición en el título, subordinada a la identidad de su esposo, al hacerla hablar las palabras de éste en su primer soliloquio, etc. Por el otro lado, ella habla dos de los siete soliloquios de la obra y es quien convence a Macbeth de cometer el asesinato. Otro hecho que no habíamos comentado es que, mientras Macbeth no le permite a Lady un papel en el asesinato de Lady Macduff y sus hijos, primero se espera que sea ella quien mate a Duncan. La referencia al parecido del rey con su padre mientras dormía es anterior a la entrada de Macbeth a la habitación real y, por lo tanto, parecería

que Lady era el candidato inicial para el regicidio. Esta decisión, como muchas otras en nuestra obra, ocurre tras bastidores y por lo tanto no parece una elección que los Macbeths toman, sino el resultado de predeterminación, de una voluntad diferente y más alta que la suya.

Si bien aquí es claro que primero Macbeth confía en ella y luego deja de hacerlo, los procesos de supresión y construcción de la identidad, como los de libre albedrío y predeterminación, no funcionan en una lógica lineal ni dialéctica. Para exponerlos en este trabajo debí hablar primero de unos y luego de los otros; sin embargo, todas estas fuerzas están en operación durante toda la obra de manera simultánea. Empero, es innegable que tanto la identidad como el ejercicio del libre albedrío y la voluntad humana dependen del punto de la obra del que se hable y la Lady de 1.7 no es la misma que la de 5.1.

Es claro que tanto en el corazón de la obra como en el de sus personajes hay una contradicción. En tanto obra, los personajes están distanciados de su universo dramático. Esta distinción puede parecer innecesaria e incluso obvia; sin embargo, implica una idea, en cierta medida transgresora, que es importante considerar: la negación de la unidad ideológica en la obra de arte. Podemos plantearla con una cita de *Hamlet*: “Our wills and fates do so contrary run / That our devices still are overthrown” (205-6). Si aplicamos esta *sententia* a *Macbeth*, podemos considerar a los personajes como “wills” mientras que todo lo demás (incluso otros personajes desde la perspectiva de los primeros) entra en la categoría de “fates”. “Wills” son ejercicios de voluntad individual, hechos controlables y controlados de la subjetividad en cuestión. “Fates”, por definición, son hechos que se encuentran fuera del poder de los personajes y que, por lo tanto, son el producto de alguna agencia externa a la propia e incluso a la humana.

En tanto personajes, la contradicción reside en el deseo de escapar a la humanidad y la imposibilidad de hacerlo. A lo largo de este trabajo he demostrado que los procesos de supresión

de identidad, de deshumanización y cancelación de personaje son inherentes a la obra y están presentes desde sus primeros versos o, es más desde el título, desde el hecho de que la tragedia no se llama “King Macbeth and Queen Gruoch”.

Al mostrarnos identidades tan fragmentadas, fraccionadas y contradictorias, identidades que, por un segundo, representan dos de los personajes más imponentes de la literatura universal e, inmediatamente después, seres patéticos, que, para usar las palabras de Samuel Ward, alternan entre “Mushromes [and] Angels”, la obra se nos presenta como un espejo de lo limítrofe. Los personajes existen en una falla geológica de la ontología. Se encuentran en el abismo entre la identidad y la no identidad, entre lo pasivo y lo activo, entre el libre albedrío y la predestinación, entre sus roles como individuos y sus roles sociales, entre el ser y el no ser.

Bibliografía

- “Alciato at Glasgow”. *Glasgow University Emblem Website*. Web.
- Augustine. *On Free Choice of the Will*, trad. Anna S. Benjamin y L.H. Hackstaff. Nueva York: The Bobbs-Merrill, 1964.
- Augustinus. *Sancti Aureli Augustini opera: De libero arbitrio libri tres: corpus scriptorium ecclesiasticorum latinorum, Volume LXXIV*, ed. William M Green. Viena: Hoelder-Pichler-Tempsky, 1956.
- Bamber, Linda. *Comic Women, Tragic Men: A Study of Gender and Genre in Shakespeare*. Stanford, CA: Stanford UP, 1982. pp. 91-108.
- Barkan, Leonard. “What did Shakespeare Read?”. *The Cambridge Companion to Shakespeare*, ed. Margreta de Grazia, y Stanley Wells. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. pp. 31-48.
- Barthes, Roland. “Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977”. *Œuvres complètes, tome III 1974-1980*. París: Seuil, 2002. pp. 801-15.
- Barzun, Jaques. *Del amanecer a la decadencia*. Madrid: Taurus, 2003. pp. 1-10.
- Bate, Jonathan, y Eric Rasmussen, eds. *RSC William Shakespeare: Complete Works*. China: Macmillan, 2008.
- Bayley, John. Foreword. *Shakespearean Tragedy, Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, and Macbeth*, by A.C. Bradley. Londres: Penguin, 1904. pp. 1-19.
- Bible Gateway. Web. 2/10/16
- Bloom, Harold. *The Invention of the Human*. Nueva York: Riverhead Books, 1998. pp. 516-45.
- Bodleian First Folio Digital Facsimile of the First Folio of Shakespeare's Plays, Bodleian Archive. G c.7. UK. Web. 21/09/16.
- Borges, Jorge Luis *Obras Completas: Edición Crítica*. Buenos Aires: Emecé, 2010.
- Bouelles, Charles de. *Que hoc volumine continentur Liber de Intellectu, Liber... defensu. Liber de nichilo. Ars oppositorum. Liber de generatione. Liber de sapiente. Liber de duodecim numeris. Epistole complures. Insuper mathematicum opus quadripartitum. De numeris perfectis. De mathematicis rosis. De geometricis corporibus. De geometricis supplementis*. París: François de Hallvyn, 1511. Gallica.
- Bradley, A. C. *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, and Macbeth*. Londres: Penguin, 1904. pp. 305-474.
- British Library. *Shakespeare's First Folio Description*. Web. 21/09/16.
- Calvino, Juan. *Institución de la Religión Cristiana Tomo I*. trad. Cipriano de Valera en 1597. Barcelona: Fundación Editorial de Literatura Reformada, 1999.
- Calvino, Iohanne. *Institutio Christianae religionis, in libros quatuor nunc primum digesta, certisque distincta capitibus, ad aptissimam methodum: aucta etiam tam magna accessione vt propemodum opus nouum haberi possit*. Genevae: Oliua Roberti Stephani, XVII Cal. Sept. [16 Aug] 1599. Meeter Center.
- Campbell, Robin. *Letters from a Stoic*. Londres: Penguin, 1969.

- p. 58.
- Chamberlain, Stephanie. "Fantasizing Infanticide: Lady Macbeth and the Murdering Mother in Early Modern England". *College Literature*, Vol. 32, No. 3 (2005), pp. 72-9.
- Clark, Sandra, y Pamela Mason. Introduction. *Macbeth*, by William Shakespeare. Londres: Bloomsbury The Arden Shakespeare, 2015.
- Clark, Sandra. *Renaissance Drama*. Cambridge: Polity, 2007. pp. 44-7.
- Coleridge, Samuel T. *Coleridge's Writings on Shakespeare*, ed. Hawkes, Terence. Nueva York, Putnam, 1959. pp. 208-19.
- Crystal, David, y Ben Crystal. *Shakespeare's Words*. Web.
- Crystal, David, y Ben Crystal. *Shakespeare's Words: A Glossary & Language Companion*. Somerset: Penguin, 2002.
- de Grazia, Margreta. "Shakespeare and the Craft of Language". *The Cambridge Companion to Shakespeare*, eds. Margreta de Grazia, y Stanley Wells. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. pp. 49-64.
- Drakakis, John. Introduction. *The Merchant of Venice*, by William Shakespeare. Londres: Bloomsbury The Arden Shakespeare, 2015.
- Diccionario de la lengua española RAE 23a. Edición*. Madrid: Planeta, 2015.
- Dillon, Janette. "Tragedy Before Shakespeare". *The Cambridge Introduction to Shakespeare's Tragedies*, ed. Janette Dillon. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. pp 8-10.
- Dobson, Michael. *The Oxford Companion to Shakespeare*, ed. Michael Dobson, y Stanley Wells. Oxford: Oxford University Press, 2015. p. 78.
- Eliot, W. Charles. *Prefaces and Prologues. Vol. XXXIX. The Harvard Classics*. Nueva York: P.F. Collier & Son, 1909-14; Bartleby. 2001. Web.
- Foucault, Michel. "Qu'est-ce qu'un auteur?". *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63e année, No. 3, (1969), pp. 73-104.
- Fowler, C. F. *Descartes on the Human Soul. Philosophy and the Demands of Christian Doctrine*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers: International Archives of the History of Ideas, 1999. pp. 114-59.
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: Chicago University Press, 2005.
- Greenblatt, Stephen. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Hackstaff, L.H. Translator's Note. *On Free Choice of the Will*, by Saint Augustine. Nueva York: The Bobbs-Merrill, 1964. pp. ix-xxix.
- Halliday, F. E. *Shakespeare & His Critics*. Londres: Gerald Duckworth & Co. Ltd., 1958. pp. 258.
- Hazlitt, William. *Characters of Shakespeare's Plays*. Cambridge: Cambridge University Press, 1908. pp. 21-32.
- Johnson, Jerah. "The Concept of the 'King's Two Bodies' in *Hamlet*." *Shakespeare Quarterly*, Vol. 18, No. 4 (1967), pp. 430-434. JSTOR.
- Johnson, Samuel. *On Shakespeare*. Londres: W. K. Wimsatt, 1969. pp. 128-133.

- Jones, Mark. "The 'Old' Covenant". *Drawn into Controversie: Reformed Theological Diversity and Debates Within Seventeenth-Century British Puritanism*, edited by Michael A.G. Haykin, and Mark Jones. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2011. pp. 180-5.
- Kermode, Frank. *Shakespeare's Language*. Nueva York: Farrar, Straus, and Giroux, 2000. pp. 200-10.
- King, Edmund G.C. "Editors". *The Cambridge Companion to Shakespeare's First Folio*, ed. Emma Smith. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. pp 120-37.
- Klein, Ernest, *A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language*, Amsterdam: Elsevier Scientific Publishing Company, 1971.
- Mahood. M. M. *Shakespeare's Wordplay*. Londres: Routledge, 2000. p. 139.
- Mason, Pamela. Appendix 1: The Text of *Macbeth*. *Macbeth*, ed. Sandra Clark, y Pamela Mason. Londres: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2015. pp. 301-36.
- McKenna, Michael, y Justin D. Coates, "Compatibilism", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Ed. Edward N. Zalta, 2015.
- McNeill, John T. *The History and Character of Calvinism*. Oxford: Oxford University Press, 1967. pp 309-30.
- Moore, Jonathan. "The Authorised Version: The Influence of William Tyndale's Translations". Transcripción de conferencia en Magdalen College, Oxford, 21/05/10. Web.
- Mowat, Barbara A. "The Reproduction of Shakespeare's Text". *The Cambridge Companion to Shakespeare*, eds. Margreta de Grazia, y Stanley Wells. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. pp. 13-30.
- Muller, Richard A. *Divine Will and Human Choice: Freedom, Contingency, and Necessity in Early Modern Reformed Thought*. Michigan: Baker Academic, 2017.
- Open Source Shakespeare. Web.
- Ørberg, Hans H. *Lingva Latina per se illustrata: pars I Familia Romana*. Roma: Edizioni Accademia Vivarium Novvum Montella, MMVII.
- Ovidio. *Las Heroidas*. trad. Diego de Mexía. Madrid: Ediciones Luis Navarro, 1884.
- Reeser, Todd W. *Moderating Masculinity in Early Modern Culture*. Carolina del Norte: Chapel Hill, 2006. pp. 89-91.
- Selig, Karl Ludwig. "The Spanish Translations of Alciato's Emblemata." *Modern Language Notes*, vol. 70, no. 5, 1955. pp. 354-359. JSTOR.
- Shakespeare, William. *Antony and Cleopatra*, ed. John Wilders. Londres: Bloomsbury The Arden Shakespeare, 2015.
- . *Hamlet*, ed. Peter Holland. Londres: Bloomsbury The Arden Shakespeare, 2014.
- . *Hamlet*, eds. Ann Thompson, y Neil Taylor. Londres: Bloomsbury The Arden Shakespeare, 2015.
- . *King Henry VI Part 1*, ed. Edward Burns. Londres: Bloomsbury The Arden Shakespeare, 2000.
- . *King Henry IV Part 2*, eds. John D. Cox, y Eric Rasmussen. Londres: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2001.
- . *King Lear*, ed. R. A. Foakes. Londres: Bloomsbury

- The Arden Shakespeare, 2015.
- . *King Richard II*, ed. Charles R. Forker. Londres: Bloomsbury The Arden Shakespeare, 2015.
- . *King Richard III*, ed. James R. Siemon. Londres: Bloomsbury The Arden Shakespeare, 2009.
- . *Macbeth*, eds. Sandra Clark, y Pamela Mason. Londres: Bloomsbury The Arden Shakespeare, 2015.
- . *Measure for Measure*, ed. J. W. Lever. Londres: Bloomsbury The Arden Shakespeare, 2015.
- . *Othello*, ed. E. A. J. Honigmann. Londres: Bloomsbury The Arden Shakespeare, 2014.
- . *The Merchant of Venice*, ed. John Drakakis. Londres: Bloomsbury The Arden Shakespeare, 2015.
- Seneca. *Ad Lucilium Epistulae Morales: Volume I: Books I-XIII*, ed. L. D. Reynolds. Oxford: Oxford University Press: Scriptorvm classicorvm bibliotheca oxoniensis, 1965.
Shakespeare Quartos Archive. UK. Web. 21/09/16.
- Silva Rhetoricae.
Web.
- Smith, Emma. “Antony and Cleopatra”. Podcast. *Approaching Shakespeare*. Oxford, 9/09/12. Web. 21/09/16.
- . “Richard III”. Podcast. *Approaching Shakespeare*. Oxford, 9/09/12. Web. 21/09/16.
- . “The Taming of the Shrew”. Podcast. *Approaching Shakespeare*. Oxford, 9/09/12. Web. 21/09/16.
- Snyder, Susan. “The Genres of Shakespeare’s Plays. *The Cambridge Companion to Shakespeare*, eds. Margreta de Grazia, y Stanley Wells. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. pp. 83-98.
- Thompson, Ann, y Neil Taylor. Introduction. *Hamlet*, by William Shakespeare. Londres: Bloomsbury The Arden Shakespeare, 2015.
- Tillyard, E. M. W. *Shakespeare's History Plays*. Nueva York: Macmillan, 1946. pp. 10-31. 188-188-214.
- Tillyard, E. M. W. *The Elizabethan World Picture*. Londres: Penguin, 1990.
- Vaughan, Virginia Mason, y Alden T. Vaughan. Introduction. *The Tempest*, by William Shakespeare. Londres: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2011.
- White, R.S. “Shakespeare Criticism in the Twentieth Century”. *The Cambridge Companion to Shakespeare*, eds. Margreta de Grazia, y Stanley Wells. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. pp. 279-296.
- Wiesner, Merry E. *Early Modern Europe, 1450-1789*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. pp. 47-9.
- . *Women and Gender in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. pp. 50-4.
- Williams, Gordon. *Shakespeare's Sexual Language: A Glossary*. Londres: Continuum, 1997.

Apéndice: animales en *Macbeth*

60 referencias¹⁰⁰ en 29 escenas
20 escenas con referencias a animales
9 sin ninguna referencia

Actus Primus

1.1

1) "I come, Gray-Malkin.¹⁰¹ Paddock calls" (8).

1.2

2) "As sparrows, eagles, or the hare, lion" (35)

1.3

3) "killing swine" (2),

1.4

N/A

1.5

4) "the raven himself is hoarse / That croaks the fatal entrance of Duncan" (38),

5) "look like the innocent flower, / But be the serpent under't" (65-6),

1.6

6) "The temple-haunting martlet, does approve, / By his loved mansionry, that the heaven's breath / Smells wooingly here" (4-6),

1.7

7) "heaven's cherubim, horsed / Upon the sightless couriers of the air" (1.7.22-3)

8) "I have no spur / the sides of my intent" (25-6),

9) "Like the poor cat I'th' adage?" (44-5),

10) "What beast was't then" (47),

11) "when in swinish sleep / Their drenched natures lies as in a death" (68-9)

Actus Secundus

2.1

"withered Murder, / Alarummed by his sentinel, the wolf" (52-3)

2.2

12) "it was the owl that shrieked, / The fatal bellman, which gives the stern'st good night" (3-4)

13) "I heard the owls scream and the crickets cry" (17)

2.3

14) "we were carousing till the second / cock" (23-4)

15) "the obscure bird / Clamoured the livelong night" (59-60)

¹⁰⁰ Por "referencia" entiendo verso. Hay versos en los que se hace mención a más de un animal, sin embargo, lo cuento como una referencia.

¹⁰¹ "Gray-Malkin is a name for a cat and Paddock means a toad. Both animals were common witches' familiars" (Clark 129n8).

2.4

16) “A falcon towering in her pride of place, / Was by a mousing owl hawked at and killed” (12-3)

17) “And Duncan’s horses [...] / Turned wild in nature” (14-6)

Actus Tertius

3.1

18) “Go not my horse the better, / I must become a borrower of the night” (25-6)

19) “Hie you to horse [...] / I wish your horses swift, and sure of foot” (34-7)

20) “Ay, in the catalogue ye go for men, / As hounds and greyhounds, mongrels, spaniels, curs, / Shoughs, water-rugs, and demi-wolves are clept / All by the name of dogs” (93-6)

3.2

21) “We have scorched the snake, not killed it” (14)

22) “O, full of scorpions is my mind, dear wife” (37)

23) “ere the bat hath flown / His cloistered flight” (41-2)

24) “The shard-born beetle” (43)

25) “dearest chuck” (46)

26) “The crow makes wing to th’ rooky wood” (52)

3.3

27) “Hark, I hear horses” (8)

28) “His horses go about” (11)

29) “There the grown serpent lies; the worm that’s fled / Hath nature that in time will venom breed, / No teeth for th’ present” (27-9)

3.4

30) “our monuments / Shall be the maws of kites” (69-70)

31) “Approach thou like the rugged Russian bear, / The arm’d rhinoceros, or the Hyrcan tiger” (98-99)

32) “Augurers have by understood relations, have / By maggot-pies and choughs and rooks brought forth / The secret’st man of blood” (122-4)

3.5

N/A

3.6

N/A

Actus Quartus

4.1

33) “Thrice the brindled cat hath mewed / Thrice, and once the hedge-pig whined. / Harpier cries, ‘ ‘Tis time, ‘tis time” (1-3)

34) “Toad” (6)

35) “Fillet of a fenny snake” (12)

36) “Eye of newt and toe of frog / Wool of bat and tongue of dog, / Adder’s fork and blind-worm’s sting, / Lizard’s leg and howlet’s wing” (12-7)

37) “Scale of dragon, tooth of wolf” (22)

38) “the ravined salt-sea shark” (24)

39) “Gall of goat” (27)

- 40) "a tiger's chawdron" (33)
- 41) "baboon's blood" (37)
- 42) "Pour in sow's blood that hath eaten / Her nine farrow" (64-5)
- 43) "Be lion-mettled" (89)

4.2

- 44) "the poor wren, / The most diminutive of birds, will fight / Her young ones in her nest, against the owl" (9-11)
- 45) "As birds do, mother" (33)
- 46) "What, with worms and flies?" (34)
- 47) "Poor bird" (36,37),
- 48) Poor birds (37)
- 49) "poor monkey" (60)

4.3

- 50) "wisdom / To offer up a weak, poor, innocent lamb / T'appease an angry god" (15-7)
- 51) "black Macbeth will seem as pure as snow, and the poor state / Esteem him as a lamb" (52-4)
- 52) "To relate the manner / Were on the quarry¹⁰² of these murdered deer / To add the death of you" (206-8)
- 53) "O hell-kite" (220)
- 54) "What, all my pretty chickens, and their dam?" (221)

Actus Quintus

5.1

N/A

5.2

N/A

5.3

- 55) "Where got'st thou that goodse-look?" (11)
- 56) "Geese, villain?" (13)
- 57) "Send out more horses" (35)
- 58) "Throw physic to the dogs" (47)

5.4

N/A

5.5

N/A

5.6

N/A

5.7

- 59) "They have tied me to a stake. I cannot fly, / But, bearlike, I must fight the course" (1-2)

5.8

- 60) "Turn, hell-hound, turn" (3)

5.9

N/A

¹⁰² Metaphorically, a collection of deer killed in a hunt (Clark 267n207).