

**"When the battle's lost and won": los límites y la confusión del mundo.  
Una interpretación de Macbeth**

**Tesis que para obtener el grado de  
Maestro en Letras Inglesas presenta**

**M. Alfredo Michel Modenessi**

**Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional Autónoma de México**

**1989**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
ESTUDIOS SUPERIORES**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

UNAM



## **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 está 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.

INDICE

Introducción	2
notas	10
I. Un problema de fuentes	11
notas	27
II. <u>Beowulf</u> , <u>Macbeth</u> : un recinto compartido	30
notas	44
III. El código violado	45
notas	61
IV. El nuevo rey y la muerte. Un nuevo orden	62
notas	81
V. Generar, destruir. Frontera vaga	83
notas	92
VI. Ser como matar	93
notas	116
VII. El asesino cabal. Continentes que se desbordan	117
notas	138
VIII. Adversarios cósmicos	139
notas	150
IX. Saber como morir	153
notas	178
Conclusiones	179
notas	194
Bibliografía	196

## INTRODUCCION

The poet is probably the man who senses what has been in order to predict what will be. Thus he doesn't really suffer, he merely remembers; and he doesn't do anything because he first has to predict it.

(Canetti, The Human Province, 1942)

Nadie hubo en él...

(Borges, Everything and Nothing)

INTRODUCCION

En su presentación de The Tempest, en la Oxford Anthology of English Literature, Kermode y Hollander indican que "patience" y "reticence" son "the qualities all good shakespeareans learn to attribute to (Shakespeare's) finest work".<sup>1</sup> A la primera la definen como "the ability to suffer and survive interpretation"; la segunda es "the quality of not speaking out, not simplifying the text".<sup>2</sup> The Tempest está entre "the finest", posee ambas. ¿Qué obra de Shakespeare no? Algunas. Dios nos libre de la bardolatría. Ciertas comedias, uno o dos o tres textos históricos, quizá. ¿Titus Andronicus y Romeo and Juliet entre otras tragedias? ¿Cuál de los romances? En lo general pocos se atreverían a pensar en la producción shakesperiana posterior a 1600 como carente de tales virtudes. No en balde alrededor de esos años se sitúan las "problem plays", por ejemplo, esas zonas oscuras del territorio de Shakespeare que, si algo, son elusivas, reticentes, pacientes. El problema de la cronología shakesperiana es otro clásico: ¿isabelino o jacobeano?, ¿renacentista, manierista o barroco?, ¿periodo "luz", periodo "sombra", periodo "cisne"? Quien esté familiarizado con la leyenda shakesperiana sabe bien cuánto ha implicado para la crítica la necia lectura "biográfica" de los sonetos. Shakespeare el feliz, el atormentado, el integrado. Y qué decir del espectro biográfico (o pretendidamente biográfico) de la distribución genérica: comedias/historias, tragedias/obras oscuras, romances/tragicomedias. Al sentido común le resulta difícil aceptar que, por evidente que parezca, el sol no gira alrededor de la tierra y que tampoco existe justificación absoluta para afirmar que el hombre Shakespeare corresponde enteramente a lo que se puede distinguir como el fenómeno Shakespeare; que por clara que parezca la transición de humores en el canon (un algo, recordemos, especulativo), existen modos de echar a perder la mansedumbre de quienes atribuyen todo mérito o fracaso de una obra a la personalidad de su productor, a sus hábitos y preferencias, a su modo de andar, a cómo frunce el ceño.

El caso de Shakespeare es típico, si los hay. Probablemente

el más productivo en varias áreas de especulación, incluso policíaca. Deporte nacional inglés,<sup>3</sup> orgullo de cuando en cuando y de grupo en grupo. ¡Pero por supuesto que la cronología shakespeareana cuenta! Claro que sí. Efectivamente escribió más comedias y histories al principio y más tragedias después y luego romances. Al igual que la mayoría de sus contemporáneos, quienes luego de su muerte se definieron por la tragedia de venganza decadente, grandilocuente--y no tan sólo porque el más grande de todos ya no anduviera por allí. De Webster sabemos tan poco y nos queda tan poco de su obra que no podemos ajustarle cuentas biográficas, afortunadamente. Y de nuevo ello no quiere decir que cronologizar sea mero ocio. Depende de qué sugiera la cronología.

Si abundan las histories al principio de la producción de Shakespeare, no son exclusivas de ella, repito. Y es esto lo significativo. No es un interés o fenómeno particular, por más que el concepto de lo particular se añada o implique necesariamente. No es que Shakespeare las escribiera lo que importa, es que Shakespeare las escribió en el contexto de que tales obras se escribían. Y el predominio de las tragedias a mitad de su carrera es tanto un indicador histórico-cultural como biográfico-psicológico, lo que me parece no sólo lo menos probable, sino lo más intrascendente. Además --y se apilan las dificultades-- entre sus histories hay primordialmente tragedias y temas propios de todo el canon, razones para ser escépticos respecto de divisiones tajantes en periodos de la persona, como el famoso "periodo trágico" de Shakespeare. ¿Una tragedia relativamente temprana como Julius Caesar no es "patient" y "reticent"? ¿No tanto o más que anteriores y posteriores? En el terreno en que el sentido común sí vale, podemos estar seguros de que Julius Caesar, Titus, Romeo and Juliet e incluso obras históricas como los Richards (II y III), por sólo mencionar tragedias, son un poco menos (qué difícil es hallar el matiz para la voz del sentido común, que no sabe bien a bien dónde está el meollo del asunto pero lo intuye) un poco menos "reticent" y

"patient" que Hamlet, Othello, Lear, Macbeth, y Antony and Cleopatra.

El vocabulario normal en el ámbito shakesperiano nos da salidas de las dudas primarias de maneras primarias. Desde luego, nos dice, estas últimas tragedias son "más ricas" que las anteriores, son las grandiosas, las "cinco alas del espíritu del bardo".<sup>4</sup> Qué duda cabe. Shakespeare es uno de esos que prohijan una serie de afirmaciones incontestables. Especialmente porque en tratar de contestarlas a veces nos va el pellejo académico o, cuando menos, un mal rato o paso. ¿Cómo son las tragedias "mayores" no "más ricas" --no pretendo discutirlo aquí-- sino, para empezar, "distintas", no sólo de las anteriores tragedias, en un sentido estrictamente genérico, sino entre sí y del resto del canon, en muchas direcciones? Tampoco deseo abordar esto. Simplemente sirva decir que, hasta ahora, la intuición no se ha topado con obstáculos insalvables. Las grandes tragedias sí son diferentes, hay algo diferente en ellas, hay algo diferente entre ellas, y ambas diferencias son significativas, sin duda. Macbeth es cosa aparte. Hamlet es la estrella indiscutida de siempre, el Numero Uno. Lear es la gravedad que nuestros tiempos han acogido con avidez. Othello es un clásico de pasión (sigamos con la musa del lugar común) y la pasión es un clásico. Antony and Cleopatra, los menos populares entre estos, son estrellas entre estrellas, el manjar de los escogidos del parnaso de los lectores shakesperianos, quizá ocio exquisito de decadentes incorregibles.

Todas ellas tienen un lugar en el templo shakesperiano cuya fluctuación, sin embargo, no se compara con la de Macbeth. Macbeth aparece en todas las listas y su posición es siempre controversial. Más que Hamlet, incluso. Cuando menos el danés no tiene quien le desdiga su ser tragedia, lo que es uno de los directes más socorridos en la crítica macbethiana. Crítica que es vasta y diversa. Y en ocasiones accidentada.<sup>5</sup> A Macbeth le pasa de todo. Es lectura obligada (oh, rebaja) de high school

norteamericana, objeto de respetos superiores, como en el caso de Clemen,<sup>6</sup> o centro productor de revoluciones en la crítica shakesperiana entera.<sup>7</sup> Es objeto de torpezas en manos de gente como Germán Castillo, de barruntos explicables, como con Polansky, genialidades irregulares, como con Wells,<sup>8</sup> experimentos estimulantes, como con Jesusa, destrozos imperdonables, como con la versión de PBS, o experiencias asombrosas, como con el Trono de sangre de Kurosawa. Su héroe es el menos amado de los hijos del dios de la dramaturgia, el sacrílego, el ladrón, el enano vestido de rey, el enfangado en sangre, el hombre que no es/que es tirano ambicioso y cobarde, a veces expulsado de la categoría de trágico,<sup>9</sup> siempre lejos del paraíso, el hombre.

Y sin embargo nadie parece desenmascarar a Macbeth por completo, quitarlo de en medio de las "grandes", de "enmedio". Las grandes tragedias de Shakespeare están enmedio. Enmedio de dos siglos, cuando menos. De dos reinados diferentes en la historia de Inglaterra. De dos periodos de la nomenclatura convencional de la historia de la literatura inglesa. En fin, enmedio. Es este enmedio lo que me parece más significativo, en todo caso. Porque éste es el enmedio de la gran crisis que dio vida al problema que hoy a todos (a los que se lo toman muy a pecho, a los que se mofan, a los que esnobizan, a los escépticos y a los que ni se ocupan) nos tiene de un modo u otro involucrados: el de los límites del mundo moderno, su crisis. Enmedio: el intersiglo XVI-XVII, la venida de Galileo; el paso de Boticelli a El Greco a Velázquez a Rubens a Caravaggio a Poussin; la línea de los ángeles a Bruno a Descartes; de Nicolás de Cusa a Kepler a Newton. Enmedio es una crisis, un adiós a los lindes.

En este trabajo me propongo exponer material más que asociarlo exactamente con estas ideas. Explorarlo, más que intentarlo concreción. En la imposible (o casi) tarea de decir algo sobre Macbeth además de de lo que la historia de sus interpretaciones, larga, erudita y muchísimo más capaz,<sup>10</sup> me

propongo leer la obra conforme a ideas y esquemas que no son novedad, con objeto de sugerir diseños, elementos, relaciones, temas que tienen en común estar enmedio, en crisis, con lindes vagos o que se tornan movilidad perpetua, inestabilidad. Y principalmente deseo hacerlo respecto de códigos. De todo como código, de sistemas que proyectan interrogantes sin afán de respuesta.

Cuando se habla de la "riqueza" de este producto shakesperiano y de este periodo me temo que, entre otras cosas, se está hablando de que todos los signos --cualesquiera sus naturalezas-- que constituyen la obra, el texto, la red significativa que llamamos la obra, dramática o escénica, son inestables, oscilan perpetuamente. Sobre todo Macbeth. No es extraño que obras como las "cinco" nos propongan infinidad de problemas de elucidación paradigmática. Muchas veces nos es imposible establecer si un signo tiene en realidad significado no digamos unívoco, sino siquiera determinable. ¿Qué o quién es el "secret'st man of blood" del acto III.3? Un ejemplo entre innumerables ejemplos. ¿Qué quieren decir, si algo, "done" y "deed" en Macbeth?, ¿por qué "it" en este texto es o al menos parece ser una entidad per se? Los problemas acarreados por signos lingüísticos no están lejos de otros. Macbeth es una obra atectónica que provoca un catálogo imposible.

La historia del Thane-asesino-usurpador-bestia del Apocalipsis-hombre tiene, como las histories y las obras romanas, por ejemplo, un fundamento que no dudamos en calificar de histórico y que quizá merecería otra caracterización, o más bien, precisiones, en tanto el concepto de historia evocado por ese adjetivo no es el nuestro. No es independiente de la "crónica", donde la literatura concurre necesariamente, y por ende, lo esencial, lo mítico, lo poético. Se rompen lindes. Las histories de Shakespeare --cuya delimitación es otro lío: ¿deben abarcar sólo las relativas a la historia de Inglaterra o incluir las romanas y otras, como Macbeth mismo o Lear?-- son un ejemplo de trabajos cuyos orígenes, cuyas fuentes están en este enmedio

particular de historia y crónica-literatura. Por otra parte, Macbeth es una de las "cinco", una tragedia de dimensiones extraordinarias, más allá de fuentes, legendarias, históricas, cronológicas, accidentales o insospechadas. Como las histories, Macbeth cubre campos significativos referenciales; como las grandes tragedias, campos universales múltiples; y en ambos ámbitos es elusiva. Si es una obra íntimamente ligada a una concepción medieval del mundo, una concepción antigua, no lo es menos con la asunción de una crisis, la crisis, de tal concepción. Si es una morality, no es menos una tragedia en todo el sentido de la palabra. La crítica de Macbeth, luego, hace de su propia etimología su asunto: es un problema de crisis. Crisis entre interpretaciones de justificación, condena o explicitación ética; de caracterización, simbolismo y juicios sobre bases naturalistas; de métodos dramáticos, efectos y coherencia; de cristianismo y paganismo; de "patterns" y trama; etc.<sup>11</sup> El caso de las Weird Sisters es ilustrativo. "Those who survey the history of witch-definition in Macbeth are liable to find the identity of these ladies as equivocal as their prophecies."<sup>12</sup> Yo me atrevería a añadir que la misma palabra "prophecies" en Macbeth es equívoca, inestable. Nada en Macbeth parece estar en reposo. Su dinámica de contradicciones deja el centro vacío o, si se prefiere, en todas partes y ninguna. Su mundo de producción, el intersiglo, el invierno de 1605, es un mundo de crisis. Todo en él. Allí se encuentra una obra sobre el tránsito de la edad heroica-obscura al feudalismo consolidado, en este respecto, una demostración político-histórica; una elocuente e intensa visión del Apocalipsis, en ello una suerte de palimpsesto cristiano; está allí Ragnarök, el fin del mundo de los ases y los dioses germánicos, en ello otro palimpsesto sacro, que son uno; un auto sacramental y la dolorosa transformación de un hombre, que no un tipo, en bestia; una alegoría del alma cautiva y un tratado de demonios; una lección no histórica de una metáfora de la historia que deviene Historia; una elucidación de las relaciones del hombre

con Dios que es y no es los dioses; hay un acto de fe y de confusión. Concebir a Macbeth como una reunión afortunada de fuentes o mero estallido de genialidad es parcial y soso. Me parece más justo creerla punto de confluencia de las más violentas corrientes de un tiempo en crisis y el poder sintético de la poesía de quienquiera W.S. haya sido. En ella se cruzan los fenómenos que llevan al mundo hacia su aspiración de "moderno", al centro de su crisis, que es punto de llegada y partida. Su punto.

Lo que sigue parte de indefinir Macbeth así y de la consecuente necesidad de encontrar material que sea inestable, irónico, crítico. En principio deseo presentar el universo de Macbeth como un universo sincrético que vive y muere a un tiempo de crisis. De allí se derivarán consideraciones sobre un número limitado de signos ilustrativos que coinciden en crisis, en ironía. Intento explorar Macbeth, insisto, como imagen de una transición en proceso permanente, donde ser mundo y transición no se distinguen. Pienso en Macbeth como un enunciado crítico sobre el hombre en un campo de batalla que es y no fin y principio, victoria y derrota. Más que a conclusiones, aspiro a interrogantes.

## Introducción NOTAS

1. Kermode y Hollander, "Introduction" a The Tempest, p. 944.
2. Ibidem.
3. Célebre ha resultado el debate nacional que desde 1986 tiene lugar en Inglaterra respecto de un poema atribuido a Shakespeare. Hasta los famosos evening papers de Londres han participado.
4. Deliciosa muestra de bardolatría de George Sampson en su Compendio de la historia de la literatura inglesa, de la universidad de Cambridge, fielmente captada por su traductor. Cito de memoria, pero esta joya es exacta por inolvidable.
5. El mejor recuento de la crítica macbethiana que conozco es el de Hunter, "Macbeth in the XXth Century".
6. Clemen deliberadamente elude a Macbeth, por complicado, por merecer trato aparte, en su ya clásico The Development of Shakespeare's Imagery.
7. La revolución de Spurgeon deriva principalmente de Macbeth. Cf. Muir, "Image and Symbol in Macbeth", p. 66, y Hunter, op. cit., p. 6.
8. La película de Wells es, más que irregular, caprichosa. Hace todo tipo de cambios en la trama y los personajes. Pero sus caprichos son genio. Su interpretación es soberbia y, este es el detalle que desearía se recordara al leer este trabajo, su conversión de Lenox en proto-misionero cristiano que a la menor provocación prácticamente obliga a todos a postrarse ante los asombrosos designios del señor, que es los dioses, es la más lúcida percepción del problema del sincretismo de Macbeth que he visto. Este Lenox trae consigo, y Wells hace continuo énfasis visual en ello, una cruz tocada con el círculo mágico, síntesis de los mundos que se han encontrado.
9. Como es el caso con Heilman, "The Criminal as Tragic Hero".
10. Vid. Hunter, op. cit.
11. Idem.
12. Hunter, op. cit., p. 4.

I. UN PROBLEMA DE FUENTES

Voices that bewilder heaven.

All days referring to days that  
will never come.

There the living fast and feed the  
dead.

(Canetti, The Human  
Province, 1962)

## I. UN PROBLEMA DE FUENTES

La escolástica shakesperiana tiene una tradición propia en la que se registran disputas de fondo en cuanto a esto o aquello, enfoques y metodologías, peculiaridades y divergencias, mutuos aplausos o recriminaciones de los eruditos, e incluso historias de amor o de odios irreconciliables.<sup>1</sup> Alrededor de Shakespeare ha de encontrarse, inevitablemente, un aparato amplísimo que, como animal metafísico, crece y se reproduce de modos inabarcables y a veces insospechados. Algunos integrantes de esta parte del fenómeno Shakespeare son, por supuesto, fundamentales, y su revisión es provocativa, creativa. El aparato, en su modalidad de crítica sobre "sourçes", puede dar pie a la más irrestricta admiración por la capacidad poética de un Shakespeare que transforma la raquítica moralina de un cuento italiano en la suprema pasión y caída de Othello, o conduce ciertos desorganizados signos hasta la síntesis mágica de The Tempest. En ocasiones la crítica de fuentes toca, por otra parte, extremos desafortunados al perseguir de un texto a otro posibilidades que por su misma aleatoriedad, si no por su capricho, rayan en lo inútil o risible.

Macbeth es una obra no muy distinta en este respecto de aquéllas para las que Shakespeare hizo uso de Holinshed, y no se ha hecho, a mi parecer, bastante énfasis en ello. En que, quiero decir, el Holinshed de Macbeth es bien distinto del Holinshed de las histories. No lo es en cuanto propósitos genéricos, puesto que de él derivó primordialmente tragedias. Sí en tanto estas tragedias (las "inglesas", por así decirlo) se acomodan sin problemas en el rubro histories de acuerdo con la denominación tradicional que da el Folio, mas no así Macbeth. El solo hecho de que Macbeth surja de crónicas de Escocia y no de Inglaterra y de tiempos mucho menos cercanos a la época isabelina explica que se le pueda --se le deba, en mi opinión-- aislar ipso facto de las histories, en cuanto se desee trabajar con sus fuentes. A la vez,

sin embargo, los paralelismos entre Macbeth y Richard III son grandes y evidentes,<sup>2</sup> y el tema general del poder, el monarca y su conducta, y una preocupación notable por la Historia dentro de un contexto en que ese concepto surge así, con mayúscula, ligando al tirano escocés con los otros reyes y usurpadores. Y Macbeth sí es un drama histórico. Pero también una tragedia intemporal. Ello es sólo consecuente con el autor y el crucial momento de producción de esta obra: 1605, la etapa de concentración en las histories atrás, el contexto de producción de las grandes tragedias en pleno.

El proyecto dramático shakesperiano, y el isabelino en general, respecto de la historia de Gran Bretaña tiene concordancias significativas con Macbeth. La inscripción que hace Kott de Macbeth dentro de su idea de la "great staircase of history",<sup>3</sup> que aplica principalmente a las obras sobre los Reyes, sugiere de inmediato que Macbeth resiste una lectura histórica y socio-política. El texto de Macbeth (o lo que es hoy Macbeth gracias al trabajo exhaustivo de otros miembros del aparato shakesperiano, los editores) no pasa por alto ninguna etapa de la historia-crónica y sus implicaciones, y proporciona un marco de referencia que limita, sin constreñir, la lectura de la obra, una entre la necesaria diversidad. La línea fundamental para tal lectura es la de la usurpación-reestablecimiento del orden de poder positivo a través de los tres monarcas que aparecen en la obra, Duncan-Macbeth-Malcolm. Pero un asunto debe recalcar. En la última escena Shakespeare se asegura de que Malcolm, fiel a las fuentes,<sup>4</sup> declare el fin de los títulos de Thane para sus súbditos y los convierta en Earls, "...the first that ever Scotland/ In such an honour nam'd" (V.9.29-30).<sup>5</sup> Este detalle, si bien apropiadamente observado por la crítica de fuentes, tal vez merece reflexión. Quizá a la luz del resto, portentoso, de los signos concurrentes en el gran sistema Macbeth parezca nimio. Pero si se parte de este índice y se intenta rastrear otros concomitantes es posible llegar a una formulación consecuente con que Macbeth despliega una serie de comentarios respecto de la transformación

de los órdenes pre-feudales hacia la etapa consolidada del feudalismo, precisamente dentro del siglo XI. Los hechos históricos que registra Holinshed sucedieron alrededor del 1066. Y nadie ignora el significado de este año para la historia de Inglaterra. Otra presencia indicativa --que ha recibido mayor consideración, si bien predominantemente temática-- es la de Eduardo el Confesor, curiosamente el último de los reyes sajones que murió rey. Y el año exacto es 1066. El contexto de Macbeth es el contexto del fin de los tiempos "oscuros" de las tribus anglosajonas-germánicas-escandinavas hacia formas de organización social más elaboradas históricamente. El contexto específico de Malcom indica la introducción, de acuerdo con las fuentes y la Historia, de "new and foreign titles of distinction, by which the degrees of honour are discriminated, adopted from our neighbours, but not less barbarous than those formerly in use--such as dukes, marquisses, earls, barons, ridaros or knights."<sup>6</sup> Las claves en este caso son, por supuesto, "discriminated" y "degrees of honour", que de cualquier modo sugieren un sistema más elaborado, que incluye la consolidación del poder real hereditario--uno más de los conflictos clásicos de la crítica macbethiana.<sup>7</sup>

Hay que establecer algunas distinciones entre las fuentes que Shakespeare utilizó para la composición básica de Macbeth. Shakespeare se sirve primordial y generosamente de Holinshed; sin embargo, también hizo uso de una fuente paralela, de la misma índole y riqueza, cuyas particularidades resultan sugestivas: la Rerum Scoticarum Historia de George Buchanan, publicada en 1582. Joseph Satin describe las diferencias entre ellas así:

...Macbeth finds in Holinshed its basal source (but)...where the history plays use Holinshed as a source of facts, Macbeth turns to Holinshed for sensationalism and witchery. Holinshed's own prime source for his Macbeth material was the Scotorum Historia of Hector Boece, 1527, which one critic aptly terms "a circumstantial romance". Holinshed's text abounds in Boece-inspired inaccuracies, but for Shakespeare these probably add rather than detract in his play. (...)

The version of Duncan and Macbeth by George Buchanan in his Latin History of Scotland, 1582, confronts the colorful Holinshed-Boece account with the hard clarity of a charcoal drawing. (...) Shakespeare... superimposed its more realistic, historical, psychological approach upon the supernatural Holinshed account.

Adicionalmente a estas fuentes, es posible que Shakespeare utilizara de primera mano otra crónica en latín, la De Origine, Oribus et Rebus Gestis Scotorum, 1578, de John Leslie, en la cual "the Weird Sisters are devils disguised as women (...)" and he (Leslie) gives a more detailed account than Holinshed of Macbeth's reign of terror."<sup>9</sup>

Las diferencias que Satin meramente esboza son palpables en los propios textos fuente. Su importancia estriba en que, como fuentes, implican de sí una combinación de elementos generativos bien distintos y complementarios. En tanto Holinshed subraya la leyenda y lo "literario" (como a juzgar por la apreciación de Muir también lo hace Leslie) y elabora a partir de lo que ya es elaboración literaria (Boece), Buchanan es minucioso y "veraz" hasta lo prescriptivo: "...some of our writers relate a number of fables, more adapted for theatrical representation or Milesian romance, than history. I therefore omit them."<sup>10</sup> Si añadimos el uso de la Demonology de James I y los evidentes préstamos de Séneca,<sup>11</sup> podemos entonces afirmar que Shakespeare se nutrió desde un principio en fuentes cuya complejidad en conjunción es concomitante a la complejidad de la obra; abren la puerta a la coexistencia del mito, la historia y la tragedia; a una compenetración de niveles diversos de significación en lo particular del producto dramático.

De entrada, y de acuerdo con tantos eruditos macbethianos, la obra puede leerse en concordancia con la cosmovisión medieval del contexto fuente como un sistema que funciona dentro del esquema jerarquizado y armónico de origen aristotélico, como un movimiento cerrado de orden-deorden-restauración. Pero, sin contradicción --mas bien en consonancia-- con lo expuesto, atendiendo a las particularidades de la crisis del contexto de producción de la

obra, puede leerse como un enunciado de transición donde el movimiento clásico termina en un signo de interrogación, en ambigüedad, en ironía. Deseo ocuparme de esto centrándome en la concurrencia de historia y mito referidos al contexto fuente de la obra como paso indispensable para una propuesta que esbozaré en mis conclusiones y que, sobra decirlo, implica reflexiones sobre el conflicto de la modernidad. Para lo que aquí expongo un elemento es indispensable: el cosmos de Macbeth es un cosmos eminentemente sincrético, mixto, como lo llamaría Luisa Josefina Hernández.<sup>12</sup> Tal cual sincrético es el uso de fuentes por Shakespeare. Fuentes que se transparentan, que es posible rastrear hacia orígenes que son fuentes no explícitas y que finalmente concurren en el producto abierto Macbeth.

En ninguna otra obra de Shakespeare la mentalidad mágico-pagana de la incertidumbre germánica coexiste con el cristianismo como en Macbeth. En ninguna otra tiene papeles tan preponderantes. Algunos críticos<sup>13</sup> han hecho notar el ambiente de interrogaciones que permea Macbeth. El acto de preguntar es fundamental para la obra. Las cuatro primeras escenas abren con una pregunta por parte de representantes de dos universos totalmente diferenciados, y dan paso luego a un texto cuyo universo verbal tiene el acto de preguntar por núcleo:

lWit: When shall we three meet again  
In thunder, lightning, or in rain? (I.1.1-2)

Dun: What bloody man is that? (I.2.1)

lWit: Where hast thou been, Sister? (I.3.1)

Dun: Is execution done on Cawdor? (I.4.1)

Todas estas preguntas de índole eminentemente práctica finalmente no son lo lineal que parecen ser. Todas se han utilizado para comentarios complejos que atienden a la ironía total del texto en retrospectiva. Sus emisores son presencias simbólicas de primer orden para cualquier interpretación.

El ambiente de Macbeth es un ambiente enrarecido por la incertidumbre. Las Weird Sisters lo establecen de entrada, con los ecos que provocan, todos de carácter mitológico.<sup>14</sup> Las Weird Sisters son fundamentalmente, antes que "witches", personajes de la mitología germánica; para el contexto de Shakespeare ya se les ha asimilado al mundo cristiano y sus demonios. Se ha hecho notar que estos seres, repito, comúnmente consideradas "witches", en el texto lo son sólo para efectos de direcciones escénicas y encabezados de diálogos. Ello es un asunto propio de los "prompt-books" de la compañía de Shakespeare, de donde con toda seguridad procede el texto tal y como lo conocemos, siendo la única versión-autoridad para toda edición la del Folio, 1623. La palabra "witch" se utiliza en una sola ocasión como parte de los diálogos, cuando una de las Sisters relata a las demás cómo una mujer se ha negado a compartir lo que come con ella: "'Give me', quoth I:--/ 'Aroynt thee, witch!', the rump-fed ronyon cries." (I.3.5-6). Resultaría absurdo entrar a la polémica sobre las Weird Sisters de modos parciales.<sup>15</sup> Afirmar que la etiqueta de "witches" es inaceptable resulta tan aventurado --necio, más bien-- como pensarlas unívocamente tales. El que el "prompt-book" de donde derivó el texto del Folio las llame invariablemente "witches" nos indica fuera de toda duda que en las puestas de Macbeth se concebía la apariencia de las Sisters como la del modelo convencional isabelino de una "witch", la bruja occidental cristiana, la traficante con el demonio. Es imposible por tanto descartar esta figura. Pero igualmente el nombre Weird Sisters, con el que casi invariablemente se les denomina en el texto, nos indica los sustratos germánicos de estas criaturas. Y bien conocida, para complicar el asunto, es su relación con las Parcas. Estamos ante un ejemplo de sincretismo. Shakespeare parece, no obstante, evadir la palabra "witch" en boca de sus personajes. Seguramente tenía una opción. "The very source, indeed, provided Shakespeare with two contradictory definitions."<sup>16</sup> Con todo "contradictory" parece un adjetivo menos feliz que "complementarias" y menos aún que "sincreticas". Su denominación

textual y su actualización escénica apuntan a una fusión. ¿Evitó Shakespeare deliberadamente el uso de "witch"? Imposible de responder. No se explica de otro modo que el "prompt-book" las haya llamado así. En otros casos son "hags", pero, nos dice Farnham, esta palabra es intercambiable, en el periodo isabelino, con "fairies", que ocurre en Holinshed junto con Weird Sisters y "goddesses of destiny"<sup>17</sup> en la misma ocasión, o con "elves" y "witches".<sup>18</sup> Lo que revela la complejidad de la asociación de conceptos relativos a estos seres, evidentemente relacionada con la consolidación del inglés moderno.

Nada, sin embargo, desdice el que Shakespeare parece preferir el rubro Weird Sisters, ni siquiera el que para su compañía y por extensión para él, la imagen de la "witch", sus actividades y su arraigo en la mente isabelina, fueran lo adecuado para dar forma escénica a estos entes ambiguos. Las Weird Sisters son seres reales tanto como las "witches" de la época y han devenido una y la misma presencia en Macbeth sin mella para la significación de la obra; son más bien contribución.

La razón más importante para insistir en el nombre Weird Sisters radica en el concepto mismo de "Weird". Buchanan expresamente, si bien con el desdén que su enfoque le dicta, las llama "witches":

(Macbeth) first wreaked his unbound rage on Bancho, his accomplice in the treason, instigated, as is reported, by the prophecy of some witches, who predicted that Bancho's posterity would enjoy the kingdom.<sup>19</sup>

Pero no incluye, de hecho a esto se refiere cuando habla de "fables more adapted for theatrical representation",<sup>20</sup> referencia alguna a las segundas revelaciones. Holinshed usa la palabra "witch", "a certain witch, whom (Macbeth) had in great trust, had told that he should never be slain with man born of woman, nor vanquished till the wood of Birnam came to Dunsinane",<sup>21</sup> así como "wizards", haciendo una importante distinción:

Neither could (Macbeth)...abide to look upon the said Macduff, either for that he thought his puissance over great, either else for that he had learned of certain wizards, in whose words he put great confidence (for that the prophecy had happened so right, which the three faeries or weird sisters had declared unto him) how that he ought to take heed of Macduff, who in time should seek to destroy him.<sup>22</sup>

En ambos casos Holinshed se refiere a las segundas profecías. Buchanan habla de "witches" respecto de las primeras: los hijos de Banquo. Shakespeare recoge para ambas el primer término de Holinshed, sin la acompañante ambigua de parcas, "nymphs" o "faeries", y lo retiene a lo largo de su texto. Para los cronistas las profecías provienen de dos fuentes bien distintas, y no parecen prestar atención a las posibles implicaciones de ello. El según Satin "colorful Holinshed", al contrario que con las histories, en lugar de "facts" da a Shakespeare "sensationalism and witchery".<sup>23</sup> Me parece más saludable pensar que le da ambas cosas y algo mejor quizá, la historia que no es nuestra Historia: la crónica, un sentido "literario", con raíces en el mito y la leyenda.

La palabra Weird ocupa el corazón de la mitología germánica pre-cristiana, de conformación extremadamente compleja. La figura de la sibila germánica es figura central del grandioso poema cosmogónico de los germanos, la Voluspá, parte de la Edda Mayor. Su carácter de profetisa nos habla en razón de Weird: "Much do I know, and much can see of the Weird of the Gods."<sup>24</sup> No cabe duda que Shakespeare reconoce en la información de Holinshed un signo esencial para el mundo macbethiano --incluso, si se desea, por accidente, da lo mismo-- y decide conservarlo en Weird, con todas sus implicaciones. Por principio cabe recordar que, de las grandes tragedias, es Macbeth la que ha despertado mayor polémica acerca del libre albedrío. Bradley se negaba a considerar a las Sisters verdaderas representantes del absoluto, en negación del fatalismo,<sup>25</sup> y la respuesta típica es como la de Kittredge: "...the tragedy of Macbeth is inevitably fatalistic, but Shakespeare attempts no solution of the problem of free-will and



Macbeth muestra signos de este tipo, momentos en que el rumor supersticioso (en nuestro concepto, por supuesto) subraya de boca en boca un universo incierto:

Len: The night has been unruly: where we lay,  
Our chimneys were blown down; and, as they say,  
Lamentings heard i'th'air...

Was feverous, and did shake. some say, the earth

(II.3.53-60)

Ros: And Duncan's horses (a thing most strange and certain)  
Beauteous and swift, the minions of their race,  
Turn'd wild in nature, broke their stalls, flung out,  
Contending 'gainst obedience, as they would make  
War with mankind.

Oldm: 'Tis said they eat each other.

Ros: They did so; to th'amazement of mine eyes,  
That look'd upon't.

(II.4.14-20)

En ambos casos los subrayados son míos y pretenden enfatizar el carácter de rumor que hay en los diálogos, signo de incertidumbre. La incertidumbre estriba, en primer lugar, en que hechos misteriosos, desusados, inexplicables e inquietantes ocurren en este mundo.<sup>29</sup> Un mundo en donde lo incierto es autónomo. En segundo lugar, el modo de transmisión de estos signos es el modo típico del rumor, la palabra que nos alcanza anónima. Conforme a las reglas que establece Shakespeare para el universo de Macbeth todos los signos valen; es decir, estos hechos son positivos amén de simbólicos. El mecanismo evoca la tradición oral--el modo de la leyenda y el mito.

Macbeth participa de tal mentalidad. La recoge verbalmente luego de ser sujeto de la presencia de lo sobrenatural, y predica, en la misma voz apagada de los rumores, su confusión e incertidumbre, inscribiendo sus palabras en la dinámica de las preguntas y la incertidumbre germánica, tan ligada a los elementos de tierra.<sup>30</sup> Antes de matar a Duncan: "Thou sure and firm-set earth,/Hear not my steps, which way they walk, for fear/The very

stones prate of my whereabouts..."(II.2.56-59). Luego de la aparición de Banquo,<sup>31</sup> a solas con su esposa: "It will have blood,they say: blood will have blood:/Stones have been known to move, and trees to speak;..." (III.4.121-122, subrayados míos). Lo que comenta Van Doren confirma esta sensación de quien se haya enfrentado a Macbeth:

This world, which is at once without and within Macbeth, can be most easily described as "strange". The word, like the witches, is always somewhere doing its work. Even in the battle which precedes the play the Thane of Glamis has made "strange images of death" (I.3.97), and when he comes home to his lady his face is "as a book where men may read strange matters" (I.5.63-64).<sup>32</sup>

Van Doren parece contentarse con señalar lo extraño de este mundo, sin decirnos que es su sustancia.

La incertidumbre del mundo macbethiano es la de Weird. Weird, comúnmente traducido como fate o destino, es el concepto germánico de lo que ha de ser en tanto ya es en una intemporalidad, un absoluto. Y no es susceptible de conocerse sin que medie el tiempo de los hechos, es decir, de lo que el hombre es como deber: sólo es cognoscible como realidad o como revelación. El punto final de Weird es siempre la muerte; luego, para los germanos, la posición humana es la del deber que se cumple sin consideraciones prospectivas: lo que ha de ser, será, puesto que ya es, independientemente de la temporalidad, medida de tránsito humano.

El punto de contacto está, entonces, en cómo Weird se relaciona con el plano temporal y cómo se manifiesta en Macbeth. El universo de Macbeth, según el contexto evocado por las fuentes, es un universo de Weird, de incertidumbre. Pero también es un universo de sincretismo con lo cristiano, no sólo porque Weird ya está en el contexto fuente de tal sincretismo, sino porque, obviamente, el contexto de producción de la obra, el mundo de Shakespeare es cristiano y anglosajón. En Macbeth la coexistencia de estos elementos es crítica.

La obra está cifrada en una clave de batalla cósmica mítica y, a la vez, una batalla ontológica con fundamentos cristiano-modernos. El problema principal es deslindar la fusión entre lo representativo de la fatalidad mitológica y lo que es primordialmente conflicto humano, trágico. Primeramente resulta necesario hacer consideraciones en el plano de la referencialidad mitológica de Macbeth, para luego, tomando en cuenta problemas de composición temático-dramáticos, intentar una conciliación en dirección del sincretismo, y por ende de la crisis.

La figura de Odín es el núcleo de la cosmología desarrollada de los germanos.

If the god Thor retains in his character something of the crude dawn memories of his people --the paleolithic hammer and the bold works of the primitive giant-killer-- in the character of Wodan (Odin, Othin), primitive traits have all but disappeared, giving place to a steely-bright symbolic figure, highly fashioned and of great surface brilliance, but also of astounding depth. Wodan is the all-father of a securely structured, vastly conceived cosmology, inspired, like all of the great orders (...), by the system of the priestly minds of ancient Sumer: developed, however, under influences from Zoroastrian, Hellenistic, and possibly, also, Christian thought.<sup>33</sup>

Quizá la nota más importante es lo que Campbell inmediatamente añade, que esto tiene "the force of a type of warrior mysticism (...) represented to us in the military mysteries of Mithra."<sup>34</sup> Lo que se conjuga, y aquí el centro del asunto, con la contribución particular de lo germánico, "a particular sense of destiny that is epitomized in the awesome Anglo-Saxon word Wyrd--from which our own word "weird", as meaning "fate", derives: the Weird of the Weird Sisters of Macbeth."<sup>35</sup> La palabra original es Urdhr, el destino (aproximadamente), "oculto en el pozo subterráneo en que se hunden las raíces de Yggdrasill (el árbol, el cosmos, que con su misma aparición anuncia la decadencia y la ruina final). Dicho de otro modo, (Urdhr está) en el centro mismo del universo."<sup>36</sup> Urdhr es femenina, ligada por tanto con el principio receptor-generador del universo y "determina la suerte de todo ser

viviente, no sólo de los hombres, sino también de los dioses y de los gigantes."<sup>37</sup> Las Weird Sisters son en la Voluspá "tres vírgenes poderosas, hijas de Trolls o gigantes, de Jotunheim, que es una región (...) donde el océano toca el borde del mundo."<sup>38</sup> Y obviamente coinciden con el principio femenino de Urdhr. De ellas a las Parcas a las brujas y viceversa el camino es el de occidente. La correlación de Weird con el plano temporal se da a modo de un código, el código del guerrero, el código de Odín, donde concurren Weird y el compromiso con Weird por parte del ser humano, el deber. Así como Weird tiene su significado último en la muerte, "lo propio de la religión germánica es que el fin del mundo ya está anunciado en la cosmogonía."<sup>39</sup> De ahí que en tal sistema el ser tenga un compromiso de asunción de Weird, de incertidumbre, que entra en crisis en cuanto el sujeto pretenda apropiarse de Weird, hacerla suya.

El asunto es vital para la interpretación de Macbeth, toda vez que sus relaciones con Weird son comprobables y que su crimen (absoluto, único, uno) en tal relación es un crimen por violación del código con el afán de apropiarse de Weird. Si volvemos a Odín, daremos con Ragnarök. Ragnarök es el Apocalipsis germánico. En él es posible observar que el carácter guerrero es primordialmente religioso, cósmico. Y Macbeth, el personaje, participa en él. Richard III, por cierto, también. Y no es broma pesada. A ambos se les llama en un momento determinado de sus tragedias "Hell-hound". En el caso del Thane de Cawdor, muy significativamente, como se colegirá de otro capítulo, es Macduff quien así lo nombra, antes de su lucha definitiva. Y es que si "hell-hound" comúnmente se lee "perro del infierno", clara alusión cristiana y cancerbérica, en realidad es el nombre, el nombre tal cual, de un gigante germánico, morador de Hel, el submundo de los germanos, y uno de los combatientes en la batalla final de Ragnarök. Odín participa en esa batalla y cumple con Weird. Los dioses enfrentan a los gigantes en mutua masacre:

Yggdrasill shakes, and shiver on high  
 The ancient limbs, and the giant is loose.  
 How fare the gods? how fare the elves?  
 All Jutenheim groans, the gods are at council;  
 Loud roar the dwarfs by the doors of stone,  
 The master of the rocks: Would you know yet more?<sup>40</sup>

A la luz de este fragmento, también parece sugerirse una clave para que a Macbeth se le llame "dwarf". Ragnarök concluye en la destrucción total:

...el ejército de los dioses y de los héroes se enfrentará al de los monstruos y los gigantes en una gran llanura para la batalla decisiva. Cada uno de los dioses atacará a un adversario. Thor se enfrentará a la Serpiente cósmica y la abatirá, pero caerá enseguida envenenado por su ponzoña. Odín será devorado por Fenrir; su joven hijo, Vidar, dará muerte al lobo (Hel-Hound), pero morirá poco después. Heimdallr atacará a Loki, y ambos se destruirán mutuamente. De hecho todos los dioses y sus adversarios caerán en este último combate escatológico, a excepción de Surtr; este último superviviente provocará el incendio cósmico y todo rastro de vida desaparecerá. Finalmente la tierra entera será tragada por el Océano y se hundirá el cielo.<sup>41</sup>

Pero la concepción germánica es cíclica, la vida de la tierra no se concibe como etapa:

...Surge una nueva tierra verde, bella, fértil como nunca lo fuera, purificada de todo dolor. Los hijos de los dioses muertos retornan al Asgardh; Baldr y Hödri salen, ya reconciliados, del infierno (Hel). Un nuevo sol, más brillante que el anterior, inicia de nuevo su curso en el cielo, mientras que la pareja humana refugiada en Yggdrasill da origen a una nueva humanidad.<sup>42</sup>

Es imprescindible recalcar lo que Eliade nos ha dicho: Weird es un absoluto, el sistema se autocontiene en un proceso generación-destrucción.

Para el guerrero, como antes nos lo ha dicho Campbell, la lucha es sagrada, es la actividad que lo define e integra:

...entre los antiguos germanos, la guerra constituye un ritual, justificado por una teología. Tenemos, ante todo, la asimilación del combate al sacrificio: tanto el vencedor como la víctima aportan al dios una oblación cruenta, y de ahí que la muerte heroica se considere una experiencia religiosa privilegiada. Por otra parte, la naturaleza extática de la muerte hace que se asemejen el guerrero y el poeta inspirado, el chamán, el profeta y el sabio visionario. Odín-Wotan adquiere su carácter específico precisamente en virtud de esta exaltación de la guerra, del éxtasis y de la muerte.<sup>43</sup>

Con Macbeth tenemos una obra de guerreros, de sus compromisos y deberes--y su muerte. El concepto de Thane es precisamente el del guerrero germánico. Con las palabras finales de Malcom, los Thanes mueren, histórica, social, poéticamente. Su desintegración inicia en la violación de un código, el código guerrero de Weird, de compromiso con la incertidumbre. Desde esta perspectiva, es posible establecer analogías ilustrativas entre Macbeth y un texto con el que comparte un universo de este tipo. De nuevo Eliade:

Entre los germanos (...) la creatividad religiosa no se vio frenada por la conversión al cristianismo. Uno de los más bellos poemas épicos, Beowulf, compuesto en Inglaterra durante el siglo VIII, presenta la mitología heroica de manera más completa y profunda en comparación con las composiciones continentales semejantes, y ello gracias precisamente a la influencia de las ideas cristianas.<sup>44</sup>

Como Weird es fundamental para la cosmología germánica, lo es también para Beowulf y --el asunto estriba en comprobarlo-- para Macbeth.

## Capítulo I NOTAS

1. Véanse los comentarios irónicos de Downer al respecto: "The Life of Our Design...", pp. 19-20.
2. Muir, en su edición de Macbeth, que utilizaré para toda referencia a la obra, The Arden Shakespeare Macbeth, remite a Smith y a Tyllyard respecto de tales afinidades. Véase su apéndice D.
3. Cf. Kott, Shakespeare Our Contemporary, pp. 3-46, 68-78.
4. Cf. Satin, Shakespeare and His Sources, pp. 558, 569.
5. En adelante todas las referencias a Macbeth se darán en el cuerpo de la tesis, con indicación respectivamente de acto, escena y verso(s) entre paréntesis.
6. Buchanan, Rerum Scotticarum Historia, en Satin, op. cit., p. 569.
7. Para comentarios autorizados sobre la transición entre regímenes prefeudales y feudales, véanse Hobsbawm, Formaciones económicas precapitalistas, y Hilton, La transición del feudalismo al capitalismo, en especial Dobb, "Del feudalismo al capitalismo" y Hobsbawm, "Del feudalismo al capitalismo".
8. Satin, op. cit., p. 533.
9. Muir, "Introduction", pp. xxxv-xxxvi.
10. Buchanan, Rerum..., en Satin, op. cit., p. 569.
11. Cf. Stewbank, "The Fiend-Like Queen: A Note on Macbeth and Seneca's Medea", en Muir y Edwards (eds.), Aspects of Macbeth, pp. 53-65.
12. Comunicado personalmente por L.J. Hernández durante un seminario de posgrado, FFyL, UNAM, 1983.
13. El principal, por supuesto, G. Wilson Knight, The Wheel of Fire, p. 141.
14. Deidades nórdicas, las Parcas, Sibilas, brujas médicas, etc.
15. Véase el absurdo personificado que al respecto hace en su revisión de la crítica macbethiana Hunter, "Macbeth in the XXth Century", en Muir y Edwards (eds.), op. cit., pp. 4-5.

16. Hunter, op. cit., p. 4.
17. Cf. Holinshed, Chronicles, en Satin, op. cit., p. 548.
18. Farnham, citado por Hunter, op. cit., p. 5.
19. Buchanan, op. cit., p. 566.
20. Idem., p. 569.
21. Holinshed, op. cit., p. 553.
22. Ibidem.
23. Satin, op. cit., pp. 533-534.
24. The Poetic Edda, Bellows, trad., pp.24-25.
25. Cf. Hunter, op. cit., p. 4.
26. Citado por Hunter, op. cit., p. 4.
27. The Poetic Edda, pp. 24-25.
28. Holinshed, op.cit., p. 542.
29. Aun cuando Rosse dice haberlo presenciado, habría que considerar que la lucha entre los caballos de Duncan suena a rumor, el hecho del que típicamente siempre "alguien" es testigo.
30. Cf. Von Franz, "The Process of Individuation", p. 224.
31. Las brujas son, la daga, no. ¿Es Banquo? La pregunta es de Luz Aurora Pimentel, comunicada personalmente. El asunto no es trivial, es uno entre los muchos que se refieren a una escisión de los límites en Macbeth, problema de la mayor significación. De uno u otro lado del espejo Macbeth ve a Banquo. Realidad e ilusión son una y la misma.
32. Van Doren, "Macbeth", p. 347.
33. Campbell, Occidental Mythology, p. 485.
34. Ibidem.
35. Ibidem.
36. Eliade, Historia de las creencias..., p. 161.
37. Ibidem.

38. Borges, Antiguas literaturas germánicas, p. 60.
39. Eliade, op. cit., p. 159.
40. Edda, p. 25.
41. Eliade, op. cit., p. 172.
42. Ibidem.
43. Idem., p. 165.
44. Idem., p. 172.

II. BEOWULF, MACBETH: UN RECINTO COMPARTIDO

Today it is no longer possible to  
save even the names of all the  
ancient gods. The immortals, the  
immortals, how they have deceived  
themselves about life on earth!

(Canetti, The Human  
Province, 1945)

There once many a man  
moon-glad, goldbright, of gleams garnished,  
flushed with wine-pride, flashing war-gear,  
gazed on wrought gemstones, on gold, on silver,  
on wealth held and hoarded, on light-filled amber,  
on this bright burg of broad dominion...

(The Ruin, Michael  
Alexander, trad.)

## II. BEOWULF, MACBETH: UN RECINTO COMPARTIDO

Beowulf tiene a Weird en su centro. Weird codificada en la temporalidad del héroe, en el modelo de una cultura. Con Beowulf el héroe, el modelo, tenemos la cúspide del compromiso con Weird, del significado de Weird. ¿Con Macbeth? Exploremos antes al héroe épico.

Beowulf, líder de los Geats, tribu del sur de Noruega, ha venido a la tierra de los Danes, regida por Hrothgar, sabio y canoso. Beowulf, el más poderoso de los hombres, sabe que un monstruo, Grendel, ser de la raza de Caín, ha despojado a los Danes de su recinto sagrado, Heorot, un "Mead-Hall", el lugar de reunión de los guerreros para la celebración que sigue a la batalla. Comúnmente estos recintos eran uno de tantos signos de generosidad que el rey de la tribu otorgaba a su pueblo, por tanto símbolo de la alianza social-religiosa. Los Danes sufren el agravio de no tener donde festejar y reposar luego del deber; la alianza está interrumpida, noche a noche Grendel aterra a los Danes, devora guerreros, invencible. Beowulf no sólo desea ayudar a los Danes; enfrentar al depredador es su privilegio, deber, ser. Una vez en Dinamarca, como lo dicta el código de conducta del guerrero, solicita al rey autorización para pasar la noche en el "Hall" infectado, en Heorot, a fin de luchar con el enemigo. Es aquí donde Weird se revela como centro del mundo guerrero. La petición de Beowulf lo registra en todos sus alcances:

Prince of the Danes, protector of Scyldings,  
 Lord of nations, and leader of men  
 I beg onc favour--refuse me not,  
 Since I come thus faring from far-off lands--  
 That I may alone, with my loyals,  
 With this hardy company, cleanse Heorot.

(...)

With hand-grip only I'll grapple with Grendel;  
Foe against foe I'll fight to the death,  
And the one that is taken must trust to God's grace!  
(...)

If death shall call me, he'll carry away  
My gory flesh to his fen-retreat  
To gorge at leisure and gulp me down,  
Soiling the marshes with stains of blood.  
There'll be little need longer to care for my body!  
If the battle slays me, to Hygelac send  
This best of corselets that covers my breast,  
Heirloom of Hrethel, and Wayland's work  
Finest of byrnies. Fate goes as Fate must! (412-438)<sup>1</sup>

Donde "Fate" es traducción de Weird. Beowulf sugiere lo que antes intenté establecer: Weird es, el hombre sólo deviene. Beowulf no teme el resultado de la batalla, es lo que es. Antes que continuar con una sinopsis del poema, cabe preguntarse, ¿qué es Beowulf como tema y en relación con Macbeth? Weird es el principio y fin de cualquier intento de respuesta.

Para Borges Beowulf "sería la fábula de un hombre a quien alcanza finalmente el destino y de una batalla que vuelve."<sup>2</sup> Poco después reitera, pero invirtiendo de cierto modo los términos: "Hay pocos argumentos posibles; uno de ellos es el del hombre que da con su destino."<sup>3</sup> ¿El hombre a quien el destino alcanza, o el hombre que da con su destino? La distinción podría ser de importancia. Mejor aún, sin embargo, sería no establecer distinción, pensar en Beowulf como Weird, el mismo que alcanza es quien es alcanzado. Así es el mundo de Macbeth, un mundo donde todo inicia y termina con Weird. consideremos una práctica consecuente con el concepto, la consulta de "omens":

He (Beowulf) gave command a goodly vessel  
Fitted and furnished; he fain would sail  
Over the swan-road to seek the king  
Who suffered so sorely for need of men.  
And his bold retainers found little to blame

In his daring venture, dear though he was;  
They viewed the omens, and urged him on. (197-203)

Esta práctica de consulta con fuentes de augurio no significa acto contra el principio de incertidumbre. En primer lugar la consulta de "omens" es más una confirmación de deber que exploración de un futuro; es decir, es más una respuesta a la pregunta ¿me corresponde hacerlo? que a ¿qué sucederá? En segundo lugar, los augurios son enigmas --como los enigmas de las Weird Sisters-- y han de leerse con los medios limitados del código del plano temporal. Así, podemos filtrar este incidente de Beowulf a través de las fuentes de Macbeth<sup>4</sup> y llegar hasta la visita del Thane de Cawdor al cubil de las Sisters, de donde derivaremos un fenómeno como el descrito: un enigma, sujeto de la parcialidad cognoscitiva propia del plano temporal.

En Beowulf, como en Macbeth, hay sincretismo. "If our question is 'What is obviously and unambiguously Christian in Beowulf?', the answer is 'Nothing'."<sup>5</sup> Como nos lo sugirió Eliade antes<sup>6</sup> Beowulf codifica la fusión, como lo atestiguan los versos primeramente citados, o éstos:

In the shades of darkness we'll spurn the sword  
If he dares without weapon to do or die.  
And God in his wisdom shall glory assign,  
The ruler Lord, as He deems it right. (650-653)

Aquí Weird y el Dios padre cristiano se han fundido, si bien con la predominancia fundamental del primer concepto y la retórica del segundo. De vital importancia es recordar el célebre principio de las correspondencias de la cosmovisión antigua y notar cómo en estos versos Dios es "the ruler", "the Lord", implícitamente, el que otorga, "he who assigns", "he who deems". El principio detrás de ello es la generosidad. Su exploración en múltiples direcciones es uno de mis objetivos.

Uno de los procesos fundamentales para la conversión de las tribus germánicas al cristianismo se da alrededor del concepto de comitatus. El término designa a un grupo de guerreros --de Thanes, título utilizado tanto en Macbeth como en Beowulf y en la mayoría de las literaturas germánicas de modos diversos. Estos guerreros están ligados al rey por "the strongest possible bonds of loyalty. The king's followers were supposed to fight and die for him. The king in turn was obligated to protect his warriors and reward them generously."<sup>7</sup> El comitatus sobrevivió la llegada del cristianismo. La explicación tiene excepciones sugestivas:

By the time Beowulf was composed, missionaries from Rome had established the Christian religion throughout much of Anglo-Saxon England. But the effect of the Christian Message must have varied then, as it does today, from individual to individual. To some, conversion must have been a long and lasting experience. To others it seems to have been an easy shift for reasons of convenience from a (...) paganism which made little real impact on the heroic outlook. To some, earthly warfare became irreconcilable with the new faith, and the chronicles record stories of Anglo-Saxon kings who died rather than fight.<sup>8</sup>

Pero en general el comitatus y las prácticas guerreras pre-cristianas hallaron fácil acomodo. "Late in the seventh century the church put homicide at a lord's command on a level with killing in battle as an act which demanded only a slight penance. Some churchmen accepted killing for the sake of vengeance until the middle of the eleventh century."<sup>9</sup> El siglo de los hechos de Macbeth y de la caída de la cultura anglosajona ante los normandos, ni más ni menos.

La identificación del rey con Dios en tanto padre, señor y dador-protector son lugares comunes de la mentalidad antigua que entre los germanos tienen carácter prácticamente literal. "The strongest possible bonds of loyalty" son principalmente lazos familiares, Kinship. El deber está concebido en niveles poco elaborados; es decir, los Thanes o señores de la tierra tienen

participación directa en todos los asuntos de gobierno, como por ejemplo, la elección del soberano. De este tipo de sociedad se desarrolla posteriormente "el prestigio religioso de la monarquía medieval (que) deriva en última instancia de la concepción de los germanos, según la cual el rey es el representante del antepasado divino."<sup>10</sup> Ello explica y se explica en Odín:

La función capital que corresponde a Odín-Wotan en la vida de los germanos se explica por el prestigio múltiple que rodea a la soberanía mágica. Odín es el autor principal de la creación del mundo, de los dioses y del hombre. (...) también está llamado a desempeñar el papel principal en la batalla final del ragnarök. Su condición de rey soberano y a la vez de dios de la guerra y de la muerte hace que se entienda mejor el carácter sagrado de la monarquía, así como la valoración religiosa de la muerte en el campo de batalla, concepciones que caracterizan la alta edad media germánica.<sup>11</sup>

Por otra parte, recordando lo que el mismo Eliade nos ha dicho, "la asimilación del combate al sacrificio",<sup>12</sup> no debemos pasar por alto el que la soberanía era electiva, hecho central en Macbeth, y la elección dependía en gran medida de tal asimilación, el monarca es un ser que da y se da, en una especie de sacrificio. La alianza social en tal mundo no carece de métodos para conservar el equilibrio. El monarca absoluto no surge sino alrededor del tiempo histórico de Macbeth. De tal suerte, el rey podía ser sacrificado --de hecho lo era con más frecuencia de lo que nos imaginamos--<sup>13</sup> debido a reclamos legítimos en caso de violaciones al comitatus. O conforme a reclamos ilegítimos, también, por supuesto. De cualquier manera, la síntesis germano-cristiana de Beowulf indica organización social previa al siglo XI. Con Macbeth estamos en su límite. La pregunta de M.C. Bradbrook, "But why in reading through these legendary stories, did Shakespeare stop where he did?",<sup>14</sup> que ella prefiriere responder lejos de consideraciones histórico-legendarias, me parece incontestable, en principio, de cualquier otro modo. Macbeth resulta demasiado

exacta en lo histórico como para descartar explicaciones históricas. Que por supuesto derivan en problemas cada vez más profundos y complejos. Véase si no: en Macbeth tenemos la muerte de un rey a manos de uno de sus posibles sucesores legítimos,<sup>15</sup> en la circunstancia del nombramiento del hijo de ese rey --un joven no-guerrero, como se verá. Peor aun, el que mata al rey ha recibido la revelación de que será rey. El asunto es tanto político como trágico, sobre todo a la luz de la personalidad del asesino, todo ello en el marco de transición que he descrito. Este escenario es de enorme complejidad. Así sería la relación de Beowulf y Macbeth.

En primer lugar habría que distinguir una especie de dinámica revertida. En Beowulf, lo predominante parece ser lo germánico, en Macbeth, lo cristiano. Beowulf es el modelo, Macbeth el transgresor. Beowulf ser de luz, Macbeth vive en las sombras--como Grendel. Las imágenes extrañas del mundo germánico conviven en Macbeth con decoraciones de altar cristiano:

Mach: And Pity, like a naked new-born babe,  
Striding the blast, or heaven's cherubins, hors'd  
Upon the sightless couriers of the air...

(I.7.21-23)

con ecos del Apocalipsis:

Macd: ...look on death itself!--up, up, and see  
The great doom's image! (II.3.76-77)

con concepciones teocráticas cristianas en primera lectura:

Macd: Most sacrilegious Murther hath broke ope  
The Lord's anointed Temple... (II.3.66-67)

con alusiones a teatro cristianizante:

Port: Here's a knocking indeed! If a man were porter of  
Hell Gate, he should have old turning the key.  
(II.3.1-2)

y con referencias inequívocas al maligno o a la bestia:

Macd: Not in the Legions  
Of horrid Hell can come a devil more damn'd  
In evils, to top Macbeth. (IV.3.55-57)

El lugar de completa reunión entre los dos textos, no obstante, es el código del guerrero, tratado también en contrapartida, pero en todo coincidente. Con la información que hasta el momento he manejado sobre el universo y la mitología germánica, resulta sencillo observar los puntos en común.

El enfrentamiento de Macbeth y Macduff al final de la obra tiene un carácter de batalla cósmica. Una batalla similar -- mucho se ha dicho al respecto--<sup>16</sup> ocurre en la comparable y tan coincidente tragedia de Richard III, otro "Hell-Hound", según se destacó. La batalla muda entre Ricardo y Richmond, tan palpablemente medieval en su solemnidad como de auto sacramental, sin duda puede inscribirse en la tradición del eterno conflicto bien-mal, es decir, un antagonismo calificado éticamente. Pero también es posible entenderlo como un choque de fuerzas cósmicas en un equilibrio no necesariamente excluyente en lo ético. Esto, por supuesto, sería germánico, antiguo, y dadas las características de Macbeth, sin duda se le aplica más claramente. En ambas anécdotas, sin embargo, se puede destacar la coincidencia de movimientos antagónicos que entran efectivamente y no sólo de manera simbólica en lucha. En toda tragedia, es decir, se establecen condiciones para que las fuerzas cósmicas se enfrenten; pero en los casos de Macbeth y de Richard III, sistemas donde el mal toma la persona misma del protagonista, el choque definitivo toma precisamente la forma de una batalla.

Entre otras características pertinentes, el enfrentamiento de Macbeth y Macduff ocurre en los extremos del código guerrero, el que le da definición de ser. Macbeth lo conoce bien:

Macb: He is here in double trust:  
First, as I am his kinsman and his subject,

Strong both against the deed; then as his host,  
 Who should against his murderer shut the door,  
 Not bear the knife myself. (I.3.12-16)

El deber del Thane es en esta cita el punto central. La sociedad fuente de Macbeth es una sociedad jerarquizada y en todos sus niveles permeada de relaciones de tipo familiar-tribal. Macbeth es el "worthiest cousin" de Duncan, y la consanguinidad como sustrato social se extiende más allá de los vínculos reales en asociaciones simbólicas. La estructura de relaciones entre personajes en Macbeth es, como la de Julius Caesar, por ejemplo, un cúmulo de referencias familiares-tribales. Las correspondencias cósmicas medievales-aristotélicas producen tal efecto. No sólo es Dios cabeza y fuente de vida y universo, sino que ello naturalmente lo refiere al concepto de señor-padre, que, como se apuntó, encuentra fácil asimilación en las mentalidades convertidas, de sí convencidas de esta asociación. Por excelencia, Dios es el dador y salvaguarda de vida para su grey, sus hijos. Para los germanos, rey es padre, protector y dador, "the Lord of the Rings", "the ring-giver", conforme a un alto sentido del mérito, del honor y la sabiduría humana. Y su obligación trascendental se remite polisémicamente a la palabra generosidad.

En Beowulf se despliega la definición de este código heroico, en hechos. El guerrero joven, "Of living strong men he was the strongest" (195), llega a la tierra de Hrothgar, una tribu en lo particular ajena, en lo general suya, en una búsqueda que no lo es, que es cumplimiento, deber personal, deber tribal. Un deber cósmico, de hombre y de hombre de hombres. "La historia de Beowulf sería (...) la de un hombre que cree haber sido vencedor en una batalla y que, después de muchos años, tiene que librarla otra vez y no es vencedor."<sup>17</sup> La definición de Borges incluye dos elementos fundamentales: que Beowulf crea haber vencido y que la batalla vuelve. El planteamiento, como en todo sistema cerrado, es cíclico. Beowulf en sus dos primeras partes, con una batalla en cada parte, es la historia del ascenso y consolidación del héroe;

la tercera, años más adelante, cincuenta según el texto, es la del cierre cíclico en un acto de generosidad simbólica humana que encierra la renovación, la continuidad, en la presencia de Wiglaf, un joven guerrero, "cousin" de Beowulf. La lucha cósmica de Beowulf tiene en cada etapa signos progresivos y distintivos rigurosos. En su lucha con Grendel, "a demon grim" que lleva "the curse of the seed of Cain" (99, 103), tiene por objetivo librar a los Danes de las incursiones del monstruo en el "Mead-Hall" Heorot, como se dijo, signo de generosidad del rey y recinto de lo sagrado para su cultura, en especial el valor congregación. Grendel es un violador de principios, luego. Beowulf elige luchar desnudo y desarmado en el interior de Heorot, lugar de hombres, rodeado por sus guerreros, los Geats. Desnudo, primigeneo, desarmado. Derrota al adversario, "a fiend from Hell", un gigante semihumano --rasgo típicamente germánico-- mediante sus solas cualidades humanas, la fuerza de su brazo, sin intervención de nadie más y sin que durante la lucha se halle en duda jamás su triunfo. En cuanto Grendel percibe el poder del brazo de Beowulf siente --su índole semihumana se subraya todo el tiempo: "he feels no rue for the grievous wrongs"-- que su propia fuerza no puede compararse con la del héroe y entiende que ha de morir. La batalla se reduce a un choque de manos que se aprisionan mutuamente. El poeta deja la escena particular del enfrentamiento y se concentra en cómo el "Hall", metáfora del mundo, recibe la batalla:

The walls resounded, the fight was fierce,  
 The wonder was that the lofty wine-hall  
 Withstood the struggle, nor crashed to earth,  
 The house so fair... (728-731)

La casa, el hogar, que es el mundo, atestigua cómo Beowulf arranca el brazo del depredador. Grendel se desangra en su huida hasta morir.

La madre de Grendel --los monstruos germánicos y los gigantes también tienen familia--, "loba del mar", decide atacar Heorot en

busca de venganza. Mata a uno de los Thanes favoritos de Hrothgar y recupera el trofeo de la batalla anterior, el brazo de su hijo. La lucha de Beowulf contra este monstruo exige su traslado a un universo sobrenatural, el cubil de las bestias:

Not far in miles lies the lonely mere  
 Where firm-rooted trees hung with frost  
 Overshroud the wave with shadowing gloom.  
 And there a portent appears every night,  
 A flame in the water; no man is so wise  
 Who knows the bound of its bottomless depth.  
 (...)  
 Go if you dare! (1242-1265)

Hrothgar es quien describe este inquietante y muy germánico panorama a Beowulf. El último verso citado tiene una significación literal sugestiva: "do you dare set eyes on it?" Como lo expresa el señor de los anillos de los Danes, ningún hombre tiene el saber de las profundidades de ese lugar. Beowulf ha venido a ser en su compromiso con Weird y su tarea nunca tiene, por tanto, fin sino en la muerte. Ha de sumergirse en el lago infectado: luego de luchar dentro del ámbito humano, propio, el hombre debe enfrentar lo extraño. Beowulf explora el lago oscuro solo y completamente armado hasta que, después de todo un día bajo las aguas, llega al cubil. Aquí su victoria por medios estrictamente humanos es improbable; se halla en peligro, su capacidad de guerrero es puesta a prueba por la loba del fondo del mar y tiene que recurrir a una espada mágica, forja de gigantes, cuando la suya resulta inútil. Luego de su victoria, emerge a la superficie del lago, curado de toda infección, para hallar que sólo los de su tribu han permanecido a la orilla, esperanzados; los Danes se han ido, sin fe.

En su tercera batalla, cincuenta años después, rey ahora, Beowulf debe enfrentarse a un dragón cuyos actos contra los Geats tienen justificación en una transgresión humana. El dragón, guardián de un tesoro, nota un robo y decide vengarse de los hombres. "El viejo rey va a la caverna. Grita, el dragón sale,

ambos duramente combaten. Beowulf mata al dragón y muere" --como Thor, habría que anotar-- "envenenado por una mordedura del monstruo."<sup>18</sup> La sinopsis de Borges deja fuera tres detalles. Beowulf tenía en su poder, accidentalmente, la copa robada. Al ocurrir a la cueva del dragón lo acompañan sus Thanes, quienes no tardan en desertarlo. Beowulf sólo triunfa gracias a la presencia de Wiglaf, su "cousin", un joven héroe, único que permanece a su lado y quien luego demuestra su disgusto por los desertores, antes del funeral del rey, quien, por cierto, no ha tenido hijos y antes de morir otorga a Wiglaf un símbolo de transición:

...the great-hearted king unclasped from his throat  
 A collar of gold, and gave it to his Thane;  
 Gave the young hero his gold-decked helmet,  
 His ring and his byrny, and wished him well.  
 'You are the last of the Waegmunding line.  
 All my kinsmen, Thaness in their glory,  
 Weird has sent to their final doom,  
 And I must follow.' (2652-2659)

Beowulf muere entonces en un tiempo-espacio final, después de la desertión, en presencia de una sucesión y luego de que las armas humanas, todas, han fallado. El ciclo se cierra a través de ciclos progresivos: las armas, los Thanes que desertan, signos que se relacionan con el código. Beowulf cumple entre otras cosas con una deuda contraída por su padre con Hrothgar. Más importante aún es que el deber de Beowulf se subraya como un deber del hombre con los hombres: Beowulf se consolida como protector generoso de los Danes. Un verso es significativo y sincrético: "They slew their foe by the single strength/Of a hero's courage" (663-664). Cuya traducción más literal indica: "all were enabled to overcome the enemy through ... one man", pie inobjetable para una interpretación de sacrificio cristiano. Cincuenta años después, Beowulf, ya padre-dador-protector, sabio y generoso --cualidades que le recuerda Hrothgar como esenciales para el líder antes de que el héroe regrese a su tierra-- cumple el ciclo en un acto final de índole familiar-tribal. Las armas, los peligros y su evolución hacia la muerte, las desertiones, atestiguan un modelo

jerárquico en asunción de Weird, la fatalidad del guerrero, el compromiso de incertidumbre.

La generosidad es el eje. Alrededor de Beowulf tres personajes, tres siempre, como tres es siempre el número en Macbeth, apuntalan la trayectoria del héroe. Hrothgar, el "giver of gold" de los Danes, es el líder consolidado, protector juicioso cuyos actos de magnanimidad dan cuenta de su valía y posición, si bien en el poema se sugiere su caída posterior. Su conducta es intachable. Anciano, no le es posible enfrentar al monstruo que aterroriza a su gente y ocupa el mayor de los regalos, Heorot. Acepta al héroe forastero en su carácter de deudor y familiar. Da su anuencia en la forma de la hospitalidad, valor central ligado con la generosidad. Su magnífico discurso final es la preservación y credo del código. Hrothgar recompensa a Beowulf en la medida exacta --y enorme-- de su mérito. Su generosidad es perfecta.

Unferth, el Dane celoso, pone de manifiesto el egoísmo que es contrario al código cuando cuestiona el valor y los alcances del Geat. Su actitud es violatoria de la hospitalidad, pues reta a Beowulf durante un banquete. Los celos de Unferth sugieren la ubicua falibilidad en el plano temporal. Se opone a la disposición generosa del extranjero, pero él mismo no osa luchar contra la bestia que tiene sometido a su pueblo. Unferth es incapaz de proteger o dar vida, de encabezar. Ha participado en la muerte de sus propios "kinsmen" y Beowulf, al responder a su reto, lo subraya. Beowulf desmiente a Unferth relatando su duelo de días en el mar con Breca, y concluye:

...little I've heard  
Of any such battles from you!  
Neither Breca, nor you, in the press of battle  
Ever showed such daring with dripping swords--  
Though I boast not of it! But you stained your blade  
With blood of your brothers, your closest of kin.

(556-561)

Si bien históricamente Unferth cometió ese crimen dentro de las

reglas del comitatus, el poeta de Beowulf prefiere subrayar la violación de la consanguinidad. Unferth ha quitado la vida contra el código, no puede dar.

Wiglaf, como he dicho, es el joven héroe que auxilia a Beowulf, como éste ayudó a Hrothgar, y anuncia, a la muerte del consolidado, la renovación, con signos de arrojo, generosidad.

Los hombres-tribu se atan, se solidarizan, se unen y se desunen respecto al código de incertidumbre. El universo de Beowulf es un universo tectónico de generaciones cuya sabiduría no es del futuro, es del deber y del acto, cuya relación con la temporalidad no es función de Will sino de Weird. Macbeth es opuesto de Beowulf, en este sentido. El universo en que Macduff y Macbeth se enfrentan es un mundo de Thanes, de guerreros comprometidos en torno a un señor-protector-dador, generoso. Los signos coincidentes entre Macbeth y Beowulf me parecen evidentes. El manejo de Shakespeare es complejo; lleva las correspondencias entre ellos hasta un estatuto trágico, donde parece hacer de Macbeth, entre otras cosas, una síntesis de Unferth y Grendel, más allá, por supuesto de lo estrictamente épico, en una fusión de lo mítico con el conflicto del hombre como hombre solo. Macbeth es un destructor del código, como ahora trataré de demostrar. Pero, y en ello parte de la grandeza irónica de Macbeth, la destrucción del código corresponde a la vez al restaurador del orden. El mundo se confunde.

## Capítulo II NOTAS

1. Esta y todas las referencias siguientes a Beowulf, número de verso(s) entre paréntesis, son a la traducción de Charles W. Kennedy, en The Oxford Anthology of English Literature, vol. I pp. 29-98. Se hizo un cotejo con la traducción de Kevin Crossley-Holland, Beowulf, Farrar, Straus and Giroux, 1979.
2. Borges, Antiguas..., p. 24.
3. Ibidem.
4. Cf. las instancias de augurios y consultas descritas por Holinshed, el "mágico" entre las fuentes de Macbeth, según Satin. Las ligas con la mentalidad germánica, el sustrato de mentalidad germánica en Macbeth es asunto de sus fuentes, desde luego.
5. Mitchell, "Introduction" a Beowulf, p. 7.
6. Eliade, Historia de las creencias..., p. 172.
7. Mitchell, op. cit., p. 7.
8. Ibidem.
9. Ibidem.
10. Eliade, op. cit., p. 173.
11. Idem., p. 166.
12. Idem., p. 165.
13. Cf. Bradbrook, "The Sources of Macbeth", p. 15.
14. Bradbrook, op. cit., p. 12.
15. Idem., p. 15.
16. Una de tantas coincidencias entre Macbeth y Richard III. Véase nota 2, cap. I, supra.
17. Borges, op. cit., p. 24.
18. Idem., p. 22.

### III. EL CODIGO VIOLADO

I want death to be earnest. I  
want death to be dreadful and  
most dreadful where only nothing-  
ness is to be dreaded.

(Canetti, The Human  
Province, 1943)

Where is the horse now? Where are those men?  
Where is the hoard-sharer?  
Where is the house of the feast? Where is  
the hall's uproar?

(The Wanderer, M.  
Alexander, trad.)

### III. EL CODIGO VIOLADO

Macbeth es una obra de triadas. Triadas de seres naturales y sobrenaturales: las Weird Sisters, los Thanes. Triadas de revelaciones y exclamaciones, de crímenes. La de los Thanes, el de Glamis-Cawdor, el de Lochaber,<sup>1</sup> el de Fife, es esencial. Con lo que se ha expuesto, resulta altamente significativo que Macduff, Thane de Fife, llegue al castillo del ahora Cawdor, Inverness, con el deber, "the limited service", de despertar al rey para una nueva jornada. Macduff saluda a Macbeth con la formalidad característica de los pares, "worthy Thane", y hace énfasis en su deber para con el soberano en un momento de ironía aguda, la tonalidad de la obra:

Macb: Good morrow, both!  
Macd: Is the king stirring, worthy Thane?  
Macb: Not yet.  
Macd: He did command me to call timely on him:  
I have almost slipp'd the hour.  
Macb: I'll bring you to him.

(II.3.43-46)

Es notable el intercambio irónico y el consecuente manejo de la versificación. Macbeth completa en ambas ocasiones un pentámetro de Macduff, como si el lenguaje, el código, se compartiera y se disociara a un tiempo. Cada una de las respuestas de Macbeth es un juego semántico-simbólico dentro de la ironía global. El insomne se ofrece a llevar a Macduff hasta la puerta de la cámara del crimen. Macduff refuerza su formalidad cortés:

Macd: I know this is a joyful trouble to you;  
But yet 'tis one. (II.3.47-48)

en una muestra más de su integridad protocolaria. La respuesta de Macbeth es ya el signo de la violación del código, la ironía inadvertida en el nivel de los personajes indica la impertinencia del uso de ciertas palabras:

Macb: The labour we delight in physics pain.  
This is the door. (II.3.49-50)

Como es de notarse, el verso 48 de Macduff esta vez no recibe complemento métrico, Macbeth responde con un pentámetro nuevo, completo, indicando una separación, y a su vez deja un nuevo verso incompleto que será recogido por el Thane de Fife. La disociación métrica es simbólica. Antes de entrar al escenario de la transgresión, al descubrimiento del horror, Macduff nos recuerda su papel, el que sólo a él, entre todos, corresponde:

Macd: I'll make so bold to call,  
For 'tis my limited service. (II.3.50-51)

El último verso de Macduff queda incompleto, en una continuación magnífica, típica de la versificación madura de Shakespeare. Después de llamar a la puerta de "Hell's castle", Macduff debe llamar, "call", infructuosamente a la puerta que esconde el horror, el crimen supremo, con el eco del "knocking" que Macbeth anteriormente ha deseado pudiera despertar a Duncan: "Wake Duncan with thy knocking: I would thou couldst." (II.3.73). "Limited" en este contexto significa "appointed", y esta palabra, antes que Lenox manifieste su asombro ante cómo ha respondido el universo al crimen, nos indica código transgredido y confusión de los lenguajes:

Len: Goes the King hence to-day?  
Macb: He does--he did appoint so.  
(II.3.52)

El rey ha dispuesto cosas que ya no podrán ser en el plano temporal, dada la transgresión irreparable que se ha cometido. Lenox, con el verso 52, no completa el verso anterior de Macduff, inicia un nuevo intercambio que desde un principio es irónico:

Len: ...: some say, the earth  
Was feverous, and did shake.

Macb: 'twas a rough night.

Len: My young remembrance cannot parallel  
A fellow to it.

Re-enter MACDUFF

Macd: O horror! horror! horror!  
Tongue nor heart cannot conceive, nor name thee!

Macb, Len: What's the matter?

Macd: Confusion now hath made his masterpiece!  
Most sacrilegious Murther hath broke ope  
The Lord's anointed Temple, and stole hence  
The life o'th'building!

Macb: What is't you say? the life?

Len: Mean you his Majesty?

Macd: Approach the chamber, and destroy your sight  
With a new Gorgon. --Do not bid me speak:  
See, and then speak yourselves.--

(Exeunt Macb and Len)  
Awake! awake!

(II.3.59-72)

La dinámica de versos cortados alcanza el nivel de la confusión perfectamente caracterizada por Macduff de modo personal: "Confusion hath made his masterpiece" (subrayado mío). La disposición de los versos, de la edición Arden de Muir, sigue al pie de la letra al Folio.<sup>2</sup> Y si bien Muir nos previene contra "the error of finding subtelties in textual corruption,"<sup>3</sup> él mismo reconoce que "the usual lineation, following Capell, has the effect of making the horror too orderly and metrical."<sup>4</sup> Ciertamente las correcciones a la versificación son frecuentes en Macbeth, sin embargo es fácil reconocer de nuevo la dinámica de versos que se recogen y complementan en confusión. Para el verso 68 de Macduff hay dos medios pentámetros al unísono que se contraponen. En la superficie, Macbeth parece actuar el papel de hipócrita tan sólo: "the life?". Lenox, que ha presenciado cómo el universo ha respondido al crimen, pregunta: "his Majesty?". La reacción de Lenox es unívoca. La de Macbeth, pretendidamente de sorpresa, es verdaderamente de sorpresa. Es decir, el que Macduff sugiera que la vida misma, "the life", ha sido destruida, constituye una grandiosa ironía. La pregunta de Macbeth, luego, puede leerse no sólo como: ¿qué dices?, ¿la vida? (¿de quién?), sino también como ¿a qué te refieres con que la vida ha sido destruida? El lenguaje múltiple de Shakespeare en pleno. Como se

puede observar, la ironía alcanza aun un nivel gráfico. Si bien Macbeth, al igual que Lenox, pregunta, acto verbal esencial de la obra, su interrogación se multiplica. Asimismo, es de notarse, pues es signo importante, como tratatré de demostrar en otra parte, que Macduff prefiere no hablar sino invita a enfrentar los hechos. Consecuentemente, la "morrow" de los saludos se convierte en la noche perpetua de las fuentes, del asesinato de Duff, tiempo transgredido, juicio final:

Macd: Ring the alarum-bell.--Murther and treason!  
 Banquo and Donalbain! Malcom, awake!  
 Shake off this downy sleep, death's counterfeit,  
 And look on death itself!--up, up, and see  
 The great doom's image! --Malcom! Banquo!  
 As from your graves raise up, and walk like sprites,  
 To countenance this horror! (II.3.73-79)

El deber de Macduff, despertar al rey, se transfiere dolorosamente a despertar a los súbditos-familiares de Duncan que, como él, son los deudos de esta transgresión. Macduff interrumpe el sueño que ya ha sido asesinado por Macbeth y proclama un sueño eterno-vigilia eterna. Su invitación al Apocalipsis es pronóstico del destino de Banquo y reclamo de que la soberanía --la tribu que al final de la obra rodea a Malcom, quien finaliza "compass'd with (his) kingdom's pearl" (V.9.22)-- se alce de una tumba, la del rey asesinado. Los papeles de Macbeth y de Macduff coinciden, luego, de modos irónicos. El primero en enfrentar el horror creado-enfrentado primeramente por los Macbeth es precisamente Macduff. Al final, Macbeth vuelve a ese horror: "I have supp'd full with horrors" (V.5.13), y lo hace significativamente en una verbalización que incluye uno de los signos más frecuentes del código violado, la imagen de un banquete. Esta escena es el centro físico de la obra, de ella se irradian cientos de ironías. Los banquetes --y recordemos que Duncan llama a Macbeth "a banquet to me" (I.4.56)-- son clave.

Mucho antes de este primer encuentro de Macbeth y Macduff, el

Thane de Cawdor nos ha señalado repetidamente su rompimiento con el código. En el soliloquio de I.7, durante el banquete para Duncan en Inverness, que ocurre fuera del recinto del banquete, Macbeth nos ha dicho que como "kinsman" y "host" su deber es contra y no a favor de violar el código. Macbeth no está departiendo con la tribu, se disocia de la colectividad. Aquí es como Unferth, el que en un banquete rompe con la hospitalidad. La reflexión tortuosa de Macbeth se da en términos bien reconocibles a la luz de los valores del guerrero. Finalmente el soliloquio es un reconocimiento del pecado de no-dar. Desde antes, Macbeth ha faltado al código, no es él sino su mujer quien recibe al soberano a las puertas de Inverness--lo que nos recuerda un esquema simbólico de la obra toda: el de la sustitución-usurpación-disfraz. No es accidente, me parece, que la conversación de Duncan y Lady Macbeth también enfatice la dinámica de los versos compartidos-disociados:

Dun: See, see! our honour'd hostess.--  
The love that follows us sometime is our trouble,  
Which still we thank as love. Herein I teach you,  
How you shall bid God'ild us for your pains,  
And thank us for your trouble.

LMB: All our service  
In every point twice done, and then done double,  
Were poor and single business, to contend  
Against those honours deep and broad, wherewith  
Your Majesty loads our house: for those of old,  
And the late dignities heap'd up to them,  
We rest your hermits.

Dun: Where's the Thane of Cawdor?  
We cours'd him at the heels, and had a purpose  
To be his purveyor: but he rides well;  
And his great love, sharp as his spur, hath holp him  
To his home before us. Fair and noble hostess,  
We are your guest to-night.

LMB: Your servants ever  
Have theirs, themselves, and what his theirs in compt,  
To make their audit at your Highness pleasure,  
Still to return your own. (I.6.10-27)

La versificación compartida se diferencia aquí de la anteriormente

examinada en su intensidad, no deviene signo gráfico de la confusión y el horror, pero es igualmente irónica respecto del código. Las palabras son las de una ceremonia formal de bienvenida y lealtad. La destreza verbal de los participantes es magnífica. Pero con Lady Macbeth, son sólo forma. La hospitalidad, la generosidad, el honor, el deber, todos vacilan en un acto de multiplicidad verbal. Compartir es de nuevo no-compartir. Cuando Duncan pide:

Dun: Give me your hand;  
Conduct me to mine host: we love him highly,  
And shall continue our graces towards him.  
(I.6.27-30)

los versos se cierran-divergen y el cuadro está completo. El primer formulismo de Duncan coincide con el de "the labour we delight in physics pain" de Macbeth, y con el de: "I know this is a joyful trouble to you;/But yet 'tis one" de Macduff, con las evidentes divergencias irónicas. La cortesía de Lady Macbeth rebasa los esfuerzos de su marido en el mismo juego, signo de su ascendencia al principio de la obra. Ella ha dicho antes "never shall sun that morrow see" (I.5.60-61), la misma "morrow" violada que Macduff reconoce, y su "never" indica que Duncan nunca hallará al "host" que exige, el "host" que no participa en el banquete.

El diálogo de Macbeth y Banquo previo a la muerte de Duncan es índice de ruptura, también:

Ban: Who's there?  
Macb: A friend.  
Ban: What, Sir! not yet at rest? The King's a-bed:  
He hath been in unusual pleasure, and  
Sent forth great largess to your offices.  
This diamond he greets your wife withal,  
By the name of most kind hostess, and shut up  
In measureless content.  
Macb: Being unprepar'd,  
Our will became the servant to defect,  
Which else should have free wrought.  
Ban: All's well.  
(II.1.10-19)

El patrón de compartimiento-divergencia de los versos es de nuevo evidente y no merece, por tanto, más examen. Mejor es centrar la atención en "will (...) servant to defect", que indica de nuevo (con esa ironía típicamente macbethiana, donde Shakespeare parece establecer incluso una ruptura, una crisis, entre emisor y emisión, una especie de texto independiente de quién lo pronuncia) el antagonismo "will vs. Weird". Duncan ha cumplido, el "ring-giver" sigue recompensando en la medida del mérito, en tanto Macbeth se ha quedado corto, o mejor, en el otro extremo del código, que es su violación. En la misma situación, Banquo y Macbeth están más cerca que Macduff y Macbeth o que Lady Macbeth y Duncan, en tanto entre ellos sí se comparte el subtexto sobre las Sisters. En la superficie, los términos son de lealtad y deber:

Ban: I dreamt last night of the three Weird Sisters:  
To you they have show'd some truth.

Mach: I think not of them:  
Yet, when we can entreat an hour to serve,  
We would spend it in some words upon that business,  
If you would grant the time.

Ban: At your kind'st leisure.

Mach: If you shall cleave to my consent, when 'tis  
It shall make honour for you.

Ban: So I lose none  
In seeking to augment it, but still keep  
My bosom franchis'd, and allegiance clear,  
I shall be counsell'd.

Mach: Good repose the while!

Ban: Thanks, Sir: the like to you. (II.1.20-30)

Los subtextos dejan entrever un saber inquietante. Banquo da pie al intercambio de versos compartidos, que dos veces (vv. 21 y 24) parece llegar a su fin. En ambos casos Macbeth reanuda el diálogo, cada vez con mayor ansiedad. ¿Por qué esta última búsqueda de apoyo en el Thane con quien comparte un saber desconcertante? Estos signos han tenido origen mucho antes, en el primer encuentro con las Sisters. Aquí Macbeth ya se dirige a cometer el crimen, nada ha de cambiarlo, sólo desea aferrarse al clavo ardiente del Thane que sí entiende un lenguaje roto. Pero Banquo aún es un



simbólicamente, en medio de ruinas. Del llamado de Macduff a atestiguar el Apocalipsis deriva una congregación confusa, convocada por el segundo de los tres Thanes, Banquo:

Ban: ...when we have our naked frailties hid,  
That suffer in exposure, let us meet,  
And question this most bloody piece of work,  
To know it further. Fears and scruples shake us:  
In the great hand of God I stand; and thence  
Against the undivulg'd pretence I fight  
Of treasonous Malice. (II.3.124-130)

Es de observar que Banquo habla por un "nosotros": "Fears and scruples shake us," está en consonancia. El tercer Thane, el de Fife, completa el verso:

Macd: And so do I.

si bien sólo parcialmente, pues son las voces congregadas quienes cierran:

All: So all.

El verso 130 es seguido por la convocatoria, ya ajena, paródica, del primer Thane, que es el último también, con Macduff. Cawdor, cuyo título era ya pronóstico de la deslealtad intuida previamente por Banquo:

Macb: Let's briefly put on manly readiness,  
And meet i'th'hall together.

Tal llamado tiene, en el verso incompleto (132) el sello del código violado. Todos de nuevo responden y el movimiento cierra revertido, irónico:

All: Well contended.

Pero a esta reunión el heredero legítimo, el electo-nombrado, no acudirá. La escena termina en disgregación, en ceremonia rota:

Mal: What will you do? Let's not consort with them:  
To show an unfelt sorrow is an office  
Which the false man does easy. I'll to England.

Don: To Ireland, I: our separated fortune  
Shall keep us both the safer. (II.3.133-137)

Para Macduff, en la siguiente escena, las ceremonias han perdido sentido. El funeral de Duncan es también funeral de la congregación como valor:

Ros: Where is Duncan's body?  
Macd: Carried to Colme-kill,  
The sacred storehouse of his predecessors,  
And guardian of their bones.  
Ros: Will you to Scone?  
Macd: No cousin; I'll to Fife. (II.4.32-36)

Ni a Colme-kill, sagrario, ni a Scone, lugar de la coronación de Macbeth irá el Thane de Fife. Se dirige al lugar de su señorío, donde quizá recupere el código roto, donde estará separado de un reino en separación.

Macbeth provocará que el otro Thane falte a una cita de celebración, un nuevo banquete. Pero, a la vez, hará que no deje de cumplir con la invitación. En la escena del fantasma, la ironía, el enmedio, se vuelve a manifestar. El falso anfitrión quebranta el protocolo que supuestamente profesa:

Macb: You know your own degrees, sit down: at first  
And last, the hearty welcome.  
Lords: Thanks to your Majesty.  
Macb: Ourself will mingle with society,  
And play the humble host. (III.4.1-4)

En efecto, Macbeth tan sólo representa, "plays", un papel. En el polo opuesto de la escena su esposa nos confirma la caída del concepto sagrado de reunión, banquete, celebración:

Lmb: You have displac'd the mirth, broke the good meeting  
With most admir'd disorder. (III.4.108-109)

A solas con ella, el rey de las ropas holgadas penetra aun a los espacios íntimos donde el código quizá subsiste. Tal subsistencia le es odiosa; contra su "will", en algún lugar hay coherencia. En

cada casa tiene un espía, una extensión de su "will", en un afán de destruir la celebración, la congregación, aun en la intimidad; no dejará nada de ello en pie. Su enemigo cósmico, el guerrero que todavía lo es, lo perturba:

Mach: What is the night?  
Lmb: Almost at odds with morning, which is which.  
Mach: How say'st thou, that Macduff denies his person,  
 At our great bidding?  
Lmb: Did you send to him, Sir?  
Mach: I heard it by the way; but I will send.  
 There's not a one of them, but in his house  
 I keep a servant fee'd. (III.4.125-131)

Macbeth es el traidor y es el intruso, duplicado. El tipo de celebración que sobrevive es la celebración de la oscuridad, que reina sobre el mundo y excluye a los hombres:

Mach: Now o'er the one half world  
 Nature seems dead, and wicked dreams abuse  
 The curtain'd sleep: Witchcraft celebrates  
 Pale Hecate's off'rings;... (II.1.49-52)

Los banquetes se vuelven extraños. Las Sisters reciben a Cawdor en un ambiente de celebración negra:

IWT: Round about the cauldron go;  
 In the poison'd entrails throw--  
 Toad, that under cold stone  
 Days and nights has thirty-one  
 Swelter'd venom, sleeping got,  
 Boil thou first i'th'charmed pot. (IV.1.4-9)

Y los Thanes de Escocia añoran los días de fiesta perdidos, ajenos:

Lord: The son of Duncan,  
 (...)  
 Lives in the English court; (...)  
 (...)  
 (...)  
 Thither Macduff  
 Is gone to pray the holy King, upon his aid  
 To wake Northumberland, and warlike Siward;

That, by the help of these (with Him above  
 To ratify the work), we may again  
 Give to our tables meat, sleep to our nights,  
 Free from our feasts and banquets bloody knives,  
 Do faithful homage, and receive free honours,  
 All which we pine for now... (III.6.24-37)

Otros espacios, espacios ajenos, alojan a los salvaguardas. La hospitalidad se preserva allá, la gracia y los honores. Existen guerreros, "the warlike", que pueden reestablecer la congregación.

El espacio último, la intimidad, es violado con la muerte de la familia de Macduff. Después de ello, Escocia, para Rosse, que es todos, es:

Ros: ...poor country!  
 Almost afraid to know itself. It cannot  
 Be call'd our mother, but our grave; where nothing,  
 But who knows nothing, is once seen to smile;  
 Where sighs, and groans, and shrieks that rent the air  
 Are made, not mark'd; where violent sorrow seems  
 A modern ecstasy:... (IV.3.164-170)

Macbeth debe enfrentar la destrucción de las reuniones en la soledad total, en el enajenamiento sin méritos, rodeado de voces de maldición, calladas y profundas:

Macb: I have liv'd long enough: my way of life  
 Is fall'n into the sere, the yellow leaf;  
 And that which should accompany old age,  
 As honour, love, obedience, troops of friends,  
 I must not look to have; but in their stead,  
 Curses, not loud, but deep, mouth-honour, breath,  
 Which the poor heart would fain deny, and dare not.  
 (V.3.20-28)

Ese "mouth-honour" es idéntico a las palabras insinceras de los Macbeth en los pasajes antes citados, cuando hablan dentro del código siendo en realidad ajenos, cuando las palabras pierden sustancia.

Macduff, dueño de palabras significativas, se regocija de la victoria y proclama el reino de Malcolm, como se dijo, inscrito en un círculo ceremonial:

Macd: Hail, King! for so thou art. Behold where stands  
Th'usurper's cursed head: the time is free.  
I see thee compass'd with thy kingdom's pearl,  
That speak my salutation in their minds;  
Whose voices I desire aloud with mine,--  
Hail, King of Scotland!

All: Hail, King of Scotland!  
(V.9.20-25)

La voz de Macduff es de nuevo código compartido. Los Thanes y soldados concurren en el saludo. Hay real comunión, la proclama se repite punto por punto. La obrase cierra, ya es previsible, con una invitación a reunirse, a celebrar, al banquete restaurado:

Mal: We shall not spend a large expense of time,  
Before we reckon with your several loves,  
And make us even with you.  
(...)  
--this, and what needful else  
That calls upon us, by the grace of Grace,  
We will perform in measure, time, and place.  
So thanks to all, and to each one,  
Whom we invite to see us crown'd at Scone.  
(V.9.26-41)

Scone tiene de nuevo significado. El tiempo, los amores, los amigos son devueltos. La celebración restaurada indica la reunión del código despedazado. A todos y cada uno, que son todos, la invitación. Orden que vuelve, deberes que cumplir, generosidad que ejercer, la reunión se restaura.

Y no.

Este breve recuento de banquetes y celebraciones violados y restaurados no ha de quedarse en sí, en una estructura tectónica idéntica a sí. Con todo y este final, Macbeth es la obra de la muerte de los guerreros germánicos y de su código. El nuevo monarca no confirma la continuidad del mundo tribal. Anuncia el nuevo sistema en versos que deliberadamente omití de la cita anterior:

Mal: ...My Thanes and kinsmen,  
Henceforth be Earls; the first that Scotland  
In such an honour nam'd. ... (V.9.28-30)

La obra es históricamente exacta: el sistema tribal, como he insistido, deja su lugar a las nuevas jerarquías y relaciones:

El prestigio religioso de la monarquía medieval deriva en última instancia de la vieja concepción de los germanos, según la cual el rey es el representante del antepasado divino: la "potencia" del soberano depende de una fuerza sagrada supraterrrestre, que es a la vez fundamento y garantía del orden universal. En cuanto a la mitología heroica, se prolonga, enriquecida y revalorizada, en la institución de la caballería y en las leyendas de San Jorge, sir Galahad o Parsifal.<sup>5</sup>

El paso previo necesario ya se había intentado: "Malcolm proceeds to inaugurate a new era by bestowing new honours. He thus fulfills his father's words that 'signs of nobleness, like stars shall shine on all deservers'. He also introduces the principle of feudal monarchy, with hereditary succession, and tenancy of the crown, which in fact Malcolm Canmore did institute in Scotland, following the unsuccessful attempts of his great-grandfather and grandfather, Kenneth II and Malcom II."<sup>6</sup> La obra recoge una especie de aceptación colectiva de la monarquía hereditaria en labios de un "Lord" (Thane) no identificado: "From (Malcolm) this tyrant holds the due of birth" (III.6.25), si bien ello constituye uno de los típicos cabos sueltos de Shakespeare, pues la obra funciona también con el régimen electivo, como se ha comprobado.<sup>7</sup>

Pero Eliade otra vez nos ha dado la clave importante. A este cambio histórico-político se añade necesariamente una evolución en términos mitológico-literarios que recoge y modifica el esquema previo y sus valores. Shakespeare no deja de ser ambiguo al respecto. Su tragedia se construye como texto superior que tiene por centro una crisis de valores y tiempos-espacios, lenguaje e instituciones; una crisis profunda: la llegada de los tiempos modernos. El manejo dramático de estas potencialidades a partir de un contexto fuente tanto explícito --las propias fuentes-- como amplio --la carga cultural germánica-- observa el mismo ritmo de tal remolino. La consolidación del principio de monarquía hereditaria tiene un valor superficial que se extiende y profundiza de modos literarios, hasta alcanzar al texto superior, Macbeth, en la línea de la ironía. El nuevo rey no recoge el

código para restaurarlo sino para terminar con él, para finiquitar lo que su oponente había iniciado. El resultado es complejo: la restauración es muerte. La muerte es de los guerreros.

## Capítulo III NOTAS

1. Como lo denomina Holinshed, Chronicles, en Satin, op. cit., p. 542.
2. Decisión difícil. Macbeth es uno de los textos que presentan mayores problemas de edición dentro del canon.
3. Muir (ed.), Macbeth, p. 63 (nota).
4. Ibidem.
5. Eliade, Historia..., p. 173.
6. Bradbrook, "The Sources...", p. 15.
7. En la nota 6 a su artículo, Bradbrook nos recuerda algo importante: la esposa de Malcolm, St. Margaret, "a strong influence in the shaping of his policy, obtained from the Pope the privilege that Scottish kings should be anointed (i.e. hallowed) at their coronation"; esto es, no lo eran antes. También se implica que ya no serían sólo nombrados o electos. Por otra parte, Donalbain regresó a Escocia, como lo sugiere el discurso de Malcolm, sólo para, a la muerte de su hermano, apoderarse de la corona, dando muerte a su sobrino David. Esta fue, entonces, de hecho la última ocasión en que el trono fue usurpado de tal manera, no con Macbeth. Recordemos que en este mundo de guerreros, los reyes no eran tan poderosos como después y su deposición por medios violentos no era inusual.

IV. EL NUEVO REY Y LA MUERTE. UN NUEVO ORDEN

The letters of one's name have a dreadful magic, as though the world were composed of them. Is a world without names conceivable?

(Canetti, The Human Province, 1946)

#### IV. EL NUEVO REY Y LA MUERTE. UN NUEVO ORDEN

¿Quién es el nuevo rey, cuál su orden? La muerte del guerrero está cifrada en el desarrollo de Malcolm. El código vuelve y muere al mismo tiempo.

Macbeth nos ha hecho ver la caída del concepto. Duncan, que lo colma de recompensas, decide, y su decisión, pese a todo,<sup>1</sup> es tan fatal como, lo comprendemos, acertada: no confiar a este guerrero el título que más ambiciona, el de "Prince of Cumberland". Desde el inicio de la obra se plantea un cúmulo significativo en términos de nombres, títulos, atributos. Para el "Captain" que trae las nuevas de la batalla de los generales contra los traidores e invasores, el que será traidor e intruso es "Brave Macbeth", quien "well deserves that name"; también lo denomina "Valour's minion", en consonancia con el extraño relato de los caballos de Duncan, "the minions of their race", que simbolizando a los Thanes se devoran entre sí, y en oposición a Macdonwald, quien tiene a la fortuna por "whore". La primera exclamación de Duncan es una alabanza definitoria de Macbeth: "O valiant cousin, worthy gentleman!", y el tono solemne y ominoso del "Captain" nos indica el alto título de Duncan: "Mark, King of Scotland, mark", y nos habla de Macbeth y Banquo como de leones y águilas, reyes de las bestias. Para Rosse Macbeth es "Bellona's bridegroom", y esta escena, la muy discutida escena segunda de la obra,<sup>2</sup> cierra con el conferimiento de un título:

Dun: No more tha Thane of Cawdor shall deceive  
Our bosom interest.--Go pronounce his present death,  
And with his former title greet Macbeth.  
(I.2.65-67)

Este es el último título de Thane que se otorgará en Escocia. Y se otorga a la par que una muerte. El señalamiento de Malcolm como "Prince of Cumberland" de entrada señala la nueva época; el orden de Malcolm será un nuevo orden.

La proclamación de Malcolm como sucesor no ocurre sin calificativos. Este joven, "the boy Malcolm", se nos ofrece distinto del resto de los personajes, de los Thanes. Malcolm no es un guerrero:

Dun: What bloody man is that? He can report,  
As seemeth by his plight, of the revolt  
The newest state.

Mal: This is the Sergeant,  
Who, like a good and hardy soldier, fought  
'Gainst my captivity. --Hail, brave friend!  
(I.2.1-5)

Cabe la deducción de que Malcolm no ha participado de lleno en la batalla. El que no haya sido capturado ni muerto, consiguientemente, gracias a la intervención de un "brave", y que haya permanecido largo rato al lado de su padre --como se demuestra en que él tampoco conoce las noticias-- indica su falta de madurez, si no de capacidad, como guerrero. No solamente su juventud, también una especie de obsolescencia nos es transmitida con sus primeras apariciones en Macbeth. El asunto podría descartarse en razón de que no parece dramáticamente indispensable que el monarca que ha de ostentar legítimamente la corona restaurada nos sea justificado de manera alguna más que con el nombramiento de "Prince of Cumberland". Me parece, no obstante, que el enfoque puede intentarse desde el otro extremo. Habría que notar, ante todo, que Shakespeare se empeña en caracterizar a Malcolm; podría haberse evitado molestias y darnos un Malcolm monolítico, formal y simbólico. Pero se ocupa minuciosamente de darle dimensiones, signos. Sobre todo de interrogación.

Su juventud es uno de ellos. La edad de su padre es un asunto pertinente. Duncan ha sido tradicionalmente interpretado como un hombre de edad, incapaz, o cuando menos no ocupado, de esgrimir las armas en defensa directa de su reino amenazado. Un contraste inicial es ilustrativo: el rey noruego ha guiado personalmente a sus ejércitos invasores; el escocés espera las noticias de los suyos. Las fuentes de la obra no dan pie al Duncan anciano que tan

comúnmente se diseña para Macbeth. Ni el Duff histórico, asesinado por Donwald y material para el Duncan shakesperiano, ni el Duncan histórico, asesinado por el Macbeth histórico, fueron monarcas de edad avanzada. Duff padece una enfermedad extraña que, al postrarlo, lo hace víctima propicia. Duncan, primo carnal de Macbeth por parte de madre, no era mucho mayor que éste. El texto shakesperiano no da pauta inequívoca de la edad de Duncan y sí, oblicuamente, de su célebre debilidad, registrada así en las crónicas:

After Malcolm succeeded his nephew Duncan, the son of his daughter Beatrice. For Malcolm had two daughters: the one which was this Beatrice being given in marriage unto one Abanath Crinen, a man of great nobility and Thane of Isles and west part of Scotland, bore of that marriage the foresaid Duncan; the other called Doda was married unto Sinell, the Thane of Glamis, by whom she had issue one Macbeth, a valiant gentleman, and one that if he had not been somewhat cruel of nature might have been thought most worthy the government of a realm. On the other part, Duncan was so soft and gentle of nature that the people wished the inclinations and manners of these two cousins to have been so tempered and interchangeable betwixt them, that where the one had too much of clemency, and the other of cruelty, the mean virtue betwixt these two extremities might have reigned by indifferent partition in them both. So should Duncan have proved a worthy king and Macbeth an excellent Captain.<sup>3</sup>

La comparación de Holinshed es en términos de coetáneos. Dos sugerencias parecen vitales. Uno, el que Macbeth podría haber sido rey si no...; dos, una suerte de lamento por dos hombres que conjugados podrían haber sido la respuesta a la interrogante sobre el soberano ideal--the "mean virtue", un imposible. Macbeth, el Thane de las ironías inadvertidas y permanentes, lo codifica:

Mach: Who can be wise, amaz'd, temperate and furious,  
Loyal and neutral, in a moment? No man:...  
(II.2.106-107)

en la escena que denominé el centro físico de la obra. Nadie puede ser así. ¿Nadie puede ser así? ¿Existieron dudas en el

nombramiento de Duncan? Holinshed sugiere la actitud del pueblo. Macbeth podría haber sido gran rey, si no...<sup>4</sup> Conjugados, Duncan habría sido "a worthy king", Macbeth "an excellent Captain". Los guerreros son leales a Duncan. Macduff, el guerrero, le recuerda a Malcolm las virtudes de su padre. Macbeth las recuerda en la agonía de su soledad:

Macd: ...Thy royal father  
Was a most sainted King... (IV.3.108-109)

Macb: ...this Duncan  
Hath borne his faculties so meek, hath been  
So clear in his great office,... (I.7.16-18)

En ambos casos el énfasis es cristiano, de santidad--"meek" es evangélico. Pero Duncan no es guerrero, no cuando lo conocemos, no con las crónicas. El sostén de la figura real depende por entero de la integridad del código.

La única referencia directa a Duncan como "old man" está en el desvarío de Lady Macbeth: "Who would have thought the old man to have had so much blood in him?" (V.1.37-38). Ello y el que "old" Siward para Shakespeare sea "uncle" de Malcolm (V.2.2) y no, como lo era históricamente, su abuelo, son las únicas razones explícitas para que a Duncan no se le conciba escénicamente como coetáneo de Macbeth. Hay que desconfiar del naturalismo interpretativo. Pero desconfiar de él significa abrirse a la inestabilidad simbólica. Ninguna de las dos instancias puede considerarse naturalistamente concluyente. En su edición de Macbeth, Muir anota que "Holinshed speaks of (Siward) as the grandfather of Malcolm. (...) But Duncan in the play seems to be as old as Siward; Shakespeare made him older than in the Chronicle and made Siward Malcolm's uncle instead of grandfather to harmonize with the other alteration."<sup>5</sup> Muir restringe algo con su "seems" y confiere a la alteración una función dramática harto aceptada. Pero en nadie como en Shakespeare ciertas palabras y estructuras a ellas asociadas son producto y función de necesidades significativas ajenas a la idea de la coherencia inviolable. El tiempo dramático de Othello, los países ficticios-tópicos

invertidos de The Winter's Tale, los mellizos absurdos de Twelfth Night, entre otros, dan testimonio de casos comparables. Duncan es sin duda un "old man" en ciertos sentidos importantes. Pero bien puede no serlo en otros. Como el presente. Para la lengua isabelina el "cousin" y el "nephew" son signos intercambiables. Del mismo modo, la edad de Duncan puede fluctuar conforme a una utilidad dramática. Hrothgar es "old and gray" y ya no lucha, si bien fue un gran guerrero. Pero más que esto último, importa que sus atributos son signos de ascendencia y sabiduría. La lectura de "old" no es cronológica en primera instancia. Beowulf lucha "old and gray" con el dragón, cincuenta metafóricos años después de sus hazañas en Dinamarca. La edad de Duncan significa como significa sólo en relación con un sistema simbólico. En todo caso, una representación de Duncan como viejo debería responder antes que a una condición cronológica, a una interpretación.<sup>6</sup> Así también, Malcolm es "the boy Malcolm" para Macbeth (V.3.3) no tanto por su edad natural o real, sino por su posición dentro de las relaciones de la tribu. La edad de Duncan, luego, es más preeminencia y sabiduría que arrugas o pelo cano, y la de Malcolm, a mi entender, inmadurez y, sobre todo, condición opuesta a Thane.

Es el Thane íntegro quien anuncia a Malcolm como rey consolidado. El Thane que deviene primer Earl de Escocia: "Macduff, Thane of Fife, was the first who was created an Earl, but many others were honoured with new titles, according to their various degrees and merits."<sup>7</sup> El mérito, como se ha visto, es central en este universo de guerreros. La circunstancia dramática de la tragedia de Macbeth es el nombramiento de Malcolm como sucesor. ¿Qué méritos justifican esto? Quiero insistir que una pregunta así no tiene sentido sino a la luz del énfasis que pone Shakespeare en caracterizarlo. La personalidad de Malcolm, de entrada, es por lo menos ambigua. Un buen ejemplo de que Shakespeare tiene un cierto diseño de su personaje en mente es la manera en que modifica ciertas características de sus fuentes. La larguísima --y criticadísima-- escena donde Malcolm se autodenuncia

ante Macduff, la tercera del acto IV, es un caso ilustrativo. No basta para interpretarla, por supuesto, pensar que Shakespeare sigue casi al pie de la letra a Holinshed porque sí, para halagar a James I o porque --cierto, sin duda-- tenía que darle un descanso a su actor principal antes de someterlo al gran esfuerzo del último acto. La lectura lógica es también, desde luego, acertada: he aquí al agente del orden y al representante de la legitimidad demostrando, por vía negativa, las virtudes del monarca, reforzados por un contraste entre el santo rey inglés y el diabólico escocés. Pero siempre en Macbeth hay un pero. Shakespeare prefiere evitar un final concreto para el intercambio entre Macduff y Malcolm. Contrariamente a las crónicas, estos personajes no se funden en un abrazo solidario después de los autodenuestos y autodisculpas del sucesor. Lo que en Holinshed es:

"Be of good comfort, Macduff, for I have none of these vices before remembered, but have jested with thee in this manner only to prove thy mind". (...) Incontinently hereupon they embraced each other, and promising to be faithful to one another, they fell in consultation how they might best provide for all their business, to bring the same to good effect.<sup>8</sup>

En Shakespeare resulta:

Mal: Now we'll together, and the chance of goodness  
Be like our warranted quarrell. Why are you silent?  
Macd: Such welcome and unwelcome things at once  
'Tis hard to reconcile.

Mal: Enter a Doctor  
Well, more anon.  
(IV.3.136-139)

El verso compartido está en relación ambigua. El resultado de la conversación queda pospuesto... indefinidamente. Malcolm y Macduff son interrumpidos por el "Doctor", quien inicia la conversación sobre la santidad de Eduardo el Confesor, y luego por el arribo de Rosse, el mensajero puntual. Esta parte de la escena es completamente producto de Shakespeare, con ella Macduff pasa a otra dimensión de carácter, que rebasa los correlatos temporales

del código y lo lleva al nivel cósmico. Esto es, la decisión de Macduff ya no se da con base en los argumentos de Malcolm, sino por obra de las noticias de la muerte de su familia directa, que lo ponen de manifiesto como un hombre que tiene un deber ya no en razón de "lost hopes" (IV.3.24,114), de condiciones humanas-temporales, sino de Weird. Macduff es el destinado para acabar con Macbeth, siempre lo ha sido: es el que no ha nacido de mujer, lo sabremos después; nos lo han sugerido las Sisters sin mencionar su nombre explícitamente; él parece reconocerlo hoy:

Macd: ... --Did Heaven look on,  
 And would not take their part? Sinful Macduff!  
 They were all struck for thee. Naught that I am,  
 Not for their own demerits, but for mine,  
 Fell slaughter on their souls: Heaven rest them now!  
 (...)

...--But, gentle Heavens,  
 Cut short all intermission; front to front,  
 Bring thou this fiend of Scotland, and myself;  
 Within my sword's length set him; if he'scape,  
 Heaven forgive him, too!

Mal: This tune goes manly.  
 (IV.3.223-235)

Este discurso de Macduff, el más largo de sus parlamentos en la obra, es gemelo del discurso de petición de Beowulf, citado en el cap. II. Su actitud es consonante con Weird. Sólo desea estar en posición de combatir al "fiend" (el lenguaje es primordialmente cristiano, un ejemplo más de sincretismo), sin predicción de ninguna índole. Se autodefine en relación con su familia, no como individuo, no como "will": la muerte de los suyos es muerte suya. Reconoce su deber y a él se compromete. Me parece indudable que Shakespeare ha deliberadamente evitado que Macduff se comprometiera con Malcolm, por el contrario, trae a tiempo las noticias de la muerte de los Macduff para que el Thane destinado se alce en toda su estatura. Hay que observar, asimismo, el contraste de títulos simbólicos que ello representa: Malcolm es el electo por el poder temporal del rey, Macduff es un destinado, un ser que las representantes del absoluto anunciaron. El verso compartido por

Macduff y Malcolm al final del discurso de aquél es signo de la distancia entre ellos. La palabra "manly" es miembro de un grupo constante con los Macbeth, como se verá, y la actitud general de Malcolm respecto de la muerte es indicativa de esa distancia, la que hay entre el Thane y el nuevo rey. Habrá que volver luego a esta escena.

Shakespeare se asegura de que Malcolm esté en posición de reaccionar ante la muerte, signo último de Weird, recordemos, cuando menos en seis ocasiones. Primeramente nos hace ver que, ante la contingencia de su propia muerte, Malcolm es rescatado por otro, un "brave friend". El rey joven no participa del mundo natural del guerrero, el de "strange images of death" (I.3.97), como lo define --¿quién más?-- Rosse, al dar a Macbeth las nuevas de su nombramiento como Cawdor. Estas "images" son las que el "Captain" transmite a Duncan en la escena segunda. Y a Malcolm, por supuesto:

Cap: ...brave Macbeth (well he deserves that name),  
 Disdaining Fortune, with his brandish'd steel,  
 Which smok'd with bloody execution,  
 Like Valour's minion, carv'd out his passage,  
 Till he fac'd the slave;  
 Which ne'er shook hands, nor bade farewell to him,  
 Till he unseam'd him from the nave to th'chops,  
 And fix'd his head upon our battlements.  
 (I.2.16-23)

La batalla está repleta de sangre, "Valour", horrores propios del mundo guerrero: "head(s) upon battlements". El traidor ni saluda ni concierta con Glamis antes de que éste sea Cawdor. Es lo que es. Malcolm está en la distancia.

El joven sucesor relata la extraña (para él) manera en que Cawdor, el primer Cawdor, que es el segundo, enfrenta su castigo:

Mal: ...I have spoke  
 With one that saw him die: who did report,  
 That very frankly he confess'd his treasons,  
 Implor'd your highness' pardon, and set forth



May rush, and seize us? Let's away:  
Our tears are not yet brew'd.

Mal: (Aside to Don) Nor our strong sorrow  
Set upon the foot of motion. (II.3.119-123)

Como lo expresa Donalbain, huyen de "fate", ¿Weird?, que podría alcanzarlos. Y su fuga es justificada, sobre todo en tanto carecen de los medios para enfrentar un mundo de dagas y sangre. Aunque, muy de recordarse, Malcom tiene derecho al trono. Este derecho no se hace notar, ni por su parte, ni, lo que parece más significativo, por parte de los Thanes. Sin duda es motivo de discusión entre esta escena y la siguiente, cuando nos enteramos del nombramiento de Macbeth. Pero el sucesor legítimo no estaba allí para participar, la traición se sospecha, Macbeth gana. La conjunción de este aparente descuido por parte de los Thanes con la decisión del sucesor, como en olvido de lo que es por deber en favor de lo que es a secas, hace cristalizar el plan de los esposos que, como tantas otras cosas en la obra, parece seguro pero adolecía en realidad de serios defectos.<sup>9</sup> No es lo que parece ser. Y sin embargo es desde siempre, desde que es: en las voces de Weird.

Malcom vuelve a escena después de encontrar "safety", refugio y hospitalidad, con el rey inglés, y tiene la determinación, reconoce y desea asumir el deber, de derrocar al usurpador con apoyo del extranjero -- gobernado por un rey santo, símbolo del poder cósmico positivo--<sup>10</sup> y, naturalmente, por los que, justos, sufren el yugo. Malcom ha madurado lejos de Escocia. Lejos del mundo guerrero violado y lejos del código, a la vez. De los Thanes sólo Macduff se nos ha mostrado irreductible. Banquo, el prudente Banquo, parece acusar los efectos de la quiebra del código y hacer eco de la corrupción reinante:

Macb: To-night we hold a solemn supper, Sir  
And I'll request your presence.

Ban: Let your Highness  
Command upon me, to the which my duties  
Are with a most indissoluble tie  
Forever knit. (II(1.14-18)

Banquo antes de este intercambio ha pronunciado el soliloquio de su esperanza en las revelaciones de las Sisters.<sup>11</sup> Ahora es él quien parece hablar un lenguaje disociado de su fuente, el código; completa los versos de Macbeth como éste antes completara otros. Pero hablan el mismo lenguaje. Macbeth ya sabe que Banquo no vendrá--y no sabe que vendrá.

De vuelta en la cuarta ocasión en que Malcolm se enfrenta a la muerte, la de los Macduff. La conversación sugiere los efectos de la ruptura: dudas, sospechas, dispersión, que son signos de la distancia entre Thane y sucesor. Si bien la abrupta salida de Macduff es razón práctica suficiente para que Malcolm sospeche, al mismo tiempo es perceptible que el electo desconoce la situación y el carácter del destinado. ¿Es que aprendió la lección de su padre en el primer acto?: "there is no art to find the mind's construction in the face":

Mal: What you have spoke, it may be so, perchance.  
 This tyrant (...)  
 (...)  
 Was once tought honest; you have lov'd him well;  
 He hath not touch'd you yet. (...)  
 (...)

Macd: I am not treacherous.  
Mal: But Macbeth is. (IV.3.12-18)

Malcolm parece sospechar de Macduff por principio. Lo concibe semejante al tirano. Y, ¿por qué no?, sus nombres, para empezar, son semejantes. De hecho son esencialmente iguales, guerreros. Es curioso observar que Malcolm presta atención --y no-- a que Macbeth no ha hecho a Macduff objeto de su brutalidad. Objeto directo, esto es. Macduff ha resultado agredido por el tirano como el que más--quizá el que más. Basta recordar el valor de la familia amplia en este mundo y la muestra de "selflessness" de Macduff al recibir las noticias de su propia muerte, la de los suyos. Ha venido con el afán de salvar a esa familia amplia y sólo cuando se

sabe que sus descendientes y esposa han muerto se cristaliza su papel salvador. Malcolm sospecha que no lo hayan herido aún. ¿No lo han herido aún? Malcolm sigue sin entender al guerrero. Quizá no lo haga nunca. Recuérdese, el abrazo en Holinshed no existe en Shakespeare.

La recacción indignada de Macduff, "I am not treacherous", se repite después del acto de autoacusación de Malcolm y señala sus virtudes, su apego a lo que es:

Macd: ...--O nation miserable!  
 With an untitl'd tyrant bloody-scepter'd,  
 When shalt thou see thy wholesome days again,  
 Since that the truest issue of thy throne  
 By his own interdiction stands accus'd,  
 And does blaspheme his breed?... (IV.3.103-108)

Macduff habla de familias, su dolor se conjuga con el espectro de la consanguinidad. Malcolm no habla este lenguaje. El intercambio termina--no termina con la reacción desconfiada de Macduff, que es transferencia de la desconfianza original de Malcolm--distancia irónica-- y que, es necesario reiterarlo, es creación exclusiva de Shakespeare: "Such welcome and unwelcome things at once,/'Tis hard to reconcile." ¿Confiaría el Thane de Fife? El sucesor dice confiar a través de la desconfianza. No hay respuesta a tal pregunta. Enter the Doctor.

Ante las noticias de Rosse, el contraste electo-destinado se vuelve el más brutal y significativo:

Ros: Your castle is surpris'd; your wife and babes,  
 Savagely slaughter'd; to relate the manner  
 Were, on the quarry of these murder'd deer,  
 To add the death of you.

Mal: Merciful Heaven!--  
 What, man! ne'er pull your hat upon your brows;  
 Give sorrow words; the grief, that does not speak  
 Whispers the o'erfraught heart, and bids it break.

Macd: My children, too? (IV.3.204-211)

A esta primera recomendación de Malcolm, a su actitud, en apariencia caridad sincera, Macduff ni siquiera presta atención,

inicia un intercambio de versos con Rosse, otro Thane. De nuevo Malcolm parece casi adicional, como cuando murió su padre. Exige palabras para el duelo cuando él las contuvo por prudencia, rebasado por un mundo brutal y amenazador. Macduff expresa el azoro de quien lo ha perdido todo, del que sufre su propia muerte:

Macd: My children, too?  
ROS: Wife, children, servants, all  
 That could be found.  
Macd: And I must be from thence!  
 My wife kill'd, too?  
Ros: I have said (IV.3.211-213)

Malcolm completa el verso 213, pero en su código:

Mal: Be comforted:  
 Let's make medicines of our great revenge,  
 To cure this deadly grief. (IV.3.213-215)

Malcolm habla de venganza, no de restauración. Y Macduff pronuncia la grandiosa sentencia, centro simbólico de Macbeth, reunión de los haces de significación de todo Macbeth:

Macd: He has no children. ... (IV.3.216)

Estas palabras, quizá sordas, como susurros, merecen una atención que en este contexto es imposible. Baste por ahora recalcar la desconcertante insistencia de Malcolm, quien, si bien puede decirse que está recuperando su propio dolor, ya sobrepuesto y decidido a la venganza, es, por decir lo menos, imprudente. Las reconvenções continúan e inquietan al leerlas. El electo, el no-guerrero, el que no conoce a la muerte manifiesta, exige de un Macduff lejano. No comparten el verso roto:

Macd: He has no children. --All my pretty ones?  
 Did you say all?-- O hell-kite! --All?  
 What, all my pretty chickens, and their dam,  
 At one fell swoop?  
Mal: Dispute it like a man. (IV.3.216-220)

Malcolm trata de impulsarlo a la acción inmediata, como si no

quisiera dejar pasar la oportunidad del duelo del Thane. Y sin embargo, al principio mismo de esta escena, Malcolm fue quien recibió las reconvenciones de Macduff por su carencia de acción inmediata, lo que denota uno de tantos vuelcos irónicos de la obra:

Mal: Let us seek out some desolate shade, and there  
Weep our sad bosoms empty.

Macd: Let us rather  
Hold fast the mortal sword, and like good men  
Bestride our downfall birthdom. Each new morn  
New widows howl, new orphans cry;... (IV.3.1-5)

La respuesta de Macduff a la inacción de Malcolm es bien interesante. En primer lugar, por supuesto, se halla la ironía doble de su desconocimiento de la escena anterior, de la muerte de su familia, y de que él mismo hable de "widows and orphans", cuando es "widower and childless" ya. Pero el diseño de Shakespeare va más allá: es ironía el vuelco de las actitudes. Es ironía genial la disposición de los versos. Es ironía pura el uso de "men" por Macduff aquí y el contraste con "man" de Malcolm en el verso que en breve cito. Es ironía, en fin, la reversión de la desconfianza. El mundo permanece inestable como nunca y siempre. Los regañíos de Malcolm, en la circunstancia de la ascensión del Thane a cosmos, resultan inaceptables. La palabra "Man", eje de Macbeth, se le devuelve con Macduff en cifra del código. "Man" da lugar a un intercambio del tipo compartir-diverger que he caracterizado antes:

Mal: Dispute it like a man.

Macd: I shall do so;  
But I must also feel it as a man:...

¿No son estas palabras de Macduff eco del "To show an unfelt sorrow is an office/Which the false man does easy." (II.4.134-135) de Malcolm? La pregunta es pertinente, y habría que recogerla un poco después. En este momento es que Macduff pronuncia su discurso de compromiso, el de Beowulf, que al principio de esta sección cité (IV.3.222-227). Un discurso de generosidad donde "all"

significa precisamente "todo(s)", no sólo sus amores inmediatos. Macduff siente como hombre. El contraste se agudiza. A tal discurso, Malcolm insiste hasta el colmo:

Mal: Be this the whetstone of your sword: let grief  
Convert to anger; blunt not the heart, enrage it.

(IV.3.228-229)

Y Macduff revela su estatuto cósmico:

Macd: O! I could play the woman with mine eyes,  
And braggart with my tongue. --But, gentle Heavens,  
Cut short all intermission; front to front,  
Bring thou this fiend of Scotland, and myself;  
Within my sword's length set him; if he'scape,  
Heaven forgive him, too! (IV.3.230-235)

Malcolm expresa su satisfacción en un nuevo uso de "man", pero el suyo se asemeja al de los Macbeth. ¿Comparte Malcolm el verso de Macduff?:

Mal: This tune goes manly.  
Come, go we to the King: our power is ready...  
(IV.3.235-236)

Sí, es posible leer los versos de Malcolm dentro del código; es posible sugerir que ha entendido el alcance de las palabras de Macduff, las gemelas de Beowulf. Pero hay una grave brecha entre destinado y electo. En ningún momento las palabras de Macduff son conversación unívoca con Malcolm; nunca parece dirigirse a él solamente. Su "He has no children" ha sucitado, entre tantas otras cosas, discusiones sobre si Macduff se refiere a Macbeth o a Malcolm; es decir, sobre a quién se dirige, también. De igual manera, es evidente que los planos en que se expresan estos personajes no parecen coincidir, es como si Macduff hablara en un territorio y Malcolm en otro, que no tienen dimensiones siquiera comparables, por no decir compartibles. Para Malcolm "our power is ready", que quiere decir, sobre todo, que el "army", su significado más inmediato, está pronto a la guerra, no se refiere a un poder superior. La brecha es clara. La muerte del joven



Intervención más que desafortunada. Malcolm presencia una situación que no alcanza a comprender. Me parece posible recordar de nuevo las propias palabras de Malcolm, que antes cité en relación con su actitud hacia Macduff: "To show an unfelt sorrow is an office/Which the false man does easy". Tal vez en esta situación se da una respuesta. La presunción de que el dolor de Siward resulta pequeño es, por lo menos, arrogante, por lo más, injustificablemente torpe. Las palabras del viejo guerrero son definitivas. Completa en oposición el verso abierto por Malcolm:

OSiw: He's worth no more;  
They say he parted well and paid his score:  
And so, God be with him! --Here comes newer comfort.  
(V.9.17-19)

Esto recuerda la actitud de Macduff; es una situación de pérdida similar, y es, además, una repetición irónica de las torpes reconvenções de Malcolm entonces. Nótese que Old Siward da por concluido el asunto con una firmeza absoluta, es lo que es, el contraste alcanza su apogeo, guerrero contra no-guerrero. Siward no permite más intercambio al cerrar el verso, abriéndolo a la llegada de Macduff, con la cabeza de Macbeth, tal como Macbeth cortara y empalara la cabeza de Macdonwald.

Ante la cabeza sin cuerpo de Macbeth, símbolo de desintegración, de reino sin liderazgo, Malcolm asume el papel de soberano sin objeciones, pero, es claro, no del modo guerrero. Promete recompensas justas, califica correctamente al tirano y su séquito, asegura integridad y sostiene el círculo ritual de sus seguidores. Con la salvedad de que a este círculo se le resta un pequeño segmento, el cambio de dirección que tanto he mencionado. Para Malcolm, se sigue de sus actitudes, Weird no es el valor.

La muerte del joven Siward es como la trayectoria inversa de la vida del nuevo monarca. Muere el joven guerrero, el último que lo hará físicamente antes de Macbeth, el último. El resto de los guerreros muere de modo simbólico, con los nuevos títulos que

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Malcolm otorga. El orden nuevo nace con el primo, otro joven. El movimiento final entre estos "cousins" es precisamente el de un nacimiento con la muerte. Como todo en la obra. Los Thanes mueren para el nacimiento de un nuevo orden. Como los ases y los dioses mueren en Ragnarök. Duncan y Banquo han muerto; Macduff ha sido enteramente despojado; Macbeth, el asesino del sueño, también ha muerto. El carnicero cuya muerte celebra Malcolm en la escena final ha sido fuente, irónicamente, de lo que Malcolm consolida. El que Macbeth sea fuelle es una de tantas ironías contenidas en "He has no children". Macbeth y Malcolm coinciden en tal exclamación de Macduff. Malcolm ha intentado ser generoso de la manera más torpe, pero al fin, cuando menos, hay promesa de generosidad. Macduff ha sido la generosidad plena en su compromiso con Weird. Los Siward, ambos, que son uno, un padre y un hijo guerreros que participan en la misma batalla y caen en ella, han sido generosos. De la vinculación de generosidad con generatividad y de los elementos explorados, más uno, se sigue un esquema simbólico-irónico, como es de esperarse, ligado con Weird hacia la tragedia.

El elemento que falta es que Macbeth, como todos sabemos, es infertilidad absoluta, no-generoso. Su distinción radica en no poder procrear en un mundo que se define ante todo en razón de familia, generar, nacer, morr, etc. Es un ser estéril, dador de muerte. Así es fuente, fuente de oscuridad. El código se autocontiene en todas sus capacidades creativas y destructivas. El guerrero muere, el nuevo orden nace, Macbeth y Malcolm son creadores de una y la misma cosa que no es sí misma. La ironía en Macbeth, como he reiterado, es total. El manejo simbólico del concepto fertilidad, que no es sí misma, lo comprueba y define al personaje central.

## Capítulo IV NOTAS

1. Es decir, pese a que actúa en calidad de soberano, pese a que recompensa a Macbeth en la medida del mérito --y más, cuando menos verbalmente--, es claro que el momento político no es el mejor para el nombramiento de Malcolm como sucesor.
2. ¿Escrita o no por Shakespeare? El debate parece haberse definido en contra de que sea espuria. Véase Muir, "Introduction", p. xxii.
3. Holinshed, Chronicles, op. cit., p. 542.
4. De hecho, el Macbeth histórico, más propiamente, MacBeth, no fue el tirano de Shakespeare. Lo que no es sorprendente; tampoco Richard III fue como lo retrata. A MacBeth puede incluso considerársele un benefactor de Escocia. El mejor relato biográfico que conozco (amén de interesante estudio de los esquemas de gobierno de la época) es el de Peter Berresford Ellis, MacBeth, High King of Scotland: 1040-1057 AD, Londres: Frederick Muller Ltd., 1980.
5. Muir, en su edición de Macbeth, p. 141 (nota).
6. En el tiempo histórico de Macbeth, Duncan tenía 39 años, MacBeth, 35, Malcolm, 9. A Shakespeare, desde luego, lo tiene sin cuidado. El rey es "old man" por derecho poético-simbólico y su hijo "the boy", pero, como espero mostrar, por motivos asimismo simbólicos. Obviamente, Malcolm y Donalbain, dos años menor, no huyeron sino fueron enviados lejos de Escocia por su clan. En el colmo del naturalismo, habría que verificar el promedio de vida de un guerrero. Difícil, dado que nunca estaban exentos de contingencias fatales. El padre de MacBeth, Findlaech Mac Ruaridh, gran señor, Mormaer, de Moray, fue asesinado cuando su hijo tenía 15 años.
7. Buchanan, Rerum..., op. cit., p. 569.
8. Holinshed, op. cit., p. 556.
9. Que pocas veces parece molestar a los lectores: ¿por qué se ha de seguir que, muerto Duncan, Macbeth necesariamente reinará?, ¿quién asegura que los chambelanes permanecerán en silencio sobre las bebidas que les lleva Lady Macbeth?, etc. Shakespeare nunca se molesta con ciertos cabos sueltos. Pero, reitero, no hay que ponerse naturalistas.
10. Cf. Luisa Josefina Hernández, "Análisis de Macbeth", p. 45.
11. Recuérdense dos cosas. Uno, que Banquo no existió como personaje histórico. Dos, que la leyenda lo identifica como odm-plice de Macbeth. La personalidad que tiene en la obra es por

ende la que le funciona a Shakespeare. No sólo modificó su rol original por no agraviar a James I, desde luego. Banquo, al igual que su fantasma, está enmedio. Inicia Thane íntegro, presenciemos ahora la coyuntura de su flaqueza. ¿Por qué no ha comunicado sus sospechas a nadie?

V. GENERAR, DESTUIR. FRONTERA VAGA

The lowest man: he whose wishes  
have all come true.

(Canetti, The Human  
Province, 1942)

## V. GENERAR, DESTRUIR. FRONTERA VAGA

El valor generosidad, esencialmente el mismo que generatividad, es valor central del código. Macbeth da muerte a una serie de personajes simbólicos que denotan el esquema tribal, la composición familiar de su mundo, y se proyectan a la universalidad de las jerarquías de la vida. No tiene hijos, sino actos estériles. Su progenie es de oscuridad; su esposa, un ser de índole contranatural voluntaria que la hace madre de la misma oscuridad. Macbeth asesina al padre, Duncan, al hermano, Banquo, a la esposa-madre, Lady Macduff, a los hijos, de su par Macduff y de otros, a sí, a la tierra, al sueño. Sus actos son la revelación del horror. Como ser mítico, este horror es hijo de la esterilidad, del Thane negativo.

El Thane debería ser por definición un protector y, por tanto, un dador. Las recompensas del guerrero son símbolo de actos generosos que buscan conservar el equilibrio del mundo. El comportamiento de Duncan, tan lleno de generosidad, es el punto de partida. Antes he consignado cómo en Holinshed Duncan es generoso en extremo, quizá peligrosamente.<sup>1</sup> Y la interpretación, a partir de esto, puede tomar caminos equívocos. Shakespeare no nos propone un rey que agobie a sus súbditos con su generosidad. Cuando menos no se enfatiza como defecto. Podría seguirse esta línea. Sin embargo, me parece menos fructífera que una explicación más allá de las personalidades, enclavada en lo irónico. La ironía de la generosidad de Duncan como fuente de su caída está en el umbral, en la frontera entre él y Macbeth, y no en los caracteres como tales. Es decir, la muerte de Duncan toma forma a partir de las relaciones de estos seres en la situación de la recompensa y el mérito. Macbeth, también en Holinshed, es en exceso cruel. El cronista recoge un lamento basado en la historia de los modelos que los hombres desearían verdad. Pero Macbeth es una tragedia de hechos y actos.

El mérito es la medida de los actos del guerrero. El Thane, en este caso Macbeth, Thane de Glamis, general victorioso y





Macb: ... --I have no spur  
 To prick the sides of my intent, but only  
 Vaulting ambition, which o'erleaps itself  
 And falls on th'other-- (I.7.25-28)

"ambition which o'erleaps itself", que no es sí misma. Su esposa lo interrumpe y él confirma:

Macb: We will proceed no further in this business:  
 He hath hounour'd 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. (I.7.31-35)

Su esposa ha definido cómo Macbeth carece de los medios, "the illness" para llevar a cabo lo que Banquo, y ahora ella, ha llamado "hope": "Was the hope drunk wherein you dress'd yourself?". Lady Macbeth siempre ha creído que el título de rey no correspondería a Macbeth por mérito:

LMB: Glamis thou art, and Cawdor; and shalt be  
 What thou art promis'd. --Yet do I fear thy nature:  
 It is too full o'th'milk of human kindness,  
 To catch the nearest way. Thou wouldst be great;  
 Art not without ambition, but without  
 The illness should attend it... (I.5.15-20)

Los límites han de ser violados para alcanzar el "hope", aquí de nuevo entendido como promesa; no puede ser de otra manera.

Pero el problema del mérito se maneja de modos excepcionalmente simbólico-irónicos. Este mismo monólogo de Lady Macbeth implica, a la vez, que, aun alcanzando el trono, Macbeth no será rey cabal. Lo caracteriza exclusivamente en términos de potenciales no realizados, de una personalidad enmedio: "Thou wouldst, thou couldst". No es casual que Lady Macbeth nos retrate a su marido de manera ambigua. "Fair is foul" en esta descripción de Macbeth. Pero "foul is fair" también. Es decir, los valores no sólo están revertidos, sino confundidos. Lady Macbeth hace esta



su incapacidad de generar, si bien él no parece entenderlo. Como Unferth, antes de los asesinatos del padre-rey y del Thane-hermano, Macbeth reduce toda cualidad a la envidia, al referirse a sus víctimas. El traidor envidia a los que crean:

Macb: ... this Duncan  
 Hath borne his faculties so meek, hath been  
 So clear in his great office, that his virtues  
 Will plead like angels, trumpet-tongu'd, against  
 The deep damnation of his taking off;...  
 (I.7.16-20)

Macb: Our fears in Banquo  
 Stick deep, and in his royalty of nature  
 Reigns that which would be fear'd; 'tis much he dares  
 And, to that dauntless temper of his mind,  
 He hath a wisdom that doth guide his valour  
 To act in safety. There is none but he  
 Whose being I do fear: and under him  
 My genius is rebuk'd; as, it is said,  
 Mark Antony's was by Caesar. ... (III.1.48-51)

La referencia a César no es gratuita. Si bien Macbeth alude al célebre contraste entre Octavio César y Antonio, nos refiere, asimismo, a Julius Caesar. En Macbeth Shakespeare parece combinar a Bruto y Casio, a quienes ya había tratado en términos complementarios.<sup>2</sup> Macbeth es sin duda lo que César dice de Casio, uno de quienes "be never at heart's ease/Whiles they behold a greater than themselves,/And therefore are they very dangerous."<sup>3</sup> La envidia es primordial como signo de esterilidad en Macbeth, quien aspira a ser lo que no es.

Banquo y Duncan celebran juntos signos de vida, de fertilidad manifiesta, en las afueras de lo que será el castillo del infierno:

Dun: This castle hath a pleasant seat; the air  
 Nimble and sweetly recommends itself  
 Unto our gentle senses.

Ban: This guest of summer,  
 The temple-haunting martlet, does approve,  
 By his loved mansionry, that the heaven's breath  
 Smells wooingly here: no jutty, frieze,

Buttress, nor coign of vantage, but this bird  
 Hath made his pendent bed, and procreant cradle:  
 Where they most breed and haunt, I have observ'd  
 The air is delicate. (I.6.1-10)

Conforme al conjunto simbólico de aves en la obra, se da otra ironía: crecen y se reproducen en los "battlements" mortales de Lady Macbeth (I.5.40), donde ella reconoce "a raven". En consonancia, Lady Macduff y su hijo hablan de aves antes de su muerte. Todos los personajes, en fin, recuerdan procreación.

¿Hacia dónde se dirigen tantas señas de preocupación poética por la generación?<sup>4</sup> El asunto debe tomar miles de páginas creativas. En este contexto, el de una crisis, una dirección válida es la de la ironía del código roto, de la traición a los principios que infecta todo lo que le rodea. "Host" es quien alberga y protege. Macbeth es incapaz de alojar--su esposa y él jamás han disfrutado el acto de procrear, que inicia en la comunión, transcorre en un espacio de protección y crecimiento y se consolida en un hogar, en un lugar compartido, extensión del alojamiento materno que gradualmente desaparece para dar paso a un nuevo ciclo. La palabra "source" en su sentido positivo no le es aplicable, aunque conozca su valor, como lo indica al dirigirse a los hijos del rey-padre muerto:

Don: What is amiss?

Macb:

You are, and do not know't:  
 The spring, the head, the fountain of your blood  
 Is stopp'd; the very source of it is stopp'd.  
 (II.3.95-97)

La liga de este parlamento con el problema de la fertilidad es clara, en tanto los elementos invocados son nutrientes de vida. La sangre es nutriente, el principal humor evocado y derramado en la obra. Macbeth, al comprometerse con "will" a través de "illness" se compromete con la anti-vida. Si no hace crecer, hará decrecer, celebrará la nada. Dar vida es imposible, dará muerte. Los Macbeth son estériles. Lady Macbeth se condena al renunciar a la fertilidad, paradójicamente, por la adquisición de un objeto. Es ella, la invocadora de la no-vida, quien dará vida a un ser que,

sobre todas las cosas, odiará a la vida; ni la soportará ni la deseará, finalmente. Y a la muerte de esa mujer, ese ser no puede hallar significado en ninguno de los dos términos:

Sey: The Queen, my Lord, is dead.

Macb: She should have died hereafter:

There would have been a time for such a word.--  
(V.5.16-18)

Macb: ...whiles I see lives, the gashes  
Do better upon them. (V.8.2-3)

Esta confluencia y confusión de vida-muerte, ironía-paradoja, en Macbeth tiene arraigo total. Uno de los índices, quizá el mayor, de cómo Shakespeare compone sobre la base del cúmulo de conceptos fertilidad-nacer-crecer-dar y demás es el diseño del personaje central mismo, planteado precisamente en una dinámica así, una dinámica donde tales conceptos son objetos de la ironía insistente de Macbeth, clave de la crisis.

## Capítulo V NOTAS

1. Véase también la nota 1, capítulo IV, supra.
  2. Los trágicos hermanos, el de la sombra y el del espejo; el de la oratoria privada y el orador público. Macbeth es nadie. Ellos querrían ser uno. El esquema trágico de Julius Caesar es de una complejidad maravillosa: cuatro líneas trágicas.
  3. Julius Caesar, Dorsch (ed.), The Arden Shakespeare, I.2.205-207, p. 19. César habla de Casio con Antonio, de su mirada hambrienta, de sus inocultables celos.
  4. ¿Se liga con la de los sonetos?
- x

VI. SER COMO MATAR

A coward, a true coward, is  
only the man who fears his  
memories.

(Canetti, The Human  
Province, 1954)

Instintivamente, ya se había  
adestrado en el arte de simular  
que era alguien, para que no se  
descubriera su condición de nadie.

(Borges, Everything  
and Nothing)

VI. SER COMO MATAR

Al Thane de Glamis no lo conocemos personalmente al principio de la obra. Glamis sólo vive en palabras de otros hasta que no es Cawdor. Uno de los principios de composición de Macbeth, totalmente coherente con su origen crítico y su consiguiente naturaleza irónica, es que prácticamente todo hecho tiene vida verbal o real antes de que se manifieste. Las Weird Sisters mencionan el nombre de Macbeth, de quien entonces no sabemos nada sino que su nombre y su Weird son conocidos por las Sisters, que es decir que lo conocen por entero. El "Captain" y Rosse lo caracterizan dentro del ámbito humano como guerrero leal y poderoso. También éste es Glamis. Duncan entonces lo nombra Cawdor, y cuando por fin lo conocemos de cuerpo presente, su lenguaje no parece ser el suyo, el de Glamis que él sábase ser, sino el de las Sisters: "So foul and fair a day I have not seen" (I.3.38). A partir de este momento, Macbeth asemeja un ser en formación que parte de los niveles más primordiales; es un no-ser, una no-identidad. Las palabras que pronuncia en su segunda intervención lo sugieren, también. Es a través de una muerte que se autodefine. Pero esa definición es la de un nombre que ya no es el suyo, el de Glamis, muerto con las revelaciones y con el conferimiento del título de Cawdor:

Macb: Stay, you imperfect speakers, tell me more.  
 By Sine's death I know I am Thane of Glamis;  
 But how of Cawdor? the Thane of Cawdor lives,...  
 (I.3.70-72)

Al final de esa escena, en su primer soliloquio se define: como no-definición:

Macb: ...Present fears  
 Are less than horrible imaginings.  
 My thought, whose Murther yet is but fantastical,  
 Shakes so my single state of man,  
 That function is smother'd in surmise,  
 And nothing is, but what is not.  
 (I.3.137-142)

Su resolución contra el obstáculo que le representa Malcolm esboza el resultado de su crecimiento. Macbeth ha quedado dividido después de la escena de las revelaciones. Lo veremos nacer y desarrollarse en un proceso atroz. Las palabras antes citadas de Duncan: "I have begun to plant thee...", luego, son aún más significativas. Ironía que precede a la observación de Macbeth sobre el nombramiento de Malcolm, que es sentencia de sí:

**Macb:** (*Aside*) The Prince of Cumberland!--That is a step  
On which I must fall down, or else o'erleap,  
For in my way it lies. Stars, hide your fires!  
Let not light see my black and deep desires;  
The eye wink at the hand; yet let that be,  
Which the eye fears, when it is done, to see.  
(I.4.48-53)

El "that which the eye fears" no es sólo el acto de transgresión irrevocable, es también todo el proceso de Macbeth.

Si nos es posible pensar en los actos de Macbeth como atentados contra todos los niveles de la vida en el código familiar (Duncan-padre, Banquo-hermano, los Macduff-madre e hijos), la figura de Lady Macbeth puede revelárenos como la de la madre. He insistido en que la fundamentación de Macbeth es la ironía-paradoja. Los Macbeth, como se ha señalado repetidamente,<sup>1</sup> tienen una relación complementaria que bien puede describirse como una relación de madre e hijo invertida. La caracterización que Lady Macbeth hace de su marido no únicamente retrata al Thane de Cawdor como un ser no cabal, dividido, sino que sigue los ritmos triples de las Sisters, e incluye los temas de la fertilidad, el crecimiento y la nutrición, que recoge para renunciar a ellos:

**LMB:** Glamis thou art, and Cawdor; and shalt be  
What thou art promis'd. --Yet do I fear thy nature:  
It is too full o'th'milk of human kindness,  
To catch the nearest way. Thou wouldst be great;  
Art not without ambition, but without  
The illness should attend it. (I.5.15-20)

Lady Macbeth "fears his nature" en tanto la reconoce "too full o'th'milk of human kindness". Parte de los comentarios que

este verso ha despertado, y otras sugerencias en extremo estimulantes,<sup>2</sup> se han centrado alrededor del campo simbólico asociado recurrente en Lady Macbeth más adelante (nipple, breasts, milk, babe), de modos por demás acertados e iluminadores. Su simbolismo está fuera de duda. Una observación pertinente, sin embargo, sería que la leche se asocia, en tanto humor, con los demás humores de la obra, que no son sino uno, la sangre. Nutrientes. La obra, así, se refiere a humores vinculados con crear, proteger, crecer. Para la cita anterior, las palabras son humores malignos que nutrirán "illness": "Hie thee hither,/That I may pour my spirits in thine ear..." (I.5.25-26). Lady Macbeth recurre a la leche y la sangre al mismo tiempo:

LMB:

...Come you Spirits  
That tend on mortal thoughts, unsex me here,  
And fill me, from the crown to the toe, top-full  
Of direst cruelty! make thick my blood,  
Stop up th'access and passage to remorse,  
That no compunctious visitings of Nature  
Shake my fell purpose, nor keep peace between  
Th'effect and it! Come to my woman's breasts,  
And take my milk for gall! (I.5.40-48)

Y esta conversión de su ser humano no en potencia masculina sino en ser no definible como humano se da a modo de transformación de humores: al modificarse la calidad de estos humores vitales, Lady Macbeth accede a una esencia distinta. Mark Doren hace hincapié en el simbolismo de la "densidad" de los humores en Macbeth: "The news that Duncan is coming to her house inspires (Lady Macbeth) to pray that her blood be made thick."<sup>3</sup> El aumento de esta densidad, que tendrá efectos prácticos de inhibir los escrúpulos, se añade a la conversión de la leche, el otro nutriente, en hiel, consonante con la "thick night" esencial para los Macbeth. Los "spirits", en su sentido tanto de humores como de fuerzas, son los elementos simbólicos propicios para la realización, en el nivel de la composición de la obra, de un proceso de vaciado-llenado de recipientes. Esto nos devuelve al planteamiento de Macbeth como un ser insustancial, para quien "nothing is, but what is not", un ser vacío en busca de contenido.

Y su esposa teme que su naturaleza esté "too full o'th'milk of human kindness." Conforme a la ironía fundamental de Macbeth, este verso puede entenderse figurativa y literalmente a la vez. La interpretación, así, sería la de un Macbeth vacilante, dividido, inmaduro, joven, pequeño, un bebé. Luego, Lady Macbeth quiere decir que Macbeth es un ser en quien la dulzura de la leche en los labios aún está fresca. El asunto, por supuesto, no se resuelve literal sino poéticamente. Lady Macbeth se ha elevado por lo pronto a un nivel cósmico después de su renuncia. Macbeth también, después de las revelaciones. En el mundo que comparten-no comparten gradualmente, él es un niño, como tantos que aparecen o se refieren en el texto; ella, una ávida madre. Macbeth necesita el impulso, el apoyo y nutrición, una especie de crianza negativa, de su esposa-madre para alcanzar el estado que Duncan le anuncia, "full of growing".

Hay muchos aspectos de la relación de estos seres que a nadie han pasado inadvertidos. Es bien reconocida su relación de poder que poco a poco se desplaza del uno al otro. En ella se puede leer el caso dramático de una madre que guía a su chiquillo temeroso y dubitativo de la mano hacia una madurez. A partir de su renuncia a la fertilidad, I.5, Lady Macbeth se encarga de llevar a su sustituto de retoño hasta la consolidación del asesino, hasta darle identidad.

La confrontación entre los Macbeth en I.7 puede aportar varios índices relativos al crecimiento en asociación con la educación. Una disputa académico-editorial respecto del soliloquio es un buen principio. Muir, en la edición Arden, recoge la versión del Folio al pie de la letra. El texto es como sigue:

Macb: If it were done, when 'tis done, then 'twere well  
 'Twere done quickly: if th'assassination  
 Could trammel up the consequence, and catch  
 With his surcease, success; 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 jump the life to come.--But in these cases,  
 We still have judgement here; that we but teach  
 Bloody instructions, which, being taught, return  
 To plague th'inventor: this even-handed Justice  
 Commends th'ingruidence of our poison'd chalice  
 To our own lips. (I.7.1-12)

Con todo, Muir nos refiere a la enmienda, hoy comúnmente aceptada, de Theobald, quien lee "schoole" en lugar de "shoal" (v.6).<sup>4</sup> La enmienda de Theobald atiende principalmente a que "schoole" es una grafía alternativa, en el contexto del inglés isabelino, de "shoal". En tal contexto de inestabilidad podría entenderse esto tan sólo como la corrección de un término potencialmente equívoco por uno unívoco. Pero ese mismo contexto de inestabilidad, y dado el papel que el crecimiento y todos sus correlatos desempeñan en Macbeth, hace posible una lectura en el sentido de "school".<sup>5</sup> Pocos editores, dice Muir, aceptarían esta posibilidad hoy. A mi entender no se hace indispensable una validación en ningún sentido. Muir hace una explicación conjetural que resulta pertinente y útil: "It seems to me probable that Shakespeare intended 'shoal'; but that, by an unconscious pun, 'bank' suggested 'judgement' and 'schoole' suggested 'teach...instructions...taught' a few lines below."<sup>6</sup> Discutir los particulares sería ocioso. Una correlación más libre, partiendo de la mecánica que hace a Muir pensar en asociaciones sobre el aprendizaje --parte del proceso de educación-crecimiento--, que deriva de Bethell,<sup>7</sup> propiciaría un apoyo a la idea de que Macbeth se está desarrollando como personaje en una línea de crecimiento. El asunto no depende, luego, de si Shakespeare escribió, sin duda, X o Y, sino que, de cualquier manera, estos signos dan pie a una interpretación consecuente con el universo de asociaciones de fertilidad. Macbeth exige como personaje un proceso donde "the milk of human kindness" del recién nacido sea destruida, una especie de aprendizaje, también.

En este soliloquio, la extensión del campo significativo de "generar" se hace a un humor de nuevo, como con los "spirits"





Lmb: What beast was't then,  
That made you break this enterprise to me?  
When you durst do it, then you were a man;  
And, to be more than what you were, you would  
Be so much more the man. (I.7.47-51)

Lady Macbeth recoge el "man", "more" y "dare" de Macbeth y se los devuelve modo tan elocuente que "man", que es tan sólo sonido, parece hacer sentido. La controversia clásica de la crítica macbethiana sobre si existió una escena previa a ésta en que los Macbeth discuten el asesinato resulta inútil. Tan sólo baste considerar cómo se comunican estos esposos.

Me parece equivocado pensar que intercambios como el de I.5, por ejemplo, indican una consonancia total y consciente entre el "fantastical murther" del soliloquio de Macbeth en I.3 y la intuición de "illness" de su mujer. El diálogo es más intangible que eso:

Macb: My dearest love,  
Dunçan comes here to-night.  
Lmb: And when goes hence?  
Macb: To-morrow, as he purposes.  
Lmb: O! never  
Shall sun that morrow see! (I.5.58-61)

La comunicación de estos seres es muy compleja, y esta escena quizá se actuaría mejor en un tono vacilante y sorprendido, donde Macbeth se limitara a informar, sin estar exento de un impulso indefinido, el del "murther", que se topa de pronto con una confirmación esperada-inesperada, todo ello en concordancia con su carácter quasi infantil. La escena, es decir, tendría que tomar un tono más sutil que de costumbre.<sup>8</sup> El universo verbal de los Macbeth es tal que los signos más importantes son "it", "that", "done", "deed"; un universo en que las definiciones más complejas se dan irónicamente a través de signos simples, evasivos. Macbeth entiende y no que Lady Macbeth ha captado lo que su mente imaginó en una fracción de segundo. Si son cómplices, lo son en silencio y distancia. El lenguaje entre ellos está en crisis, reducido casi a nada. Este universo es extraño, también, a cualquier forma convencional de comunicación. Cuando Macbeth, de nuevo en I.7, intuye el acto destructor absoluto, lo hace con el centro de su lenguaje en "it", que se expande poco a poco hasta la imagen del

Apocalipsis, pasando por las etapas de "consequence", "life to come", "deep damnation". Pero el principio es "it": "If it were done, when 'tis done, it were well, it were done quickly". Pronombre que tendría que estar en lugar de algo, y no lo está. O en todo caso, está en lugar de lo que le sigue, no de lo que le precede. No hay mejor instancia de crisis del lenguaje en Macbeth que está paradoja: el acto de Macbeth ya es antes de ser, los principios del lenguaje están profundamente invertidos. Las imágenes que Macbeth convoca pretenden ser previas y son posteriores al crimen. El acto es aunque sea posterior. "It" es.

Así, si volvemos al primer intercambio de los esposos, en I.5, podremos observar cómo en Macbeth se conjugan corrientes encontradas. Demasiado joven para acomodar el rompecabezas, Macbeth informa al tiempo que busca un resquicio de claridad que le diga sí o no a una pregunta no expresada. Habla con una inocencia que es y no es. Los Macbeth, repito, saben bien y no saben lo que el otro dice. "Duncan comes here to-night" abre Macbeth un verso, y Lady Macbeth lo cierra con una interrogación, "And when goes hence?", acto que él desearía realizar, tal vez, y que se revierte no necesariamente como anticipo del "never shall sun that morrow see" posterior. Si atendemos a que este intercambio se da en la dinámica de compartir-diverger, resulta evidente que la superficie del diálogo no corresponde cabalmente a su profundidad. Lo que crea un nivel intermedio de comunicación. No es sólo que los Macbeth quieran decir algo escondido en lo que dicen. Es que lo que se quiere decir no es ni una cosa ni otra. El lenguaje está literalmente aprisionado en sí. Toda comunicación resulta tentativa, todo contacto es una aproximación. No es que los Macbeth digan A que es B. Dicen A que es Z que pasa por N, el umbral. El problema es que en una situación extremadamente simple se realiza un conocimiento en extremo complejo. Los señores Macbeth se encuentran por primera vez. Nada es lo mismo, todo es lo mismo. El "To-morrow, as he purposes", tan difícil de actuar,

entra perfectamente en este vericuerdo. El diálogo ha de terminar en regaño sin que nada se haya explicitado por parte de Macbeth. Lady Macbeth explicita todo como si se hubieran comunicado cabalmente. Pero no. El no puede responder a ese nivel, necesita más. Lady Macbeth se enfada y prescribe, más que aconseja:

Macb: We will speak further.

LMB:

Only look up clear;

To alter favour ever is to fear.

Leave all the rest to me. (I.V.71-73)

En esta correlación de fuerzas no cabe otra cosa. El regaño es el enfado final de una madre que ha optado por revertir el proceso natural de crear y nutrir, como lo expresa para Duncan: "He that's coming must be provided for." Su hijo irresuelto suplica una tregua imposible. Lady Macbeth se ha proclamado vencedora desde antes; hay en todo esto la apariencia de una autoridad materna incontestable. El medio verso de Macbeth quiere ser concluyente. Ella ocupa la otra mitad y más. Sí, se hablará más; sí, pero el lenguaje está derrotado a su favor. Cuando ella devuelve a Macbeth el "man" de I.7, se da la puntilla. La palabra, en este contexto, es mero tiempo vacío.

De tal suerte, la comunicación entre los Macbeth es siempre inestable. Se intuye y se desea completa, pero nunca trasciende lo tentativo. El contacto real es imposible. Los Macbeth recuerdan esos amores desesperados que no alcanzan, no pueden alcanzar por definición, lo compartido, la unidad. Su comunicación es estéril, como ellos.

Cuando Lady Macbeth destruye la vacilación de su esposo en I.7, se hacen innecesarias las conjeturas acerca de una escena perdida. Los entendidos son eso, entendidos que resultan de una comunión que no es tal, que es negación de sí, en proceso permanente. Macbeth desecha todo rastro de nutrición positiva al buscar motivos para no cometer un crimen que cometerá. Duncan, el ser, como motivo, es un aparte, una tangente. El vacío de Macbeth se llena por fin de la hiel que era leche, los espíritus-humores que su esposa deseaba verter en él. Queda a su merced, como niño

que es descubierta, regañado, advertido y sometido. Y también complacido. Después de todo la travesura no está en contra de los deseos y designios, simplemente carecía de vocación. La intensidad de 1.7 también es signo de la distancia-desigualdad de estos seres. Macbeth abre con cinco versos débiles: "We will...Not cast aside so soon", dejando este último a merced de su esposa, quien lo arrolla con la incontestable retórica de las preguntas que describí antes, once versos: "was the hope...Like the poor cat i'th'adage?" Macbeth trata de oponerse con tres versos de rebeldía que sabemos hueca, si cierta: "Pr'ythee, peace...Who dares do more is none." Lady Macbeth los recoge con la energía devastadora e irónica de su condición. Trece versos en los que el recién nacido, como se dijo en su momento, muere: "What beast...sworn as you have done to this." El juego es a muerte y Macbeth el niño muere como empezó, en una pregunta, medio verso sometido: "If we should fail?" De nuevo pide un respiro, pero esta vez la tolerancia de su madre-esposa se ha agotado. Lo hace abandonar la partida en ese medio verso, con el plan y la enfadada réplica: "We fail? But screw your courage to the sticking point, and we'll not fail."

Hay una superioridad verbal que denota la ascendencia de esta mujer. Su conocido declive de antes y después de la aparición de Banquo en el acto III se ajusta al proceso de crecimiento de Macbeth con la precisión de un ajuste de cuentas en el lenguaje, como ha de verse. En estos primeros encuentros de los esposos resulta más que evidente que Macbeth no es dueño de su lenguaje. Como si fuera parte de su educación, el lenguaje aún no ha aflorado en él. Sus intervenciones significativas hasta después del asesinato --quizá un poco antes, con Banquo-- son siempre en forma de soliloquio. Como sugerí antes, sus primeras palabras no son de su procedencia: "So foul and fair a day...". Su primer discurso público, al premiarlo Duncan, es todavía formalidad del código, como anoté (1.4.22-27). Para antes del crimen, su lenguaje se topa con el incontestable "what is a man?" que su esposa se encarga de resolver; sigue sin ser dueño de nada. Después del crimen, el lenguaje parece asomar en él, con todas las ironías del



le ha dictado su madre-esposa, va adquiriéndose. Es como si del umbral donde se quedó suspendida la palabra "man" la recogiera y llevara palmo a palmo hasta hacerla suya con cada vez más seguridad. Para cuando Macbeth explica sus motivos supuestos para matar a los guardias, corrobora lo que ha aprendido, aunque sea a medias, todavía. Si su discurso aún adolece de la autoironía, hay una lucidez inesperada en la significación que encierra lo que bien podría ser sólo retórica. Efectivamente, "no man can be wise, amaz'd, temperate and furious, loyal and neutral in a moment". Macbeth ha ya escogido alguna opción y nunca ha tenido ni tendrá la de no escoger. Ni como "host" ni como "kinsman" ha sido íntegro; ha de hallar alguna integridad. En este proceso simbólico de crecimiento seguirá inevitablemente tomando iniciativas, cada vez más descabelladas, si bien cada vez más aparentemente determinadas y seguras. La muerte de Duncan se antoja razonable dentro de los límites de lo práctico, de lo útil, si se quiere; y es la que provoca más vacilación con menor control. La de Banquo es absurda a la luz de las revelaciones, es más irracional; y sin embargo, tiene un carácter más decidido y controlado. La de los Macduff es el colmo de lo inútil, cruel e injustificado. Pero es la que no necesita siquiera consideración, la decisión que es acto, la más fría e impersonal. Macbeth está lleno de reversiones. Ironías.

La conversación de Macbeth con sus nuevos pares, los asesinos de Banquo, decía yo, tiene el acento en "man" y en los atributos, o títulos, mejor: "We are men, my Liege", "Ay, in the catalogue ye go for men". El célebre catálogo de los perros no sólo indica la consabida repulsión de Shakespeare por ellos, sino revela los recursos aprendidos por Macbeth. La persuasión de los asesinos por el asesino es avasalladora, como la del hijo por la madre. Toca fibras que sintió antes. Es un alumno aventajadísimo tanto en el chantaje:

Macb: Now, if you have a station in the file,

Not i'th'worst rank of manhood, say't;  
 And I will put that business in your bosoms,  
 Whose execution takes your enemy off,...  
 (III.1.101-104)

como en el plan. El proceso es idéntico al suyo.

El escenario está dispuesto para los últimos encuentros de los "partners of greatness". Los esposos se alejarán donde nunca han estado en verdadero contacto. Lady Macbeth busca a su señor, una mujer agotada por el esfuerzo previo cuyo lenguaje es prácticamente paródico de su ser anterior:

Lmb: Nought's had, all's spent,  
 Where our desire's got without content:  
 'Tis safer to be that which we destroy,  
 Than by destruction dwell in doubtful joy.  
 (III.2.4-7)

Es curiosa la debilidad y esquematismo de estos dísticos. Como signos de inquietud y remordimiento, con sus ritmos machacones y torpes, son pobre sombra del soliloquio de Macbeth en I.7. Mecánicos, prefiguran el gran ripo de la escena sonámbula: "The Thane of Fife had a wife." Su convencionalismo aforístico demuestra el descenso de la gran promotora hasta ser una fórmula, un modo. He insistido en que hay una comunicación profunda y a la vez imposible entre los Macbeth. Es hora de precisiones. Entre los "partners of greatness", que como los dísticos de Lady Macbeth aquí demuestran, nunca lo son, se da una dinámica de cercanía-intimidad/separación-extrañamiento simultáneos, que es uno de los principios de composición más audaces de Macbeth. Las observaciones que componen esta sección se pueden resumir en la noción de lo trunco que es paradójica de sí, que no es trunco. Los Macbeth están en mayor cercanía e intimidad cuanto más enajenados de su comunión--y viceversa. Granville-Barker lo vería así:

One of the few strokes of pathos that are let soften the grimness of the tragedy is Lady Macbeth's wan effort to get near enough to the tortured man to

comfort him. But the royal robes, stiff on their bodies  
--stiff as with caked blood-- seem to keep them apart.9

Para Granville-Barker la separación de los Macbeth sólo es evidente luego de la obtención de la corona; pero la distancia entre ellos es manifiesta desde siempre, tanto como su cercanía. Es decir, la relación se mantiene ambivalente todo el tiempo. Me explico.

Entre los diálogos shakesperianos más famosos hay escenas de seducción, de amantes, magníficas. La de Richard III y Anne, y la de los adolescentes en Romeo and Juliet, por ejemplo.<sup>10</sup> Los recursos de los oponentes en la batalla de la seducción (un modo renacentista de concebir este acto, por supuesto) son radicalmente distintos en estos casos. Pero coinciden en lo básico: hay seducción, contacto. Romeo quiere seducir a Julieta con una retórica vana e innecesaria: se han seducido ya. Richard sabe cómo seducir a Anne, quien se opone con una retórica fuerte que cede gradualmente ante el gran histrión. Julieta le da la vuelta a los argumentos bobos de Romeo y lo vence en su propio terreno para llevar la escena, el soneto, a niveles de verdadera comunión (líteral), en una demostración bella de agilidad verbal y calor. Richard triunfa como el gran actor, doblega, lleva a Anne a la entrega de las armas. En ambos casos el contacto es esencial, el diálogo, diálogo: fluye, es sistemático, hay tomas y dadas definidas, los oponentes comparten y terminan en conjunción. Estos intercambios se nutren de parlamento a parlamento y concurren en un umbral mutuo. Richard habla con Anne que habla con Richard; Julieta habla con Romeo que habla con Julieta. Los Macbeth son esposos que deben conocerse íntimamente. Otros amantes, otros estilos. Macbeth no es quien es; Lady Macbeth sabe de un Macbeth que es así; Macbeth se enfrenta y se asombra de una mujer que no es quien es, que es su madre. Se hablan sin dirección mutua y con dirección al otro, que no es en sí. Son perpetradores de uno y el mismo diálogo, que es sólo uno y el mismo monólogo. Macbeth:

Macb: ...Stars, hide your fires!  
 Let not light see my black and deep desires;  
 The eye wink at the hand; yet let that be,  
 Which the eye fears, when it is done, to see.  
 (I.4.50-53)

que es Lady Macbeth:

Lmb: ...Come, thick Night,  
 And pall thee in the dunest smoke of Hell,  
 That my keen knife see not the wound it makes,  
 Nor Heaven peep through the blanket of the dark,  
 To cry, 'Hold, hold!' (I.5.50-54)

que es Macbeth:

Macb: ...Come, seeling Night,  
 Scarf up the tender eye of pitiful Day,  
 And with thy bloody and invisible hand,  
 Cancel, and tear to pieces, that great bond  
 Which keeps me pale! (III.2.46-50)

El mismo monólogo. Pero eso es lo importante, es el mismo monólogo, están juntos en ausencia del otro. La carta de Macbeth deviene la escritura de Lady Macbeth cuando ella evoca el carácter de Glamis, a quien conoce, arrancándolo de la página escrita, arrancando la profundidad de las palabras de Macbeth de una superficie física hasta llevarla a la metafísica de su renuncia. Todo ello sola. Cuando se encuentran por primera vez ya se han encontrado para siempre en otro lugar; luego, el encuentro no es. Sus diálogos ocurren virtualmente sin comunión. En presencia uno del otro los Macbeth se dirigen al que no está allí, a lo que querría ser su comunión, imposible en presencia, perfecta en ausencia, trunca. Las palabras se oscurecen, no encajan:

Lmb: Thy letters have transported me beyond  
 This ignorant present, and I feel now  
 The future in the instant. (I.5.54-58)

Futuro. A lo que Macbeth responde:

Macb: My dearest love,  
 Duncan comes here to-night. (I.5.58-59)

"To-night". Presente. "Ignorant present". ¿Hay seducción?, ¿comunión? La seducción está en la carta, en la palabra en ausencia; aquí, a pesar del logos amoroso y los versos compartidos, las palabras de Macbeth están lejos, en la venida de Duncan. Que es donde está ella, pero en otro lugar de esas palabras. Como prosigue el monólogo de la ausencia, sigue y se recrudece el combate perpetuo, que no se resuelve, retorna. La disputa de I.7 es la de III.2, cuando Macbeth revela a su esposa, sin mencionarla, la muerte de Banquo. Pero antes la distancia se agudiza. III.2 es la consolidación del lenguaje de Macbeth sobre el de su mujer, deja atrás a la madre. El punto medio, desde luego, tiene lugar cuando los "partners" nos demuestran no serlo a pesar de serlo, en el umbral de la cámara donde Duncan muere.

La escena comienza con un soliloquio de Lady Macbeth, quien por primera vez adquiere tesitura humana. Recoge el "deed" e "it" de Macbeth y la imagen paterna de Duncan. Nos informa de los preparativos para el "business", como lo ha definido para su esposo, misma palabra con que él califica luego el asesinato de Banquo con los asesinos. Más coincidencias en ausencia:

LMB: Alack! I am afraid they have awak'd,  
 And 'tis not done:--th'attempt and not the deed  
 Confounds us.--Hark!--I laid their daggers ready;  
 He could not miss'em.--Had he not resembled  
 My father as he slept, I had done't.--  
 (II.2.9-13)

Al principio del soliloquio, además de "it", Lady Macbeth comparte la señal de la traición, sonido del Apocalipsis, la campana y, como su esposo, está acosada por los ruidos de la noche: "Hark!--Peace!/It was the owl that shriek'd, the fatal bellman,/Which gives the stern'st good-night. He is about it" (II.2.2-4). La sensibilidad a los sonidos que los une se vuelve contra ellos. Macbeth entra-sale de la escena del crimen. Entre el soliloquio de la daga y el de Lady Macbeth no ha habido frontera, en ausencia los signos son iguales: "it", "bell", "done", "deed". Macbeth inicia el intercambio con esos signos, pero el ruido marca de inmediato, en presencia, la frontera de las preguntas:

Macb: I have done the deed.--Didst thou not hear a noise?

Lmb: I heard the owl scream, and the crickets cry.  
Did you not speak?

Macb: When?

Lmb: Now.

Macb: As I descended?

Lmb: Ay.

Macb: Hark!

Who lies i'th'second chamber?

Lmb: Donalbain.

Macb: This is a sorry sight. (II.2.14-20)

Los versos se desintegran en el miedo a los sonidos, la división es aguda e intensa, y las preguntas parecen dispararse más que hacerse mutuamente. A partir de la pregunta ¿Who lies...?, que halla respuesta práctica, quizá sorprendida, los Macbeth no se hablan, hablan. no se escuchan, escuchan, hasta el descubrimiento de las dagas, error de ejecución del plan. Macbeth se concentra en sí, en la "sorry sight" de sus manos y se vuelve al núcleo de la escena, el tema del sueño asesinado y la locura. Este no-diálogo está contrapunteado de breves --ahora sus intervenciones son así- eslabones de medios versos por Lady Macbeth, que sólo parecen sostener esto como diálogo. Está desconcertada y no podrá comunicarse con las imágenes de su marido. Responde a la observación de Macbeth con un previsible regaño práctico: "A foolish thought to say a sorry sight", que se queda en nada. Hay dos dimensiones bien diferenciadas de expresión y comprensión que ocupan el mismo espacio, sin tocarse:

Macb: This is a sorry sight.

Lmb: A foolish thought to say a sorry sight.

Macb: There's one did laugh in's sleep, and one cried,  
'Murther!'

That they did wake each other: I stood and heard them;  
But they did say their prayers, and address'd them  
Again to sleep.

Lmb: There are two lodg'd together.

Macb: One cried, 'God bless us!' and, 'Amen,' the other,  
As they had seen me with these hangman's hands.  
List'ning their fear, I could not say, 'Amen,'  
When they did say, 'God bless us.'

Lmb: Consider it not so  
deeply.

Macb: But wherefore could I not pronounce 'Amen'?  
I had most need of blessing, and 'Amen'  
Stuck in my throat.

Lmb: These deeds must not be thought  
After these ways: so, it will make us mad.

Macb: Methought, I heard a voice cry, 'Sleep no more!  
Macbeth does murth' Sleep, '--...  
(II.2.20-35)

A cada expresión de su marido, incomprensible en la inmediatez de la presencia, Lady Macbeth responde a contrapunto práctico hasta que queda arrinconada en el acto de preguntar:

Macb: ...the innocent Sleep,  
Sleep, that knits up the ravell'd sleeve of care,  
The death of each day's life, sore labour's bath,  
Balm of hurt minds, Great Nature's second course,  
Chief nourisher in life's feast;--

Lmb: What do you mean?  
(II.2.35-38)

Este es un catálogo desvariado de definiciones del sueño, que tiene una ironía. Si bien es convencionalmente renacentista, es perfecto para expresar la locura del instante y nada tiene de convencional: recuerda los temas principales de lo que Glamis-Cawdor ha destruido, el banquete, la inocencia, la paz, la nutrición y crecimiento positivos; todos están evocados. Sin necesidad de abundar más en las palabras de Macbeth, la distancia en presencia es clara. A la desconcertada pregunta de Lady Macbeth, quien ya no puede, como en I.7, interrumpir los desvaríos de su marido, el Thane continúa el intenso reconocimiento de su muerte espiritual:

Macb: Still it cried, 'Sleep no more!' to all the house:  
'Glamis hath murth'ed Sleep, and therefore Cawdor  
Shall sleep no more, Macbeth shall sleep no more!'  
(II.2.39-42)

Donde podemos leer cómo Glamis ha muerto y Cawdor vive por siempre insomne. Macbeth no descansará, quienquiera que sea. Lady Macbeth retoma sus armas, con su característico pragmatismo, con

característico no-contacto y regaño:

Lmb: Who was it that thus cried? Why, worthy Thane,  
You do unbend your noble strength, to think  
So brainsickly of things. Go get some water,  
And wash this filthy witness from your hand.--  
Why did you bring these daggers from the place?  
They must lie there; go, carry them, and smear  
The sleepy grooms with blood. (II.2.43-49)

El remedio de contacto revive ante la reconvención. El niño reaparece, el hombre en el dilema de "deed", "done", "it", "dare":

Macb: I'll go no more:  
I am afraid to think what I have done;  
Look on't again, I dare not. (II.2.49-51)

Estas palabras, ya es previsible, son retomadas por Lady Macbeth cuando vuelve de su oficio sangriento. De nuevo han sido uno al separarse. Con la presencia, vuelve la distancia. En el último intercambio, II.2.63-73, "deed" es utilizada por ambos. Ella ha entrado a la cámara de la muerte con un desprecio a la flaqueza de Macbeth, eco de "dare": "Infirm of purpose". Al escuchar los toquidos, "deed" toma direcciones encontradas. Ella: "A little water clears us of this deed:/How easy is it then!" El: "To know my deed, 'twere best not know myself." El sonido coincide. Ellos están en ámbitos distintos, si coexistentes. La divergencia es total como total es la convergencia. En adelante Macbeth le hablará a su esposa sin hablarle. Sin duda querría escribirle una y otra vez una carta, la carta.

Finalmente, en la propia verbalización podemos ver la dinámica de compartir-no compartir/transferencia gradual entre estos seres. Con toda claridad, así como se transfiere la predominancia del uno al otro, como se transfieren palabras y estrategias, como se nutren mutuamente sin nutrirse, los Macbeth comparten y no texturas verbales como de acomodo o adquisición, como de nacimiento y crecimiento. Dos ejemplos pueden bastar para la comparación. Antes de que ella tenga la maestría de su lenguaje, en la persuasión de I.7, antes por supuesto de



sueño del asesino cabal, consolidado, el sueño de los pecadores. Para explorar sus posibilidades es fuerza retomar a la madre y al hijo contranaturales en su movimiento de transferencia.

## Capítulo VI NOTAS

1. Véase Pimentel "Tiempo y significado en Macbeth."
2. Es imposible registrar sus alcances en una crónica a pie de página. De sobra conocido es su impacto en la crítica macbethiana. Baste un ejemplo: en lugar de "the milk of human kind-ness", ¿no podría ser "the milk of humankind-ness"? Véase el comentario erudito de Muir al respecto en su edición de la obra, p. 27 (nota).
3. Van Doren, "Macbeth", p. 350.
4. Véase la explicación de Muir (ed.), Macbeth, p. 37 (nota).
5. Ibidem.
6. Ibidem.
7. Ibidem.
8. Mucho más, por ejemplo, que en una de tantas versiones grabadas, la de la Royal Shakespeare Company en los años cincuenta, protagonizada por Anthony Quayle, donde los Macbeth hablan por lo bajo, como conspiradores de caricatura.
9. Citado por Muir, op. cit., p. 81 (nota).
10. Me refiero, desde luego, al diálogo en forma de soneto, el primero de los jóvenes amantes, no al del balcón, seguramente más célebre.

**VII. EL ASESINO CABAL. CONTINENTES QUE SE DESBORDAN**

The days are distinct, but the night has only one name.

Names that live because they want to die. Names that die because they only want to live. Innocent names, that lived because they have refrained from all nourishment.

(Canetti, The Human Province, 1942, 1956)

VII. EL ASESINO CABAL. CONTINENTES QUE SE DESBORDAN

Luego de lo que calificué como pareados aforísticos y débiles en el inicio de la segunda escena del acto III (vv.4-7), Lady Macbeth busca a su esposo con el afán de hacerlo recapacitar de su soledad y desasosiego:

Lmb: How now, my Lord? why do you keep alone,  
Of sorriest fancies your companions making,  
Using those thoughts, which should indeed have died  
With them they think on? Things without all remedy  
Should be without regard: what's done is done.  
(III.2.8-12)

Lady Macbeth cree que en realidad "done is done". Miopía. El final de la cita consigna de nuevo los signos del monólogo profundo entre ellos y tiene el mismo carácter débilmente aforístico de los pareados precedentes. La madre reconveniente e impositiva ha sido rebasada por su producto. El lenguaje de Macbeth es maduro y está donde ella no puede alcanzarlo. Lady Macbeth invita a dormir, a recuperar el sueño, como en su locura sonámbula: "To bed, to bed, to bed..."; a un reposo lejos del Macbeth insomne, el Cawdor que vive en la muerte de Glamis. Macbeth se autoconcibe en el más grande de los egoísmos y envidias en relación con Banquo, poco antes:

Macb: To be thus is nothing, but to be safely thus:  
Our fears in Banquo  
Stick deep, and in his royalty of nature  
Reigns that which would be fear'd...  
(...)  
...He chid the Sisters,  
When first they put the name of King upon me,  
And bade them speak to him; then, prophet-like,  
They hail'd him father to a line of kings:  
(...)  
...the seed of Banquo, kings!  
Rather than so, come fate, into the list,  
And champion me to th' utterance!  
(III.1.47-71)

Macbeth domina el lenguaje contrario a Weird y no. Cuando convoca a "fate", se traiciona; desea un imposible: consolidarse a través de la muerte de Banquo y de sus hijos. Por una parte, la presencia de Banquo en realidad carece de influencia en lo que Weird será. Ya ha procreado. Por la otra, Macbeth de cualquier modo no tiene descendencia, y aun si espera tenerla, sabe que por lo pronto (y en verdad para siempre) su cetro es "barren" (v.61). Pero su "will" absurdo no conoce fronteras. No se da cuenta que en cualquier dirección que actúe, siempre irá hacia Weird. Con este código confundido crece por sobre su esposa. Así responde a su invitación a la paz del olvido,<sup>1</sup> con ecos del sueño perdido, elegoísmo total, el "ill will":

Macb: We have scorch'd the snake, not kill'd it:

(...)

But let the frame of things disjoint, both the worlds

suffer,

Ere we will eat our meal in fear, and sleep  
 In the affliction of these terrible dreams,  
 That shake us nightly. Better be with the dead,  
 Whom we, to gain our peace, have sent to peace,  
 Than on the torture of the mind to lie,  
 In restless ecstasy. ... (III.2.13-22)

Macbeth y Weird están en disonancia. Cabe anotar de nuevo los rasgos del monólogo perpetuo de los amantes truncos: Macbeth dice lo mismo que Lady Macbeth, desea lo mismo (incluso al decir "Better be with the dead" que es "'Tis better to be that which we destroy", sin , por supuesto, la debilidad aforística): dormir. Pero no coinciden en tonos, ritmos, nada. De hecho él le está diciendo "quero lo mismo que me dices" negándose a los términos que ella plantea para lograrlo. Lady Macbeth ruega casi, ahora es ella la que se doblga. Los cariños, truncos, asoman en un intento desesperado e ignorante:

Lmb:

Come on:

Gentle my Lord, sleek o'er your rugged looks:  
 Be bright and jovial among your guests to-night.  
 (III.2.26-28)

La ironía siguiente de Macbeth es macabra. Las palabras firmes de Lady Macbeth en el primer encuentro de los esposos se repiten en una tonalidad disminuida, de "look like th'innocent flower,/But be the serpent under't", pasan a "Gentle my Lord, sleek o'er your rugged looks". La orden de hipocresía es ahora petición de tregua semejante a la de Macbeth antes: "we will speak further". Hoy Lady Macbeth quiere no hipocresía sino un algo, por verdadero, imposible: una paz. El camino trazado es el camino trazado, se traiciona: "Be bright and jovial among your guests...". Querría que esto fuera cierto, pero no puede serlo. Con la serpiente en el corazón, Macbeth, que sabe lo que sucederá con Banquo, descarga toda la ironía, el secreto transmitido sin comunión por su madre-maestra y precisa que el disfraz, lejos de terminar, cada vez más es realidad:

**Macb:** So shall I, Love; and so, I pray, be you.  
 Let your remembrance apply to Banquo:  
 Present him eminence, both with eye and tongue:  
 Unsafe the while, that we  
 Must lave our honours in these flattering streams,  
 And make our faces vizards to our hearts,  
 Disguising what they are.

**LMb:** You must leave this.

(III.2.29-35)

El número de versos de cada personaje, la calidad de las respuestas, están en relación inversa con las de I.7. Lady Macbeth acierta a medio verso: "You must leave this", para que Macbeth le imponga el silencio, el de la carencia de contacto entre ellos. La comunicación profunda también se ha invertido. Macbeth cree que para ella aún hay entendidos. Banquo y Fleance viven, ¿no te dice nada eso?:

**Macb:** O! Full of scorpions is my mind, dear wife!  
 Thou know'st that Banquo, and his Fleance, lives.  
 (III.2.36-37)

El momento verbal es extraordinario. Macbeth cree compartir, como

antes compartía en miedo, una sabiduría profunda de muerte, de crímenes que por definición no pueden tener fin. Pero no ha dicho nada a su esposa sobre la muerte de Banquo. Su búsqueda de complicidad es estéril. Su esposa ha gastado las fuerzas que la sostenían a la altura del crimen. El desatino de Lady Macbeth es grotesco:

Lmb: But in them nature's copy is not eterne.  
(III,2,38)

A una evidencia profunda, procedente de las palabras de las Weird Sisters, responde con una obviedad patética. El miedo se ha convertido en lasitud, en perplejidad boba, que exige sorna. Macbeth ha asumido un papel de crueldad y su tono es de la más sangrienta burla, de sarcasmo a sí y a la parte de sí que está en ella, muy lejos. Se vuelve paternalista y confirma el código de la noche, que no volverá a manifestarse en su esposa. Ella ha querido decir que los enemigos algún día habrán de morir; él dice ¿por qué no?, buen consuelo:

Macb: There's comfort yet; they are assailable:  
Then be thou jocund. Ere the bat hath flown  
His cloister'd flight; ere to black Hecate's summons  
The shard-born beetle, with his drowsy hums,  
Hath rung Night's yawning peal, there shall be done  
A deed of dreadful note. (III.2.39-44)

No hay nada "done" y todo es "done". "Deed" continúa. Sé feliz, la noche sigue sin tí. He aprendido. "Deed" está lejos de tu alcance. Las preguntas devienen una sola:

Lmb: ...What's to be done?  
(III.2.44)

En este verso, que al igual que siempre completa difiriendo, habría que leer no sólo que Lady Macbeth no sabe qué sucederá, sino también que ya no sabe (nunca lo ha sabido, igual) qué es

"done". En una muestra más de la maestría de la reversión, de la ironía, Shakespeare logra que Lady Macbeth se diluya, que su antiguo lenguaje dé paso al vacío de Macbeth que era el suyo, el de su retórica. La nutrición negativa está casi completa, los humores se han transmitido por entero y sólo resta la consolidación del hijo "unnatural" y la reducción total, el enajenamiento completo, de la madre. El final de la escena es propiedad exclusiva del asesino que se ha asumido, que hallará su ser cabal enemigo de fantasmas. Los signos de lo que ha sido asesinado, los niños, los inocentes, surgen del que sabe, del que tiene el conocimiento, la lucidez contranatura de la noche invocada. Macbeth habla de inocencia imposible. Los nombres cariñosos no pueden sobrevivir en este mundo extraño. Eran intentos frágiles de contacto, hoy son sarcasmo:

Macb: Be innocent of the knowledge, dearest chuck,  
Till thou applaud the deed... (III.2.45-46)

Las lisonjas, lasternuras de los amantes truncos han recorrido un camino paralelo al de todo su lenguaje. Más que nunca se manifiestan aquí, cuando toda esperanza de amor, siempre vana, es vana en lo absoluto. De la carta, "dearest partener of greatness", se convierten en exclamaciones triples, parientes de los ritmos de las Sisters: "Great Glamis! worthy Cawdor! / Greater than both..."; y devienen angustias y súplicas de equilibrio: "My dearest love", que allí mismo resultan en condescendencia maternal: "Your face, my thane, is as a book...", para no tener parte en la escena I.7, gemela de III.2. Aquí, en III.2, Lady Macbeth las retoma, con sumisión: "How now, My Lord?", que se continúa aún más desesperada. "Gentle my Lord" y obtiene por respuesta la introducción a una ironía: "So shall I, Love...", y un intento errado de complicidad: "O! full of scorpions is my mind, dear wife". Todo cierra en la inigualable sorna: "dearest chuck". Así como en la escena especular, I.7, no hallamos lisonjas, aquí ocupan un territorio significativo. Para Muir, "dearest chuck" es "a familiar term of endearment, in grim contrast with the intended

murder of Banquo."<sup>2</sup> Me parece, más bien, que es todo lo contrario. Que es punto fúnebre, no sólo de un Banquo ya muerto en tanto condenado, en tanto Weird, sino de algo que ya estaba acabado en los esposos, la relación imposible. Concuerta la lisonja-sarcasmo con el asesinato en proporción con lo que de condescendencia, disgusto y crueldad tienen. Concuerta con el fin de la predominancia de la mujer, principio receptor-generativo renunciado, y con el fin de las ternuras que querían ser ternuras. Y concuerta con el silencio de Lady Macbeth, completamente sometida. "Dearest chuck" es eminentemente sarcástico. De otro modo no podría interpretarse el terrible "Be innocent of the knowledge...Till thou applaud the deed" que le acompaña. Nunca como ahora "deed" es asunción y no evasión del nombre de la muerte, y el sarcasmo del "applaud" es "he aprendido". "Innocent" tiene resonancias terribles: la gama de las imágenes de bebés despedazados, arrojados al suelo, renunciados; del bebé de "Pity". "Knowledge" es el eco de "consequence" y es revelación, más a sí que a su esposa, de la hondura de los actos. El "Till thou applaud", en fin, invitación grotesca al regocijo en la lección de "illness" aprendida.

La invocación subsecuente:

Macb:

...Come, seeling Night,  
 Scarf up the tender eye of pitiful Day,  
 And, with thy bloody and invisible hand,  
 Cancel, and tear to pieces, the great bond  
 Which keeps me pale!--Light thickens;and the crow  
 Makes wing to th'rooky wood;  
 Good things of Day begin to droop and drowse,  
 Whiles Night's black agents to their preys do rouse.  
 Thou marvell'st at my words: but hold thee still;  
 Things bad begun make strong themselves by ill.  
 So, pr'ythee, go with me. (III.2.46-56)

como indiqué, cierra el largo monólogo compartido, en labios de su emisor ya mayor. Shakespeare nos ha traído de vuelta a aquel arrobamiento de Macbeth ante la inteligencia maligna de su esposa cuando ella expone el plan contra Duncan: "Bring forth

men-children only!". Lo que con Macbeth fue tributo de miedo, aquí es silencio de Lady Macbeth, fascinada por la serpiente madura: "Thou marvell'st at my words...". Este parlamento es uno de esos pozos sintéticos comunes en Shakespeare. En él están el tema de la nutrición negativa: "Things bad begun make strong themselves by ill", en un dístico que destaca la debilidad de los pareados de Lady Macbeth y repite la lección de "illness". Está el "tender" de los bebés; el "great bond" del código que Macbeth desea destruido; la "thickness" contranatural de la noche; "pitiful", que es "Pity" asesinada; la grandiosa estructura simbólica de la luz contra la oscuridad;<sup>3</sup> el "crow" que es el "raven" de Lady Macbeth; la disputa entre el ojo y las manos;<sup>4</sup> en fin, un momento de gran síntesis de Macbeth. El movimiento de los esposos se completa con soberbia poética. Es Macbeth quien toma de la mano a su mujer: "So pr'ythee, go with me."

El agotamiento total del rol de Lady Macbeth, antes de su retorno fantasmal de la escena sonámbula, tiene lugar en el banquete violado del fantasma. La madre muere a la consolidación del asesino cabal. El enfrentamiento de Macbeth con el fantasma de Banquo es quizá la escena donde más concurren las trayectorias significativas de fertilidad, hombre, títulos, relación imposible, sueño, madurez. Aquí, III.4, el asesino arroja los últimos demonios que lo aquejan para constituirse en ellos: "Things bad begun make strong themselves by ill."

Como anfitrión, Macbeth nos sigue recordando lo que no es, a "host": "Ourself will mingle with society/And play the humble host." Macbeth es un actor-serpiente que sólo puede representar el papel de rey: el ser rey le está vedado. Sus bienvenidas y alabanzas a la concurrencia, a sus pares-súbditos, pronto son interrumpidas por sus verdaderos pares, los asesinos. Recordemos cómo en Macbeth los hechos suceden para regresar, como las "Bloody instructions, which, being taught, return/To plague th'inventor".

Macb: There's blood upon thy face.

MUF:

'Tis Banquo's, then.

Macb: 'Tis better thee without, than he within.  
Is he dispatch'd?

Mur: My, Lord, his throat is cut;  
That I did for him.

Macb: Thou are the best o'th'cut-throats;  
Yet he's good that did the like for Fleance:  
If thou didst it, thou art the nonpareil.

Mur: Most royal Sir...Fleance is scap'd.

Macb: Then comes my fit again... (III.4.13-20)

Macbeth apunta otro tema vital para la obra: el de lo que estaba dentro ("within") y se derrama, sale ("without"). También se ocupa de dar títulos: "the best o'th'cut-throats", conforme a su idea de lo que son los hombres ahora. Sólo para toparse con la huída de Fleance y con Weird. Fleance es la fertilidad que sucederá al usurpador y lo hace temblar:

Macb: ...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 cribb'd, confin'd, bound in  
To saucy doubts and fears. (III.4.20-24)

Macbeth, descomunal y todo, carece de fundamento que lo ligue a los símbolos más antiguos de solidez y firmeza, que le impidan tambalearse,<sup>5</sup> y que lo alejen de la prisión de su estatuto. Ciego a Weird, confía en el tiempo, como si le perteneciera por sufrirlo, quiere alcanzarlo para desmembrarlo:

Macb: There the grown serpent lies; the worm, that's fled,  
Hath nature that in time will venom breed,  
No teeth for the present.--Get thee gone; to-morrow  
We'll hear ourselves again. (III.4.28-31)

Ha cerrado la conversación como si la cerrara consigo mismo. Ciertamente, "to-morrow" es todo presente, el asesino habla consigo y se contempla a sí. Esto prefigura el reconocimiento que ha de hacer al final de la escena:

Macb: ...Now I am bent to know,  
By the worst means, the worst. For mine own good,  
All causes shall give way: I am in blood

Stepp'd in so far, that, should I wade no more,  
 returning were as tedious as go o'er.  
 (III.4.133-137)

Macbeth dividido se imagina a sí y es uno y otro. "This plural royalty will hear himself again when he hears the murderers again; murderers and 'ourselves' are one."<sup>6</sup>

La osadía de Macbeth en el primer brindis a Banquo es insoportable y contiene dos motivos de suma importancia:

Macb: Here had we now our country's honour roof'd,  
 Were the grac'd person of our Banquo present;  
 Who may I rather challenge for unkindness,  
 Than pity for mischance! (III.4.39-42)

En primer lugar, el señalamiento de que "our country's honour'd roof", es decir, "all the rank and distinction of Scotland"<sup>7</sup> estaría completa si y sólo si Banquo estuviera presente; pero no lo está--aún. Y no lo estará en realidad. Se olvida también de la ausencia de Macduff. El banquete está por principio incompleto. En segundo lugar, lo que intenta ser graciosa reverencia es grotesco autosarcasmo. Banquo es "grac'd" en más de un sentido ya. Banquo podría haber dado validez a la presunción de Macbeth de tener a todos sus leales reunidos, de ser el centro que mantiene la unidad del sistema dentro del "Hall". Se autoparodia: "(Banquo) may I rather challenge for unkindness/Than pity for mischance!" Ni lo uno ni lo otro. El lo ha mandado asesinar. Rosse (quién si no) redondea el verso y la ironía con "grace":

Ros: His absence, Sir,  
 Lays blame upon his promise. Please't your Highness  
 To grace us with your royal company? (III.4.42-44)

Las palabras de Rosse, leídas conforme al código germánico son transparentes. El "Hall" está infectado por Grendel. No hay lugar para el usurpador a la mesa de los Thanes; incompleta sin él, incompleta por él:

Macb: The table's full.

Rog: Here is a place reserv'd, Sir.

Macb: Where?

Rog: Here, my good Lord. (III.4.45-47)

Lo que sigue, curiosamente descrito por Grierson como "some strange childish notion that the second murder would not afflict his conscience if he did not wet his hands in Banquo's blood",<sup>8</sup> donde "childish" coincide con todo este planteamiento, confirma el área que resta por llenar en el proceso de Macbeth: la asunción cabal de su ser asesino:

Macb: Thou canst not say, I did it: never shake  
Thy gory locks at me. (III.4.49-50)

Dado que ahora, por un instante, las condiciones anteriores de la relación de los Macbeth parecen manifestarse de nuevo, Lady Macbeth acude en su ayuda, comunicándose con los Thanes. Les pide calma. Pero los Thanes no pueden ocupar su sitio de nuevo. Lady Macbeth recurre a su argumento favorito para reconvenir al aparente niño. Su esposo se lo devuelve, corregido y aumentado:

LMB: Are you a man?  
Macb: Ay, and a bold one, that dare look on that  
Which might appal the Devil. (III.4.57-59)

Macbeth no duda en su respuesta. Los ecos son "bold", "dare", "Devil". Su esposa, antes entregada a las fuerzas sobrenaturales, lo regaña por estar, precisamente, en contacto con lo que la ha rebasado. No advierte que es imposible huir de lo que se ha invocado. Intenta apaciguarlo diciéndole que todo es, como la daga, "an impostor to true fear" (v.63). La vista de Lady Macbeth se detiene en los objetos, no puede ir más allá. Deja un verso abierto: "...When all's done,/You look but on a stool." (v.67), que Macbeth completa. Lo sobrenatural ya es sólo asunto de él. La separación se concreta. Una última petición que no espera respuesta y Macbeth ya no tiene nada que ver con su madre:

Macb: Pr'ythee, see there!  
Behold! look! lo! how say you?  
Why, what care I? If thou canst nod, speak, too.--  
If charnel-houses and our graves must send  
Those that we bury, back, our monuments  
Shall be the maws of kites. (Ghost disappears)  
(III.4.67-72)

Los sentidos de Lady Macbeth se quedan cortos. El intercambio final se da en lenguas diferentes:

LMB: ...What! quite unmann'd in folly?  
Macb: If I stand here, I saw him.  
LMB: Fie! for shame!  
(III.4.72-73)

Y Macbeth hace surgir en plenitud las imágenes de lo oculto que desborda su continente. Como en I.7 "Bloody instructions...return to plague th'inventor", ahora:

Macb: Blood hath been shed ere now, i'th'olden time,  
Ere humane statute purg'd the gentle weal;  
Ay, and since, too, murders have been perform'd  
Too terrible for the ear: the time has been,  
That, when the brains were out, the man would die,  
And there and end; but now, they rise again,  
With twenty mortal gashes on their crowns,  
And push us from our stools. This is more strange  
Than such a murder is. (III.4.74-82)

Ante este código incomprensible para ella, Lady Macbeth se vuelve, para siempre, hacia el mundo exterior a su "partner":

LMB: My worthy Lord,  
Your noble friends do lack you. (III.82-83)

Son dos versos incompletos, truncos. La relación se simboliza en ellos. Devuelven a Macbeth momentáneamente al papel que intentaba representar. Brinda por todos y por Banquo, a quien invita con un verso roto. El fantasma reaparece. Como si el tiempo volviera,

como en un ensayo de la propia obra. En su incomprensible oración previa --para todos, no sólo para su mujer-- Macbeth hizo estallar la palabra que lo define, "blood". El ensayo no puede hacerse exactamente sobre las mismas direcciones, si bien resultará en las mismas imágenes. Antes tiene que asumirse. Macbeth ha hablado del segundo crimen como lo que es, todos los crímenes que vuelven, toda la sangre derramada. Antes, nos dice, de que "humane statute", el código, trajera armonía, "purg'd", al mundo, "the gentle weal", la sangre se había derramado en crímenes "too terrible for the ear", y la muerte era fin. Ahora no sólo el crimen contra Banquo sino todo crimen se alza para derribarlo. El acto en sí, "such a murther", es menos extraño que lo que contempla: un fin que no tiene término. Con la vuelta del fantasma, su representación se termina y lo despide:

Macb: Avaunt! and quit my sight! let the earth hide thee!  
 Thy bones are marrowless, thy blood is cold;  
 Thou hast no speculation in those eyes,  
 Which thou dost glare with. (III.4.92-95)

Macbeth está enajenado, en la dimensión que es solamente suya. Lady Macbeth resultaría risible si sus esfuerzos por disimular lo inocultable no fueran patéticos. Ella desempeña el papel vacilante que Macbeth tenía que representar cuando Macduff lo interrogó sobre sus motivos para matar a los guardias. Nuevamente completa el último verso de su marido en divergencia. Habla con los demás ya incorporada al exterior. A través de un acto de dramaturgia, Lady Macbeth pertenece por entero al mundo ajeno a Macbeth, al que Macbeth aborrece:

Lmb: Think of this, good Peers,  
 But as a thing of custom: 'tis no other:  
 Only it spoils the pleasure of the time.  
 (III.95-97)

Es ahora ella quien habla de "peers". Macbeth, en otro lugar,

recita un credo cifrado en la red que han construido alrededor de "Man":

Macb: What man dare, I dare:  
 Approach thou like the rugged Russian bear,  
 The arm'd rhinoceros, or th'Hyrcan tiger;  
 Take any shape, but that, and my firm nerves  
 Shall never tremble: or, be alive again,  
 And dare me to the desert with thy sword;  
 If trembling I inhabit then, protest me  
 The baby of a girl... (III.4.98-105)

Esta poesía, estos versos, son únicamente suyos, nadie los puede compartir. En la cita, los términos "man" y "baby of a girl" ocupan polos opuestos. No es inútil citar a Muir, quien en sus notas a la obra aclara que, contrariamente a lo sugerido por Clarendon, "baby of a girl" no es "baby of an immature mother" --lo que parecería venirle de perlas a mi interpretación-- sino "girl's doll"<sup>9</sup> --que en realidad me viene mejor aún. Por esto. Si las implicaciones finalmente serían similares, resulta en extremo importante que Macbeth use como polo final de su credo la imagen de un objeto inanimado, inerte, una imitación, una parodia, un no-ser en brazos de una no-madre. Un pelele, simbólicamente ad hoc. Macbeth expulsa al fantasma como si quisiera expulsar a su realidad: "Hence, horrible shadow!/Unreal mockery, hence!" ¿Pero, quién: se ha ido de aquí? ¿Quién permanece dónde? Macbeth tiene un desplante brutal:

Macb: Why, so;--being gone,  
 I am a man again.--Pray you, sit still.  
 (III.4.106-107)

¿Qué significa "mockery"? La invitación de Macbeth es una parodia del papel de rey. En contraste, vuelta parte del mundo que observa al enajenado, Lady Macbeth concentra la voz comunitaria, como si fuera un coro, y señala lo que es, lo que se ha ido al igual que el disfraz:

LMB: You have displac'd the mirth, broke the good  
meeting  
With most admir'd disorder. (III.4.108-109)

Este coro deja abierto un verso que Macbeth recoge señalando cuán distante está. Macbeth está donde estaba luego de matar a Duncan, el crimen es uno y el mismo. "Lost in thought" como entonces, abre con una pregunta:

Macb: Can such things be,  
And overcome us like a summer's cloud  
Without our special wonder? You make me strange  
Even to the disposition that I owe,  
When now I think you can behold such sights,  
And keep the natural ruby of your cheeks,  
When mine is blanch'd with fear.  
(III.4.109-115)

Pero por supuesto que nadie ha visto lo que él. Por supuesto que es "strange" a todos. No ha prestado atención a las palabras de Lady Macbeth, que son de todos. El notable desarrollo de Macbeth alcanza la cumbre de la enajenación<sup>10</sup> y llega al último intercambio trunco de los "partners". Lady Macbeth cierra el ciclo de la hospitalidad violada, invitando a todos a salir en desorden. El retiro de los invitados al no-banquete es tan desordenado como este universo extraño. Para Macbeth lo que resta es el mundo nocturno que vierte extrañeza, uno de los más bellos y terribles logros poéticos de Macbeth:

Macb: It will have blood, they say: blood will have blood:  
Stones have been known to move, and trees to speak;  
Augures, and understood relations, have  
By magot-pies, and coughts, and rooks, brought forth  
The secret'st man of blood... (III.4.121-125)

Algo ha surgido de los elementos todos, de un encierro mítico antiguo, y a la vez se sumerge en ellos, en la sangre. Desencadenamiento que es encierro, que es desencadenamiento, y así ad infinitum.

Luego del banquete, los Macbeth, a solas y envueltos en la nox perpetua del asesinato de Duncan, quedan a su concilio imposible. Desde hace poco Lady Macbeth se ha convertido en parte del mundo al que Macbeth encuentra odioso: "For mine own good,/All causes shall give way" (III.4.134-135). Su enajenamiento ha sido tal que ella es ahora las voces del exterior que se incluyen en el ámbito del asesino, en compensación simbólica de los espías que él tiene en cada casa, e inicio del movimiento de respuesta-restauración. Ella no es la que es-era, es una en el mundo ajeno. Lady Macbeth ha sido una especie de conciencia anterior de sus miedos. En una de las grandes estratagemas del manejo de personajes en la línea de lo oculto que emerge, Shakespeare logra una Lady Macbeth que finalmente está en el exterior del ser a quien albergaba y con quien podría haber concretado una intimidad. Su alejamiento es un eco de lo que el mundo, como decía Macduff --"see you not?"-- debe ser capaz de ver. De su saber profundo sobre Macbeth, Lady Macbeth pasa al lugar de quien nota y no puede penetrar una coraza hermética, un "false heart". La que era capaz de intuir lo oculto deviene comentarista de lo que ahora es evidente. En el banquete actuó como coro. Aquí se une al Rosse, al Old Man y al Macduff de II.4, cuando éste contesta "Why, see you not?" a la pregunta, "How goes the world, Sir?". Aquí:

Macb: ...--What is the night?  
Lmb: Almost at odds with morning, which is which.  
 (III.4.125-126)

La pregunta es de una ambigüedad intensa. ¿Cómo explicarla? Su sentido inmediato es ¿qué horas del día son éstas? Pero también es ¿qué es la noche? ¿Cómo va la noche? ¿Dónde está la noche respecto del día?, Etcétera. Lady Macbeth abiertamente reconoce lo que Macduff ha visto y reconocido, una batalla de luz y oscuridad cuyo discernimiento es incierto. "Which is which" sólo puede resolverse con Weird. Este es el problema de Macbeth, violador del código, Esta suspensión del día en la noche en el día, como bien se sabe,

Luego del banquete, los Macbeth, a solas y envueltos en la nox perpetua del asesinato de Duncan, quedan a su concilio imposible. Desde hace poco Lady Macbeth se ha convertido en parte del mundo al que Macbeth encuentra odioso: "For mine own good,/All causes shall give way" (III.4.134-135). Su enajenamiento ha sido tal que ella es ahora las voces del exterior que se incluyen en el ámbito del asesino, en compensación simbólica de los espías que él tiene en cada casa, e inicio del movimiento de respuesta-restauración. Ella no es la que es-era, es una en el mundo ajeno. Lady Macbeth ha sido una especie de conciencia anterior de sus miedos. En una de las grandes estratagemas del manejo de personajes en la línea de lo oculto que emerge, Shakespeare logra una Lady Macbeth que finalmente está en el exterior del ser a quien albergaba y con quien podría haber concretado una intimidad. Su alejamiento es un eco de lo que el mundo, como decía Macduff --"see you not?"-- debe ser capaz de ver. De su saber profundo sobre Macbeth, Lady Macbeth pasa al lugar de quien nota y no puede penetrar una coraza hermética, un "false heart". La que era capaz de intuir lo oculto deviene comentarista de lo que ahora es evidente. En el banquete actuó como coro. Aquí se une al Rosse, al Old Man y al Macduff de II.4, cuando éste contesta "Why, see you not?" a la pregunta, "How goes the world, Sir?". Aquí:

Macb: ...--What is the night?  
Lmb: Almost at odds with morning, which is which.  
 (III.4.125-126)

La pregunta es de una ambigüedad intensa. ¿Cómo explicarla? Su sentido inmediato es ¿qué horas del día son éstas? Pero también es ¿qué es la noche? ¿Cómo va la noche? ¿Dónde está la noche respecto del día? Etcétera. Lady Macbeth abiertamente reconoce lo que Macduff ha visto y reconocido, una batalla de luz y oscuridad cuyo discernimiento es incierto. "Which is which" sólo puede resolverse con Weird. Este es el problema de Macbeth, violador del código. Esta suspensión del día en la noche en el día, como bien se sabe,

está en las manos de Lady Macbeth sonámbula, en las velas que ha que ha ordenado siempre la acompañen como flaca retribución de la luz hurtada.

Me parece evidente que el planteamiento de Shakespeare es el de los contenidos que se derramande sus continentes, que los rebasan. El de equilibrios rotos de sustancias que crecen, se derraman, cubren y penetran hasta ocupar, indistinguibles, el tiempo-espacio de sus continentes, deviniendo sus propios continentes y dando así inicio-fin a un proceso inverso. Este proceso encaja en Macbeth de múltiples maneras. Es un típico problema de límites. El movimiento general es el del equilibrio de lo que estaba adentro y surge hasta confundir las fronteras. Shakespeare maneja esta figura en muchos niveles. La noche es invocación que surge del interior oscuro del ser, del corazón de la oscuridad, para devorar el mundo. La sangre rompe con sus límites corporales y termina por anegar la tierra. Comienza con la temible visión de Macbeth: "...this my hand will rather/The multitudinous seas incarnadine,/Making the green one red"; sigue hasta su propio retrato encenegado en sangre: "I am in blood stepp'd in so far..."; y luego alcanza la desesperanza de Macduff: "Bleed, bleed, poor country!"; que se convierte en realidad con Malcolm: "I think our country sinks beneath the yoke;/It weeps, it bleeds, and each new day, a gash/Is added to her wounds". La sangre que se inicia en las manos de Macbeth borra los lindes entre lo simbólico y lo literal.

Los crímenes siguen una ruta paralela. El asesinato de Duncan es secreto, invisible, excepto por el signo del quebrantamiento, la sangre en las manos. Shakespeare mantiene lejos de nuestra percepción un horror que quiere gradual. La muerte de Banquo es un hecho real, directo, pero oscurecido por la noche y la sorpresa; es una confusión donde hasta los asesinos desconocen sus identidades. La muerte de los Macduff, por el contrario, es cruel y descarnada, explícita hasta lo abominable. Por los crímenes, luego, pasamos el umbral de lo oculto hasta lo insoportablemente explícito. Lo que estaba interiorizado aquí también ha roto con su

continente y se manifiesta en toda su potencia drámatica en lo inmediato puro, lo presenciado, lo inimaginable.

Este es el proceso del "secret'st man of blood". Está en todo Macbeth. En un lenguaje que se desnuda poco a poco al tiempo que se refina; un mundo que se desnuda al tiempo que lo cubre la noche; un hombre que se desnuda en bestia al tiempo que crece asesino, que deviene sus deseos; un horror que se desnuda. Todo crece conforme decrece. La muerte de los padres precede a la muerte de los hijos que es la de los padres. Macduff recibe las noticias de su propia destrucción cuando Shakespeare ya nos ha mostrado la destrucción de este hombre que resulta ser el hombre a través de tal destrucción. Y cuando Macduff se nos revela como tal, el hombre que derrotará a la bestia y que paradójicamente no ha nacido de mujer, el día ya ha comenzado a clarear. Aunque no lo percibe Lady Macbeth, está intuido: "Which is which". Nos lo anuncia Malcom: "The night is long that never finds the day".

La referencia directa de "the secret'st man of blood" es, desde luego, cadáveres que dejan la tumba, seres que Macbeth "to gain (his) peace (has) sent to peace", o así lo cree, al menos. Si Duncan reposa en Colme-kill, un lugar sagrado, Banquo "safe in a ditch lies", despojado por asesinos. Los Macduff yacen en un sitio totalmente destruido que es ironía de hogar, refugio, vida. Todo vuelve al "Hall", al "Temple" de Macduff. Así, el fantasma de Banquo no descansará, ni, como lo intuye Fife, los de su familia: "My wife and children's ghosts will haunt me still." Despojados ambos Thanes, despojado Glamis del recinto del sueño, los hermanos se vuelven contra los hermanos: "the minions of their race,...as they would make/War with mankind." "The secret'st man of blood" es Banquo que se vuelve contra Macbeth. Macduff es un "man of blood" que también es "secret": el no nacido de mujer, a quien sólo conocemos en las palabras de Weird y reconocemos en la revelación del tiempo.<sup>11</sup> Y se vuelve contra Macbeth. Duncan es el "secret'st man of blood" en el asesinato oculto a nuestros sentidos. ¿Pero, quién es quién?

El asesino insomne, Macbeth-Cawdor, es el "secret'st man of blood". Estas palabras son espejos de Macbeth, de su horror y confusión, de su will contrario a Weird. Ha crecido desde dentro, desde un "murther fantastical" que golpea contra sus costillas para darse a luz y usurpar su mismo tiempo-espacio, surgiendo y convirtiéndose en él. El que fue guerrero, "man of blood" legítimo, "Valour's minion", se reconoce hoy en su secreto que ya no podrá guardar. Es todos los "men of blood". El "bloody man" de Duncan al principio de la segunda escena y el Duncan en labios de Lady Macbeth sonámbula. El Banquo de "gory locks" y "cold blood", quien con él "meant to bathe in reeking wounds," tal como sucede: "I am in blood stepp'd in...". Azorado ante el fantasma, Macbeth se asombra de la sangre interiorizada; los invitados "keep the natural ruby of (their) cheeks", en tanto las suyas carecen de ese humor, "blanch'd with fear"; lo desearía siempre afuera, revertido, como la sangre de Banquo en el rostro del asesino, que es él. La ciénaga de sangre en que Macbeth se ve es a un tiempo él mismo. Este líquido, dentro, contenido, le es odioso. Su búsqueda final es de puertas por donde fluya y sea continente: "Whiles I see lives, the gashes do better upon them." Como diría Kott: "...he can go on murdering till the end".<sup>12</sup>

En este mundo de sangre que es continente en vez de contenido, el sueño es alcanzado. No recuperado, no. Surgido, crecido del insomnio. El sueño es uno y sí mismo. Pero Macbeth llega a él, antes de buscar a las Weird Sisters, ya consolidado, a través de la muerte del sueño. Macbeth lo alcanza donde lo dejara, pero desde la cara oscura, distinguible sólo como intuición. El sueño alcanzado es el último eslabón-diversión de la madre apocalíptica (la primera bestia) y el asesino cabal (la segunda, la terrible):

Mach: Strange things I have in head, that will to hand,  
Which must be acted, ere they may be scann'd.

LMB: You lack the season of all natures, sleep.

Macb: Come, we'll to sleep. My strange and self-abuse  
 Is the initiate fear, that wants hard use:  
 We are yet but young in deed.  
 (III.4.138-143)

Macbeth dará reposo al insomnio. Lady Macbeth atisba el significado de las definiciones obsesivas que Macbeth diera luego del asesinato de Duncan: "the season of all natures":

Macb: Sleep, that knits up the ravell'd sleeve of care,  
 The death of each day's life, sore labour's bath,  
 Balm of hurt minds, great Nature's second course  
 Chief nourisher in life's feast;--  
 (II.2.36-39)

Eco final en el coloquio trunco. La madre abortada ha caído en cuenta que su convicción arrogante en aquella escena era equívoca: "The sleeping and the dead are but as pictures." Lo dice al regañar a Macbeth por no atreverse a devolver las dagas a su lugar. Shakespeare la hizo conocer a Duncan dormido: "Had he not resembl'd/My father as he slept, I had done't", y luego la hace conocerlo muerto. Este es el Duncan que la perturba en el insomnio y la sangre que desea lavar es también la del padre dormido, el "old man". La semilla de conocer al Duncan dormido --the sleeping and the dead are (not) (but) as pictures-- la semilla de ambigüedad en su afirmación --the sleeping and the dead ...as pictures-- fructifica en no-sueño.

Macbeth lo intuye, muerte que no es muerte: "There would have been a time for such a word". La muerte pierde significado, no hay código. El sueño, la vida, la muerte, coinciden y se desligan en todas las imágenes. La simultánea comunión-separación de los Macbeth se corona en este retorno oscuro del sueño. Macbeth anuncia que ya es hora de dormir. Ya puede descansar al haberse asumido una identidad posible, que no es ninguna, el asesino. A costa del sueño de Lady Macbeth. La nutrición de "illness" es completa y ocupa ahora a la madre. Sabemos que su noche eterna tendrá vigilia eterna y una débil luz de vela que quería eterna. Macbeth le ha demostrado que dejó atrás su "nature...too full

o'th'milk of human kindness". Es capaz de instruiria en los secretos de la oscuridad hecha verdad: el crimen:

Macb: Come, we'll to sleep. My strange and self-abuse  
Is the initiate fear that wants hard use:  
We are yet but young in deed.  
(III.4.1421-143)

Son novicios en "deed", la palabra que parecía y no ha sido ni será conocida.

Macbeth es un joven del crimen, ha crecido hasta reconocerse así, sólo le falta "hard use", la puesta en escena de su papel asumido, el asesino cabal. Esta explícita asunción de su sello y cédula, del nombre de "deed", cierra la portentosa exposición de nacer y crecer a contrapunto de sí, de la fertilidad-generosidad ironizadas, con todas las redes concomitantes. El asesino se consolida y con él se traza el campo de una batalla eterna. Enter Macduff.

## Capítulo VII NOTAS

1. Robert B. Heilman, "The Criminal as Tragic Hero", p. 30, hace una observación pertinente: "what we forget we do not deny."
2. Muir (ed.), Macbeth, p. 84 (nota).
3. El tema de la lucha de la luz contra la oscuridad es vasto y se presenta en Shakespeare y contemporáneos con frecuencia. Macbeth es una de las obras donde su papel simbólico es preponderante, por supuesto, uno de los temas favoritos de la crítica. Para este trabajo, baste recordar su conexión con los portentos de la cosmovisión germánica, registrados, como se apuntó, en Holinshed, y el que Macbeth, como Grendel, es una criatura de la noche perpetua. El tema denota, principalmente, la dislocación del tiempo. Remito a Pimentel, "Tiempo y significado en Macbeth".
4. De nuevo un tema enorme. Merece trato aparte, en otro tipo de investigación, como la que sugiero en mis conclusiones.
5. Recuérdese la importancia de la roca como símbolo del hombre primitivo; se remonta, incluso, al paleolítico. Cf. Von Franz, "The Process of Individuation", p. 224.
6. Walker, citado por Muir, op. cit., p. 90 (nota).
7. Cf. Muir, op. cit., p. 91 (nota).
8. Citado por Muir, op. cit., p. 91 (nota).
9. Véase Muir, op. cit., p. 95 (nota).
10. El tema de la enajenación se liga, evidentemente, con el de la prisión, tan importante para Shakespeare y su tiempo. Banquo dice a Macbeth: "...have we eaten on the insane root, / That takes the reason prisoner?" De aquí se desprende otro gran cúmulo simbólico en Macbeth. Cf. Measure for Measure, The Winter's Tale, o Hamlet, entre otras.
11. La interpretación tradicional de la apariencia del espíritu que anuncia a Macbeth que nadie nacido de mujer ha de vencerlo, a bloody child, es la de la imagen de Macduff arrancado del seno de su madre muerta. La correlación con las consideraciones presentes es obvia.
12. Kott, Shakespeare Our Contemporary, p. 78.

VIII. ADVERSARIOS COSMICOS

When you've made a lot of words,  
you lose your sense of how much  
they mean to others. Thus begins  
the actual wickedness of the  
word-man.

One knows the person who has died;  
one mistakes all the living.

(Canetti, The Human  
Province, 1947, 1963)

VIII. ADVERSARIOS COSMICOS

Para el final del acto III, Macbeth es propiamente un anti-ser. Ha llegado a anti-protector, -dador, -generador, -anfitrión, -vida. Evidentemente, es anti-Thane. Y en el sincretismo, Macbeth es anti-Cristo, la bestia. Macduff es una figura totalmente contraria. Es imagen de Beowulf. Macbeth lo es de Grendel. La integridad de Macduff como Thane es palpable desde que lo conocemos--y con anterioridad. Como he dicho antes, el Thane muere y deja su lugar a un orden nuevo. Macduff es el primero en transformarse en Earl y no existen indicios, simbólicos, textuales o históricos para presumir su continuidad, si bien es el personaje fértil por antonomasia. Macbeth es el producto de una fertilidad-nutrición a contras, maduración de la anti-vida. Todo ello parece iniciar en las palabras de quien es responsable de preservar los valores del código:

Dun: Welcome, hither:  
I have begun to plant thee, and will labour  
To make thee full of growing... (I.4.27-29)

Y hemos llegado al opuesto perfecto:

Macb: We are yet but young in deed. (III.4.143)

En una dinámica concomitante, los actos de Macbeth nutren al Thane de Fife hasta que alcanza el lugar indicado, destinado, la estatura equivalente en potencia y alcances a la del adversario en la batalla cósmica. La generosidad y sus asociados, sobre todo el tema del sacrificio, son de nuevo vitales para el planteamiento.

La conversación entre Lady Macduff y su hijo tiene objetivos temático-dramáticos definidos. La escena sirve como consagración del movimiento de lo oculto que se expone, explicita el horror.

Curiosamente, conforme el horror crece, decrece la participación directa del asesino en los crímenes. La conversación de los Macduff, tan lejana del ámbito de Macbeth como él de ellos, tiene un efecto de intimidad y alegría como prólogo a una crueldad absoluta y súbita. Quizá haya pocas escenas que se comparen con ésta en cuanto retrato directo del sacrificio de inocentes.<sup>1</sup> Se inscribe perfectamente en la línea de la fertilidad, de la familia-tribu violada. Hasta el grosero "What, you egg! Young fry..." del asesino para el hijo de Macduff acarrea ecos del tema. Una asociación congruente es con la palabra despojo. Un anti-valor de Weird. Está en el corazón de Macbeth y en su proceso, el de will absoluto, el del egoísta. Es su nutriente natural. Debe quitar a fin de poseer. Todos sus actos se pueden caracterizar así. Quizá bastaría con el evidente contraste entre Macduff-fértil y Macbeth-estéril para explicar sus posiciones de adversarios cósmicos. Sin embargo, creo útil añadir una estructura, a modo de puntos en la red, ya de sí compleja.

El Thane egoísta crece conforme quita. Su credo: "things bad begun make strong themselves by ill". La ocurrencia es su medio natural, el medio de lo oculto, del robo. Siempre anda a escondidas. Y su esposa comparte este credo. Traduce "it" o "deed" muchas veces por "business" o "enterprise", en signos de adquisición de objetos. Todo devenir, conforme a esto, se centra en will. Macbeth desafía y niega la natural autodesposesión (selflessness) del Thane, y lo confirma antes de su visita a las Sisters: "For mine own good all causes shall give way".

La muerte de los Macduff es brutal por abierta. Al consolidarse como asesino, Macbeth ya no necesita del disfraz. Por tanto su lenguaje se vuelve igualmente cruel y abierto, un código contrario a lo sagrado. Macbeth utiliza palabras que ya no están sólo en su conciencia sin pudor alguno. La orden de destruir a los Macduff es el principal ejemplo. Quisiera citar el parlamento completo. La sentencia contra los Macduff ocurre después de las

segundas revelaciones y en la furia del tirano por la huida del justo. Lenox está con él. Han hablado. Lenox le ha informado que Fife escapó. Nada sabe de las Sisters. Muir edita el texto como sigue:

Macb: (Aside) Time, thou anticipat'st my dread exploits:  
 The flighty purpose never is o'ertook,  
 Unless the deed go with it. From this moment,  
 The very firstlings of my heart shall be  
 The firstlings of my hand. And even now,  
 To crown my thoughts with acts, be it thought and done:  
 The castle of Macduff I will surprise;  
 Seize upon Fife; give to th'edge o'th'sword  
 His wife, his babes, and all unfortunate souls  
 That trace him in his line. No boasting like a fool;  
 This deed I'll do, before this purpose cool:  
 But no more sights!--Where are these gentlemen?  
 Come, bring me where they are.  
 (IV.1.144-156)

He aquí un problema editorial de primer orden. Muir recoge una enmienda del Dr. Johnson, muy aceptada. Para Johnson este parlamento es un aside, un aparte, gemelo de tantos otros en la obra, y particularmente de Macbeth. ¿Es cierto o necesario esto? El Folio, única fuente del texto y que deriva sin duda de un "prompt-book",<sup>2</sup> no registra, típicamente, la indicación de aside, ppor lo que Muir lo da entre paréntesis. Sería de esperarse, en un texto original de tal indole, un texto para el montaje de la obra en el teatro isabelino, que la acotación existiera. Pero dado el poco rigor editorial de los "prompt-books", y con la añadidura del menor rigor de las ediciones del Folio,<sup>3</sup> las acotaciones no pueden ser consistentes. Ello da lugar a la muy interesante tarea de los editores, que deben incluir todo aquéllo que sus estudios y especulaciones sugieran justificadamente. Macbeth es un caso promedio en cuanto al marcaje de apartes. En varias instancias evidentes, la acotación se omite. Esto es lo que permite la sugerencia de Johnson. Ciertamente Macbeth habla a solas en incontables ocasiones. Pero recuérdese que un aside tiene el objetivo primordial de esconder lo que se dice. Con todo y la vconsistente inconsistencia del Folio en el marcaje de apartes, me



Ros: Let not your ears despise my tongue forever,  
Which shall possess them with the heaviest sound,  
That ever yet they heard. (IV.3.201-203)

Hay un compromiso de Thane a Thane sobre el lenguaje, el código.<sup>4</sup>

Las palabras que Macbeth usa al final de IV.1, entonces, son palabras despojadas de la más elemental humanidad. Frente a Lenox, otro Thane, el de Cawdor no parece tener empacho en traerlas a la superficie, en concordancia con la estructura temática de lo que se expone luego de ser oculto. Lenox ha permanecido confuso durante su corto diálogo con Macbeth. Sus lenguajes, como se ha sugerido todo el tiempo, no se corresponden. De tal suerte, no hay nada que sostenga la acotación de Johnson, si la juzgamos contra la composición de la obra, tal y como se le ha descrito.<sup>5</sup> Macbeth, completamente enajenado, no tiene por qué ocultar nada ya. De hecho ni siquiera es un problema de conciencia. Macbeth existe en una dimensión tal, que nada de lo que diga se relaciona con el exterior. Es como si hablara otro lenguaje, un lenguaje extranjero. El asunto no es mera trivía. Baste pensar en sus implicaciones para una puesta o para una traducción. Macbeth es capaz de pronunciar estas palabras de muerte porque es ya el asesino cabal, la bestia, y porque sí, porque ese y no otro es su lenguaje. Este diseño de composición de Macbeth posibilita que el final regrese al mundo sincrético de los germanos y que su desenlace sea en forma de una batalla cósmica, "lost and won", irónica, con Macduff como restaurador-derrotado, y con Macbeth como perdedor-victorioso.

Resulta necesario que los adversarios se enfrenten en igualdad cósmica; el uno en toda su majestad negativa, el otro como emisario de la luz. Macduff alcanza el estatuto providencial después del peor, por inmediato, de los crímenes que ha sufrido. Es Macduff la víctima simbólica y real de todos los asesinatos: pierde padre, hermano, esposa e hijos, allegados, tierra, casa y

ser. Es él quien intuye el despojo universal que representa la muerte de Duncan: "Most sacrilegious Murther<sup>6</sup> hath broke ope the Lord's anointed Temple, and stole thence the life o'th'building." ¿Quién si no él para víctima del despojo sin secretos del "man of blood" maligno? Con Macduff se cumple el esquema de lo secreto que se revela. Motivado por su sentido del código, se enfrenta con las sospechas de Malcom y termina por dedicarse a Weird por entero. Pronto sabremos que Únicamente Macduff es capaz de poner fin a la bestia, sin condiciones de ninguna especie: es el no nacido de mujer, el destinado por el universo.

Desde mucho antes Shakespeare lo ha hecho claro, pero nos es oculto, en la línea de lo que es antes de ser. El sustrato apocalíptico de Macbeth lo pone de manifiesto. Para nadie es secreto que Shakespeare escribió Macbeth con la Biblia a su alcance. Sobre todo con el libro de la Revelación. Es indispensable volver a la escena del crimen, para corroborarlo. Y no tanto a cuando Macduff llama a todos a atestiguar el juicio final, sino a que su primera aparición es de mañana, y a quién le abre las puertas de "hell-castle".<sup>7</sup> Una alusión perfectamente inteligible para el público isabelino identifica a Macduff desde ya como el agente del bien. El que Macduff toque a una puerta, la de Inverness, a la que explícitamente se le denomina "the door of hell", es de sí un rasgo de la batalla germánica de los dioses y los ases. Pero antes, es definición de Macduff como imagen de Cristo, del sacrificado por y para los demás, del generoso. La escena del portero del infierno es una derivación directa del teatro medieval didáctico. Inmediatamente el espectador modelo original de la obra reconocería una de las tramas más recurrentes en su tradición teatral: el hijo de Dios que desciende al infierno en reclamo de almas, "unfortunate souls", que están injustamente en poder del demonio. El personaje del portero del infierno es uno de los personajes bien conocidos del teatro sacramental, muy significativo aún para el público isabelino, cuya influencia en la

dramaturgia de y alrededor de Shakespeare no necesita comentario. El portero responde a los fuertes toquidos de Macduff y deja entrar al emisario de la mañana en el recinto de la oscuridad. Macduff, pues, desde el principio es señalado como el bienhechor.<sup>8</sup>

Pero Shakespeare no se contenta con indicarle así a su público natural que quien llega tiene un papel de salvador. Como cité antes, es Macduff quien anuncia el robo como transgresión de lo sagrado y quien convoca el juicio final. Esta escena es uno de miles de ejemplos similares de dramaturgia plena. Shakespeare no sólo comunica el Apocalipsis de palabra. Lo evoca en la poesía:

Macd: Shake off this downy sleep, death's counterfeit,  
And look on death itself!--up, up, and see  
The great doom's image!--Malcom! Banquo!  
As from your graves rise up, and walk like sprites,  
To countenance this horror! (II.3.75-79)

para concretarlo en lenguaje teatral, en espectáculo, que eso es lo que parece anunciar Macduff:

Standing probably, in the Elizabethan theatre, upon the upper stage, Macduff calls up "the sleepers of the house" to witness "the great doom's image", the Last Judgement. Rising in their nightshirts and flocking on to stage by every entrance...they present a visual resemblance to the spirits rising from their graves on the Last Day.<sup>9</sup>

El escenario, pues, es físicamente el del juicio final, y Macduff, cuando menos, es un ángel. Los parlamentos de Macbeth en I.7, "...his virtues/Will plead like angels, trumpet-tongu'd...That tears shall drown the wind", y posteriores al asesinato, "This my hand willrather the multitudinous seas incarnadine...", son prefiguraciones de los desastres de la revelación, los de la "beast" de Lady Macbeth, si bien pertenecen asimismo a una red intertextual enorme, tanto bíblica como clásica.<sup>10</sup> En labios de Macduff, Macbeth será siempre el enemigo de Dios, el ángel caído: "a devil", "hell-kite", "fiend of Scotland", tres nombres de

Macbeth en IV.3. Resulta difícil, luego, sustraerse de la tentación de ver en Lady Macbeth y en su marido-hijo a las dos bestias de San Juan. El templo violado también está en boca del "Captain", quien no acierta a decir si Macbeth y Banquo en la primera batalla tenían por propósito "...bathe in reeking wounds,/Or memorize another Golgotha." En fin, las trompetas del Apocalipsis tienen su parte. Con Macbeth en I.7, con Lady Macbeth después del descubrimiento del sacrilegio y la invitación al juicio final: "What's the business/That such a hideous trumpet calls to parley/The sleepers of the house?". Son hermanas de la campana fatal que anuncia la muerte de Duncan, antes convidado a una última cena. Campana que el emisario de la luz echa a vuelo, "Ring the alarum bell!" Todas estas alusiones a los sonidos del juicio final vuelven antes de la batalla final:<sup>11</sup>

Macb: Ring the alarum bell!--Blow wind! come wrack!  
At least we'll die with harness on our back.

(V.5.51-52)

Macd: Make all our trumpets speak; give them all breath,  
Those clamorous harbingers of blood and death.

(V.6.9-10)

En una inquietante contrapartida. La voz de Macbeth es la de Macduff y viceversa. Ambos hablan en dísticos poderosos. Hablan de muerte. Pero Macduff también habla de dar aliento, vida. Macbeth de morir solo. Pero la imagen suprema de Apocalipsis está en otro personaje, el representante del poeta. Rosse. ¿Quién otro?:

Ros:

Alas, poor country!  
Almost afraid to know itself. It cannot  
Be call'd our mother, but our grave; where nothing,  
But who knows nothing, is once seen to smile;  
Where sighs, and groans, and shrieks that rent the air  
Are made, not mark'd; where violent sorrow seems  
A modern ecstasy: the dead man's knell

Is there scarce ask'd for who; and good men's lives  
 Expire before the flowers in their caps,  
 Dying or ere they sicken. (IV.3.161-173)

Aquí está el Apocalipsis y está Ragnarök y la leyenda del fin del mundo completa: sangre, despojo, insomnio, lamentos, tumbas, madres, violencia, gritos, campanas, confusión, la plaga de una tierra y un mar infectados, fertilidad asesinada, procesos contranaturales, revertidos. ¿Es posible pensar en un Shakespeare-Rosse orgulloso de su poesía en el comentario de Macduff?:

Macd: O relation  
 Too nice, and yet too true! (IV.3.173-174)

Al fin, Macbeth es "Hell-Hound", que es Richard Gloucester, que es sincretismo, y sus catálogos de los perros y los hombres se confunden, sello de la transgresión de "Man". Atenta contra la vida por miedo, "present fears", por esterilidad, "a barren sceptre", por hartazgo, "returning were as tedious as go o'er", por sí, "no more boasting like a fool", que es decir por todo y por nada. Hasta que la bestia mira al cielo y se revuelve, herido por la luz, para caer en cuenta que, efectivamente, para él "There is no flying hence, nor tarrying here." Y se revuelve como Satán, al contacto del sol, en busca del seno del desastre universal:

Macb: I'gin to be aweary of the sun,  
 And wish th'estate o'th'world were now undone.--  
 (V.5.49-50)

Ultimo sacrilegio.

El Thane egoísta, el de will, tiene nexos irredimibles con su familia. Macduff es el agente poético positivo con una dialéctica precisa en relación con Macbeth. Donde el efecto de Macbeth es dispersión, el de Macduff es integración: "The time is free!" Así como Macbeth teme ser descubierto, Macduff lo descubre. Lo pone

en evidencia. Como lo pone en evidencia el anuncio abierto de la muerte de los Macduff todos. Los guerreros de Ragnarök están en los polos opuestos de Weird. Destinado del mal y destinado del bien. Fuerzas cósmicas equivalentes y equilibradas, terminan en los límites de cada cual, que son los límites del mismo límite: "the Weird of the gods", "the Weird of the Thanes." Apocalipsis, sincretismo.

Macbeth y Macduff mueren en una misma muerte, la de su mundo, la crisis. Lo que resta es la proposición de la certidumbre, del mundo crítico. El de Malcom, ajeno a Weird, hijo de will. El mundo en que se intenta anticipar el tiempo. El sincretismo de Macbeth, la conjugación de Ragnarök y Apocalipsis, es simbólico del mundo de crisis en que Macbeth tiene su origen. El centro crítico, el conflicto primordial, es el de saber.

## Capítulo VIII NOTAS

1. Luisa Josefina Hernández considera muertas así "necesarias" en ciertos esquemas trágicos cuyo desorden cósmico es enorme. Un desorden mayúsculo exige precisamente el sacrificio cruel de seres que no causan pero sí sufren las transgresiones. El caso clásico es el de King Lear, con la muerte de Cordelia, que tanto chocaba a Johnson y a los sobrios espectadores del XVIII. Luisa Josefina Hernández explica la destrucción de Cordelia en estos términos. De ahí deriva mi comentario: el horror explícito de la muerte en escena del hijo de Macduff es parte esencial de un diseño trágico que exige semejante crueldad. Por cierto, quizá debido a reglamentos de censura de la televisión norteamericana, o a las evidentes carencias del director, la horrenda versión de la cadena pública de Estados Unidos, PBS, presenta los casos invertidos: Lady Macduff muere en escena y su hijo huye, perseguido por los asesinos.
2. Cf. la explicación sobre la probable composición del texto para el Folio en Muir, "Introduction", pp. xi-xiii.
3. El Folio es en verdad muy irregular y en muchos casos, con obras para las que existen otros textos-autoridad, es preferible no utilizarlo como base, e.g. Romeo and Juliet. De hecho, entre los volúmenes existentes del Folio (1623) hay discrepancias enormes, por diversas razones. Por ejemplo, durante la preparación de los textos de todo tipo ("foul-papers", Quartos previamente publicados sin autorización, "prompt-books") que se usaron para la impresión del Folio, se siguieron haciendo correcciones sin que las planas defectuosas fueran desechadas, y la composición final de un Folio puede incluir la combinación de muy distintas planas, con la consiguiente irregularidad. Hay pocos Folios idénticos.
4. La importancia de la propiedad en el lenguaje ya se ha sugerido. El mejor ejemplo de cómo el lenguaje de los Thanes se integra en ceremonia es Beowulf. Cf: los diálogos entre el héroe y Hrothgar, su decoro épico.
5. Quisiera hacer una observación editorial curiosa pero interesante. El verso IV.1.150, tal y como lo edita Muir, sin anotar por qué, termina con un punto y coma: "The castle of Macduff I will surprise; ". Es de suponerse que, por seguir la enmienda de Johnson, Muir entiende los siguientes versos (151-152): "Seize upon Fife; give to th'edge o'th'sword/His wife, his babes..." , como continuación del enunciado anterior. De ahí el punto y coma. Sin embargo, si la puntuación fuese otra, un punto, por ejemplo, "Seize" y "give" podrían ser imperativos,

órdenes desvariadas. Los facsímiles Yale y Norton consignan una mancha indefinible al final del 150 que, no obstante, en definitiva no es un punto y coma. El Folio propiedad de la colección Furness de la biblioteca Van Pelt, en la Universidad de Pennsylvania, marca sin duda una coma, lo que no da pauta absoluta en uno u otro sentido, pues dado el descuido típico en el Folio (sobre todo con Macbeth, como anoté antes) y la consiguiente posibilidad de error tipográfico (amén de que en inglés todos los versos deben comenzar con mayúscula), y en tanto la puntuación de Shakespeare tiene primordialmente propósitos rítmicos, no se puede afirmar nada de modo tajante. Mejor aún.

6. Muir conserva la grafía original "Murther" por razones evidentes, sobre todo en el uso de la mayúscula.
7. La mejor explicación de esto está en el breve pero brillante artículo de Glynne Wickham, "Hell-Castle and Its Door-Keeper", en Muir y Edwards (eds.), Aspects of Macbeth, pp. 39-45. Ofrece una exposición detallada del portero y su relación con el infierno del teatro medieval, así como los elementos que identifican a Macduff con el salvador.
8. Recuérdesse el contraste Macduff-Beowulf-luz/Macbeth-Grendel-oscuridad perpetua.
9. Citado por Muir (ed.), Macbeth, p. 64 (nota).
10. Véase Muir, op. cit., p. 56 (nota). En estas palabras de Macbeth los críticos textuales han reconocido a Sófocles, a Catulo y a Séneca (el más probable, según Muir). Obviamente la Biblia es fuente primordial: "aguas que se tornan sangre".
11. El mundo de Macbeth es también un mundo de sonidos. El tema, vastísimo, merece trato aparte y profundo. Sólo desearía arriesgar aquí un catálogo que refuerza el diseño irónico-crítico de la obra. En Macbeth el sonido es todo hasta ser nada: "sound and fury". El susurro. "hark", domina hasta devenir, aún oculto, "lamentings heard i'th'air" y después "words that would murder as they fell". Hay ecos de "alarum bells" que son hermanas de la que señala la oportunidad del crimen. Gritos en la mente infectada de animales y sonidos de animales. "Sleep no more" que cobra realidad con toquidos a la puerta de infierno, que, a su vez, perturban el sentido, "every noise appalls me", hasta que devienen la liga inescapable con el mundo confundido, "the time has been my senses would have cool'd to hear a night's shriek", antes de reconocer sólo "sound and fury" en el rumor del tiempo y del mundo. Con las Sisters hay música maligna y divertida; en la batalla, crujidos; temores de que la propia tierra denuncie, "hear not my steps, for fear the very stones prate of my whereabouts", que son fundados: la tierra denuncia. Hay vivas equívocos, "Hail to thee, Thane of Cawdor!" que re-

sultan restauración, "Hail, King! for so thou art"; trompetas que se temen, "sightless couriers...shall blow the horrid deed in every eye", y luego son invocadas, "Blow, wind! come wrack!", y se resuelven en supresión del sonido, como si se deseara evitar lo que no es acto, "damn'd be he that first cries...". En fin, hay el sonido de una sola palabra que nace en el interior, "my thought, whose Murther yet is but fantastical", y resuena una y otra vez en el exterior, cubriéndolo todo en todos los tonos posibles: "He has kill'd me, mother. Run away, I pray you! --Exit Lady Macduff, crying 'Murther'", con todos los contrastes del caso. El sólo rastreo de los sonidos de Macbeth bastaría para una tesis.

**IX. SABER COMO MORIR**

All that's left of the beyond is  
nothingness, its most dangerous  
legacy.

(Canetti, The Human  
Province, 1951)

Yo, que tantos hombres he sido.  
en vano, quiero ser uno y yo.

(Borges, Everything  
and Nothing)

IX. SABER COMO MORIR

Un debate clásico de la crítica macbethiana se centra alrededor de la reacción de Macbeth a las nuevas de la huida de Fleance:

Macb: Then comes my fit again: I had else been perfect;  
Whole as the marble, founded as the rock...

(III.4.20-21)

La roca y el mármol, como indiqué, son simbólicamente perfectos para expresar el anhelo de Macbeth, el de solidez e integralidad primigenia. Su origen como símbolos de esto es prehistórico. Su atributo es la materialidad plena, la plenitud de lo sólido. Para Macbeth son índices de perfección. La palabra clave de la cita es "perfect". Macbeth desea esto, ser "perfect". Aquí, la palabra es, como siempre en Macbeth, polivalente. Pero es el signo de su rasgo definitorio trágico. Macbeth quiere tener la certeza de que lo que hace es, para ser él. Sus actos tienen todos el afán, el will de asegurar. El problema es qué objetos directos le damos a semejantes verbos. Puesto que ninguno de sus actos fructifica. Puesto que ninguno de sus actos puede fructificar. Sus crímenes son absurdos, a excepción del primero, que deviene el absurdo. Macbeth es el hombre que típicamente no puede aguardar, tiene que saber. Su imaginación es futuro. Su ser es antagónico a Weird.

Weird apunta a una sola certidumbre: la muerte. La muerte de los Thanes se inscribe como un signo de crisis. Pero la muerte es un aprendizaje. A través de él, los guerreros pasan a la confirmación por destrucción. Consecuentemente, caen en ironía, cuestionamiento perpetuo. El problema principal consiste en tener o no un compromiso con la incertidumbre. Macbeth ha decidido, "he wills", tener un compromiso con la certidumbre, ha dedicado su ser a alcanzar y aprisionar el futuro en el acto, "the future in the instant." Que abiertamente significa postular la certidumbre, y

ambicionar el saber absoluto. Es derrotado por lo que Frye llamaría un agente del destino.<sup>1</sup> La interrogante se abre como negación del mundo que lo vence, sin embargo. Como se ha dicho, Malcom define un mundo ajeno al universo guerrero de incertidumbre. Más importante aun, no obstante, es que, con la violación del código a cuestas, Macbeth muere en la clave del guerrero, vuelve a Glamis antes de morir, al nombre que no conocemos sino de oídas, antes de que se hunda con las palabras de las Weird Sisters. Macbeth llega al término-principio de Weird como Thane. Su trayectoria trágica se cierra con la celeridad de todo el proceso y la ironía. Será lo que Holinshed decía, el atisbo de un "brave Captain". Muere en la búsqueda de saber a toda costa, sin darse cuenta que saber es un nombre secreto, sólo relativo para él. El Macbeth donde se da una concurrencia mítica-histórica-trágica acepta, con la necesaria destrucción del transgresor, ser metáfora del hombre que trata, contra todo, de construir el mundo. Pero su afán y el mundo real están escindidos necesariamente, y como ser ocupa un tiempo-espacio que no puede entender ni reconocer. En ello le va la vida.

Macbeth es un texto donde entran en crisis todos los signos, colocando al hombre en la posición típica de Occidente:

The high function of Occidental myth and ritual...is to establish a means of relationship--of God to Man and Man to God. Such means are furnished, furthermore, by institutions, the rules of which cannot be learned through any scrutiny of nature, whether inward or without. Supernaturally revealed, these have come from God himself, as the myth of each institution tells; and they are administered by his clergy, in the spirit of the myth.

However, certain exclusively Occidental complications result from the fact that, where two such contradictory terms as Man and God stand against each other, the individual cannot attach his allegiance wholly to both. On the one hand, as in the book of Job, he may renounce

his human judgement in the face of what he takes to be the Majesty of God: "Behold, I am of small account; what shall I answer thee?" Or, on the other hand, as in the manner of the Greeks, he may stand by his human values and judge, according to these, the character of his gods. The first type of piety we term religious and recognize in all traditions of the Levant: Zoroastrism, Judaism, Christianity, and Islam. The other we term, in the broadest sense, humanistic, and recognize in the native mythologies of Europe: the Greek, Roman, Celtic, and Germanic.<sup>2</sup>

De tal suerte que el sincretismo de Macbeth es un campo de batalla. Un lugar de colisión definido a partir de un contexto fuente de conjunción cristiano-germánica en el campo de un contexto de producción como el de la época isabelina, un universo en transición hacia lo moderno, hacia la Historia, la que no es crónica, ni mito, ni leyenda. En Macbeth el problema trágico se codifica en la crisis de la propia noción de codificar. La división de Macbeth es la de los propios sistemas que lo nutren. Críticamente, en Macbeth confluyen la necesaria aserción cristiana y la asunción humanista en un planteamiento sin desenlace, puesto que ello pertenece al futuro. Esto es, se da un aserto crítico puro, no indicativo ni prescriptivo. Una experiencia, también. La batalla se inscribe en que la mitología germánica es, en el carácter que le confiere Campbell, también particular al sistema opuesto. El carácter de Ragnarök es, como toda la cosmovisión que lo sustenta, cíclico y, lo más importante, neutro:

The entire system of images of the cosmic tree of life and the runic wisdom, the four cosmic directions with their companies of powers, the great eon of 432,000 years terminating in a cosmic battle, dissolution and renewal, accords perfectly with the (cyclic) pattern... In this case, a point of great interest is the powerful sense of an impersonal cosmic time, there is an insistence on the interplay of opposites that has suggested to some scholars a Persian, Zoroastrian source. ... in the Eddic mythology the opposites in play are not conceived of in ethical terms; nor is it expected that in the future round the conflict of opposites will have ceased. The old Germanic concept of

the world beginning and rebeginning was of an essentially physical, not moral, conflict or interplay.<sup>3</sup>

Una neutralidad así es improbable en Macbeth en tanto tragedia y producto eminentemente cristiano-occidental. Pero su sustrato sin duda sigue ese patrón. Macbeth queda colocada, luego, en una frontera no lineal, sino dimensional, en que el conflicto trágico es conflicto cósmico respecto de la propia concepción del cosmos donde ocurre, en ambos contextos, de origen y de producción. El código que Macbeth viola y que lo destruye es un código con la particularidad de Weird, tal como lo define Campbell. La oposición primordial con Macduff se da en razón del acto que desea convertirse en posesión del futuro a través del conocimiento humano de un insondable absoluto. El caso no puede dejar de remitirnos al principio del universo moderno, cuyo signo es precisamente una crisis de codificación del cosmos. Shakespeare parece haber intuido la crisis en todos los niveles, como lo atestigua el diseño de la obra, el universo trágico de Macbeth. De tal manera que Macbeth es crecimiento todo, devenir perpetuo en un tiempo-espacio de Weird, una ironía. La síntesis previa de la mitología germánica se añade en sincretismo al universo cristiano. Se da, luego, una crisis de la cosmovisión antigua que apunta a la moderna y resulta en un producto eminentemente ambiguo. La cosmovisión rota no es objeto de restauración. De hecho la palabra restauración resulta sujeto de crítica, en tanto Macbeth, codificación del afán de futuro, implica tránsito permanente y no asentamiento, y su sentido no puede concebirse acabado sino relativo. El universo sincrético de Macbeth hace colapso de los planos temporal y absoluto con el hombre a la mitad. Un hombre en una alternativa. Por un lado, asumir lo absoluto; es decir, conservar el sentido de relación que conserva al mundo deslindable y discernible. O bien, asumir lo relativo como arista de una nueva dimensión; es decir, romper con el sentido de relación que conserva al mundo deslindable y discernible y optar por el

colapso, por la homogeneidad en la que el tránsito es la definición misma del sentido. De este modo, su opción, que es la última, la del futuro, es una opción crítica. Su objetivo está en el saber y asegurar, sin objeto directo, y se manifiesta como negación del saber, de las revelaciones.

El mundo de la tribu germánica es un mundo de sabiduría secreta, donde las palabras eluden por principio. El problema de la sabiduría sagrada es central para esta cosmovisión, y no lo es menos para Macbeth, cuando se extiende hacia el saber humano, cuestión trágica. El asunto tiene su residencia primordial en la contracción de líneas mitológicas en la conformación del mito germánico. Interesante, si no emocionante, es que el sacrificio esté en el corazón de esta confluencia. El sacrificio de Odín a sí mismo, prácticamente crucificado, colgado en cruz de un árbol, se da con la intención de adquirir la sabiduría secreta de las runas, cifras de lo absoluto. El antecedente paleolítico de Odín, Thor, también se sacrifica, para conservar el mundo y su sentido mediante apaciguar la ira del Padre-Serpiente primigenio. El sacrificio es autoaniquilación, desposesión de sí, generosidad para la preservación del mundo. La analogía con Cristo se da automáticamente:

Let us (consider) Thor's fishhook. (...) and recall that, in the Christian view (of such myth), Christ, the sacrifice who appeased the Father's wrath, was by analogy the bait by which the Serpent-Father was subdued. As the priest at Mass consumes the consecrating host, so did the Father consume the Willing Victim, his ever-dying, ever-living son, who was finally, of course, his very Self.<sup>4</sup>

¿Cómo se relaciona esto con el plano temporal del código guerrero? En la generosidad. La posición del guerrero al asumir Weird, la incertidumbre, deriva en "selflessness", autoaniquilación por el bien común. Los discursos de adaptación de Weird por los Thanes Beowulf y Macduff son claros índices de ello. Macduff es imagen de Cristo y también lo es Beowulf, el que hace que todos se salven a

través de un hombre, recordemos. Pero antes, en el sustrato germánico, sus compromisos de sacrificio son correlatos en la temporalidad del sacrificio de los dioses primigenios, Thor y, sobre todo, Odín, una forma mítica más refinada. Macbeth es todo egoísmo, selfishness, ejecutor y no víctima de sacrificio. Y lo es principalmente en el afán de futuro, a cualquier precio. El sacrificio de Odín, no obstante, es en pos de sabiduría, lo que enriquece el conflicto. Odín se autoinmola para obtener la sabiduría de las runas. Es indispensable saber que el origen de este acto es independiente del sacrificio cristiano, que el problema del saber y el conflicto que de él deriva se dan en términos del universo de Weird. Es un saber sagrado y secreto, impenetrable en la temporalidad. La trayectoria de la noción de las runas lo aclara:

How much of all this (the notion of self-sacrifice) was rendered in the mythologies of the Germans of Tacitus's day (the myths of Thor) no one can know, There can be no doubt, however, of the period of the Eddas, Sagas, and Nibelunglied. Nor is it difficult to identify the paths and ways by which the great Hellenistic, syncretistic style of mythic communication penetrated beyond Roman reach, into the ramparts of the German rivers and woods. First of all, we have the evidence of the runic script, which appeared among the northern tribes directly after Tacitus's time.<sup>5</sup>

Las runas parecen haberse desarrollado a partir del alfabeto griego en las provincias góticas helenizadas al norte y noroeste del Mar Negro. Llegaron por rutas comerciales al sur de Dinamarca (c.250) y pronto a Noruega, Suecia e Inglaterra.

Monuments and free objects throughout the field of the German Völkerwanderung bear inscriptions in (...) various runic scripts, some telling of malice, others of love. For instance, on a late seventh-century stone standing in Sweden: "This is the secret meaning of the runes: I hid here power-runes, undisturbed by evil witchcraft. In exile shall die by means of magic he who destroys this 'monument'".<sup>6</sup>

La invención y difusión de las runas indican una influencia independiente en las tribus germánicas, en la que concurre también la corriente de Mitra. El punto más relevante, sin embargo, lo constituye el problema de la sabiduría, y cómo es secreta. Las runas son sus recipientes:

We do not know what "wisdom" was carried with the runes at that early date, but that in later times their mystic wisdom was of a generally Neoplatonic, Gnostic-Buddhist order is hardly to be doubted. Othin's (Wodan's) famous lines in the Icelandic Poetic Edda, telling of his gaining of the knowledge of the runes through self-anihilation, make this relationship perfectly clear.<sup>7</sup>

El texto al que se refiere Campbell es como sigue:

I ween that I hung on the windy tree,  
Hung there for nights full nine;  
With the spear I was wounded, and offered I was  
To Othin, myself to myself.  
On the tree that none may ever know  
What root beneath it runs.

None made me happy with loaf or horn,  
And there below I looked;  
I took up the runes, shrieking I took them,  
And forthwith back I fell.  
Then began to thrive and wisdom to get,  
I grew and well I was;  
Each word lead me on to another word,  
Each deed to another deed.<sup>8</sup>

A este concepto desaber, luego, se añade el cristianismo, y el resultado es harto complejo. La evidente similitud entre los sacrificios no impide que se sostenga el sustrato mágico en el universo del guerrero. Las analogías con Macbeth son muy estimulantes de entrada. Odín está dividido, sacrificado a sí mismo. Cada hecho lo lleva a otro. Pero habría que emplear la autela de Weird que Macbeth no emplea y reconocer que, antes que nada, la sabiduría de Odín es como la de las Sisters, "more than mortal knowledge". El punto de contacto está escindido por la temporalidad. El conocimiento de Odín es absoluto, su camino es

Ragnarök puro, no el proceso trágico primeramente humano de Macbeth que lleva a una imagen de Ragnarök. Toda palabra, hecho o saber de Macbeth son contingentes. Y no realiza autosacrificio que permítale lo sagrado, sino que sacrifica para lo personal, el futuro del hombre. Luego, toda relación de Macbeth con las revelaciones de Weird es relativa. El conocimiento de lo sagrado, en el cosmos colapsado, confundido, deviene disociación del sentido. Odín con cada palabra sabe otra. El hombre Macbeth, la división Macbeth, con cada palabra sabe y desconoce esa y la siguiente. En tanto su opción es de no-relación, de no-conservación de una red de relaciones sólo conservables en el ámbito temporal a través del compromiso con lo incierto, cada miembro particular de la secuencia de las revelaciones sólo accede a ser comprendido en la medida en que sea criticado. Macbeth se queja, antes de su fin, de los equívocos del maligno. El dilema es que ha dejado atrás, desde que no atiende a las advertencias de Banquo, el nexa que puede establecer los equívocos como tales. Es decir, niega la posibilidad de equívoco. Y ha dejado ese nexa atrás en aras de "perfection", de la construcción de un estatuto particular, relativo a sí, anticipado a sí, que es negación del sentido y finalmente caos, muerte de las palabras, de la muerte como sentido:

"thequeenmylordisdeadtherewouldhavebeenatimeforsuchaword".

El guerrero no desconoce el sentido final de Weird, sólo se halla en el compromiso de acceder a sus incertidumbres medianas. La exigencia de compromiso hace del acto asunción continua de lo efímero como único constituyente posible del conocimiento. Así, como constituyente, no como conocimiento. El saber en el ámbito de Weird, deviene automáticamente una negación, sea de Weird, como con Macbeth, sea del saber como potencia, como con Macduff. El ciclo del guerrero, nos ha dicho Eliade, con fundamento en el

modelo de Odín,<sup>9</sup> contempla generación-actos-autodesposesión como ejes de su dominio. Para un correlato en la temporalidad, pues el modelo de Odín es "Weird of the gods", el acto es todo apego sin prospección, sin "perfection" como afán. El compromiso es con la incertidumbre que se corona en la muerte. Una fe. Una pasión. La pasión coherente con el código es la que denota el propio nombre de Odín-Wotan:

El nombre de Wotan deriva del término wut, literalmente "furor". Se trata de la experiencia característica de los jóvenes guerreros, que trasmutaba su humanidad por un acceso de furia agresiva y terrorífica... A esto se llamaba furor de los berserkir (literalmente, "los guerreros con envoltura, serkr, de oso"... Para hacerse berserk había que librar un combate iniciático.<sup>10</sup>

Irónicamente, en congruencia con la obra, la conclusión lógica es que Macbeth, personaje trágico que niega esta fe-furor, no tiene pasión, sólo tiene un proyecto. Lo que lo mueve como pasión es una irrealidad, el futuro, algo que está permanentemente frente a él y se desplaza a su misma velocidad. El combate del joven Sward con un Macbeth que se autodefine oso atado, "They have tied me to a stake: I cannot fly,/But, bear-like, I must fight the course" (V.7.1-2), es la imagen perfecta de este principio e ironía. Esta pasión promueve al código. La función guerrera capital que Eliade apunta concuerda con Weird en el plano temporal, permitiendo el equilibrio en razón del código mismo. Con la conciencia de que un sistema así incluye su fin cíclico y con la concurrencia de éste, Ragnarök, con el Apocalipsis, el fin lineal cristiano, se nos presenta una batalla totalizadora por irónica. Macbeth ha crecido hacia will en sustitución de Weird, en términos absolutos, con la ironía de que tal crecimiento es posible sólo en tanto Weird se ha manifestado y se le supone comprendida. Cuando en Macbeth se funden will y deed, "Be it thought and done", se corrobora, al mismo tiempo, la enajenación. Aquí hay una energía de la temporalidad, will, que se supone efecto absoluto, deed, y entra en un doble debate: consigo como naturaleza temporal (por

ende en conexión inevitable con lo consecuente), y con su misma concepción. Ello implica una separación de efecto: will y deed permanecen diferenciados.

La ironía en Macbeth tiene un estatuto absoluto. Se materializa en el ámbito del acto. El ser deviene pérdida de identidad como única posibilidad de identidad. En su obsesión de "perfection", Macbeth en realidad nunca actúa en razón pura de sí, aun si actuar tiene por objeto la concreción de sí, selfishness completa. Con su acechar el futuro y el desarrollo perpetuo desde cero, Macbeth cobra ser, pero en una contradicción trágica: la voluntad se enfrenta al absoluto a través de un proceso continuo de no ser. De ahí el alimento en el crimen. La muerte de Duncan, la transgresión que es todas desde siempre, tiene por ejecutante a un Macbeth que no es Glamis, en función de las revelaciones de las Sisters y sólo mediante el impulso de la madre negativa. El Thane de Cawdor actúa, pero siempre en función de impulsos de fuera. La muerte de Banquo tiene sus raíces en el mismo seno de las revelaciones, de lo que se presume mensaje comprendido. Esta presunción, paradójicamente, es luego impulso contrario en la suposición de que el hombre se les puede anticipar para neutralizarlas. La acción se contradice con la acción. La voluntad se contradice en que no es lo que es, es fuerza del exterior. El tercer crimen resulta de este cúmulo de energías en crecimiento-disminución, luego de la visita a las Sisters.

La primera escena del acto IV es el centro del problema del Macbeth enajenado por acechar el futuro. Su visita a las Sisters es la del tirano que ordena donde ordenar es un término imposible. Las Sisters nos remiten al choque de lo temporal con lo absoluto. A la pregunta de Macbeth: "what is't you do?", responden: "A deed without a name". "Deed" aparece por fin con toda claridad, que es toda oscuridad en boca de las hermanas fatídicas, poseedoras del saber que, efectivamente, no tiene nombre y sólo es accesible

mediante un código que importa la incertidumbre. No hay nombre. El referente es imparticularizable. El conjuro de Macbeth entra, desde su fuente temporal, en contacto con la imagen del caos:

Macb: How now, you secret, black, and midnight hags!  
What is't you do?

All: A deed without a name.

Macb: I conjure you, by that which you profess,  
Howe'er you come to know it, answer me:  
Though you untie the winds, and let them fight  
Against the Churches; though the yesty waves  
Confound and swallow navigation up;  
Though bladed corn be lodg'd, and trees blown down;  
Though castles topple on their warder's heads;  
Though palaces and pyramids, do slope  
Their heads to their foundations; though the treasure  
Of Nature's germens tumble all together,  
Even till destruction sicken, answer me  
To what I ask you.

IWt: Speak.

Demand.

2Wt: We'll answer.

(IV.1.48-61)

Macbeth pregunta una no pregunta. La prologa pero no la realiza, aunque las Sisters prometen respuesta. Desea un saber que para su temporalidad será equívoco tras equívoco. Las voces triples de las Sisters, que prometen respuesta, saben, sin embargo, que el saber no pertenece a la temporalidad ni a las palabras, sus signos. "We'll answer" es, luego, "say thou nought" (v.70), en tanto lo que Macbeth preguntaría ya es para ellas, y no es objeto del lenguaje temporal. Macbeth quiere que todos los niveles se confundan y destruyan con tal de saber. Vientos contra Iglesias, olas contra barcos, arquitectura que mata a sus constructores, nada importa. Hasta ahora, hasta este diálogo, las preguntas reinan. Esta, la principal, no es. Los equívocos son sustancia. La seguridad de Macbeth es engaño sustancial. Lo que se revela es su destrucción. El que sólo deba temer a un hombre no nacido de mujer es afirmación y no negación de su muerte. El que el bosque haya de moverse contra su castillo es verdad fatal. El engaño que asume y reconoce como saber es sustancialmente ironía. Cree poder atar a

Weird porque presume con la falibilidad del entendimiento temporal algo que ya ha tomado forma, Macduff, lo sabremos, existe. El signo de Weird en la temporalidad es un hecho precedente, hay un hombre no nacido de mujer.<sup>11</sup> El universo permanece inescrutable.

"Seek to know no more", le advierten las Sisters. Macbeth, desvariado, utiliza la palabra "eternal" en un movimiento tan rápido como irónico:

All: Seek to know no more.  
Macb: I will be satisfied: deny me this,  
 And an eternal curse fall on you! Let me know.--  
 (IV.1.103-105)

"He wills". Contradictorio "eternal". Su conocimiento sólo puede ser temporal. El sentido del humor de Shakespeare en Macbeth es macabro. Su acelerada caída-peldaño del mal cósmico, la sentencia contra los Macduff, halla una respuesta en imágenes, la procesión de los sucesores de Banquo, confirmación de la verdad única. "Is this so?" La pregunta inicia la desintegración de quien intenta integrarse en el rompimiento-fusión de "thought" y "done". El proceso da vuelta sobre sí mismo y culmina con la batalla que ya estaba "lost and won", con Macduff. En el primer golpe de esa batalla particular, una entre la única, al condenar a los Macduff, Macbeth dice "No more sights", no más sensibilidad, y acaba por condenar al tirano, al otro que es él. Resta sólo actuar infructuosamente. La muerte de los Macduff es un acto así, un acto que se niega a sí mismo, que es sólo will.

El desenlace de la obra sigue el mismo camino. Lo que era secreto es presunción desvariada y abierta. Macbeth, como sugerí, habla sin pudor y cae en la autoparodia, que se refleja en la versificación y las palabras:

Macb: Bring me no more reports; let them fly all:  
 Till Birnam wood remove to Dunsinane,



con un dístico casi risible, mecánico, arrogante y torpe.. Los versos son mentira, autoparodia similar a la de Lady Macbeth en sus pareados aforísticos. Se nos transparenta, en el territorio shakesperiano de la poesía drámatica, la paradoja de la pérdida. El lenguaje adquirido lo traiciona, es todo forma, nada sustancia. El humor negro y genial de Shakespeare aparece ahora en el médico, como broma incontestable del mundo-espectador y pone a Macbeth en ridículo:

Doc: (Aside) Were I from Dunsinane away and clear,  
Profit again should hardly draw me here.  
(V.3.61-62)

Y la escena, su cierre, pertenece al mundo ajeno a Macbeth.

Un espíritu infantil le ha dicho:

Appr: Be bloody, bold and resolute; laugh to scorn  
The power of man: for none of woman born  
Shall harm Macbeth. (IV.1.79-81)

El poder de "Man", el mismo que lo pone en ridículo en la cita anterior. Este es irónicamente el poder que concreta las revelaciones en el plano temporal, quien lleva el bosque a Dunsinane, quien posibilita la vida de Macduff. Todo el acto V es una demostración del poder de la ironía en una dialéctica con las palabras, con el lenguaje. Este fenómeno acaba con Macbeth. Si su crecimiento en asesino implicó un aprendizaje del lenguaje, también trajo una crítica del lenguaje. Conforme Macbeth crece egocéntrico, monolítico y bestial, su lenguaje pasa de la tentatividad a la estructuración. Pero conforme crece el dominio de la verbalidad,

Mach: Had I but died an hour before this chance,  
I had liv'd a blessed time... (II.3.89-90)

disminuye su sentido, deviene ironía pura:

Macb: ...for from this instant  
There's nothing serious in mortality:  
All is but toys:... (II.3.90-92)

El verbo sólo es coherente con la crisis, con la destrucción de los códigos todos:

Macb: ...Renown and Grace is dead;  
The wine of life is drawn, and the mere lees  
Is left this vault to brag of. (II.3.92-94)

De ese momento, su primer uso del lenguaje público después de la muerte de Duncan, a su último solo, Macbeth no ha avanzado, a pesar de un movimiento perpetuo. El código es inescrutable y no significa:

Macb: Life's but a walking shadow... (V.5.24)

Macduff, por el contrario, no tiene palabras. Su lenguaje es la acción del Thane. Su negación a aceptar ceremonias insignificantes es acto. Y sus palabras, directas u oblicuas, irónicas, son inequívocas:

Ros: Will you to Scone?  
Macd: No cousin; I'll to Fife.  
Ros: Well, I will thither.  
Macd: Well, may you see things well done there:--adieu!--  
Lest our old robes sit easier than our new!  
(II.4.35-38)

"Will", "well", "well"; el dístico es sólido, como roca. Macduff deja Escocia para ofrecer su acción a Malcom y, recordemos, primero invita a no hablar, a actuar. Pero conoce bien las palabras del país herido:

Macd: Each new morn,  
New widows howl, new orphans cry; new sorrows  
Strike heaven on the face, that it resounds  
As if it felt with Scotland, and yell'd out  
Like syllable of dolour. (IV.3.4-8)

Su reacción al acto atroz que corona el largo despojo a que ha sido sometido, su asunción del papel de Weird, constituye una respuesta al lenguaje de Macbeth:

Macd: O! I could play the woman with mine eyes,  
And braggart with my tongue.--But, gentle Heavens,  
Cut short all intermission; front to front  
Bring thou this fiend of Scotland, and myself;  
Within my sword's length set him; if he'scape,  
Heaven forgive him too! (IV.3.230-235)

Donde lo que queda es silencio. Macduff sigue la trayectoria de "selflessness", contrapunto de Macbeth. Y sus palabras están a contrapunto. El dolor es real y estable. Macduff se niega a "play", a representar un papel. Macbeth "plays" varias partes. Una es el "braggart" de este acto V. Luego veremos que sus palabras están en la espada que desea cercana a Macbeth. Y todo lo siente "as a man". Recoge una palabra que ha sido toda inestabilidad y engaño con los Macbeth y la devuelve a su lugar. También arrancándola de ¡Malcolm!: "This tune goes manly", "dispute it like a man". El Thane siente, y sintiendo nos revela al "fiend" que se extraña de su pérdida de los sentidos:

Macb: I have almost forgot the taste of fears.  
The time has been, my senses would have cool'd  
To hear a night-shriek; and my fell of hair  
Would at a dismal treatise rouse, and stir,  
As life were in't. I have supp'd full with horrors:  
Direness, familiar to my slaughterous thoughts,  
Cannot once start me. (V.5.9-15)

Donde las claves son cómo precisamente los sonidos de Macduff, sus toquidos en la noche del crimen, y el "Why do you start and seem to fear...?" de Banquo, fueron sus propios signos de vida, demostraban que "life were in't".

Macduff asume el absoluto de la batalla. Weird es un saber, pero asumido, conocido sólo entanto se manifiesta, no acechado. Su voz, decía, está en la espada, no en las palabras ni en los

nombres:

Macd: I have no words;  
My voice is in my sword: thou bloodier villain  
Than terms can give thee out! (V.8.6-8)

Y su espada es la palabra de la revelación de su identidad, la del no nacido de mujer, que destruye a Cawdor. Macduff descubre su identidad y deja un medio verso, "Macduff was from his mother's womb/Untimely ripp'd." Macbeth responde:

Macb: Accursed be the tongue that tells me so,  
For it hath cow'd my better part of man: ...  
(V.8.17-18)

Respuesta que no cierra el medio verso de Macduff. Es un índice de la sed grotesca de Macbeth. ¿"The better part"? ¿La mejor parte de sí? ¿El engaño? Cawdor es obsesivo. La caída de sus falsas esperanzas es lo mejor de uno u otro punto de vista. Cuando Macbeth-Cawdor se niega a pelear, "I'll not fight with thee", da pie a un título primordial contenido en el Thane de siempre negativo: "then yield thee, coward". "Coward", anagrama de Cawdor.

El tema, luego, es un tema de nombres y palabras, de sonidos y sentidos, de títulos, de identidades, de inestabilidad del lenguaje. Con todo, cuando Macbeth se enfrenta al joven Siward, el nombre que usa es el suyo, cualquiera de los dos Macbeth-Cawdor o Macbeth-Glamis, "a fearful name", donde "fearful" es eminentemente irónico, equívoco: "My name's Macbeth":

YSiw: What is thy name?  
Macb: Thoul't be afraid to hear it.

(...)

My name's Macbeth.

YSiw: The devil himself could not pronounce a title  
More hateful to mine ear.

Macb: No, nor more fearful.  
(V.7.5-9)

Los sonidos son el índice de sentidos que vuelven, dentro del escenario de la carencia de sentido. Nuevos lamentos de muerte, como los que describe Macduff, como los que parecen ya no tener efecto para Macbeth, son, paradójicamente, los lamentos por la muerte de Lady Macbeth:

Macb: What is that noise?  
Sev: It is the cry of women, my good Lord.  
Macb: I have almost forgot the taste of fears...  
 (...)  
 ...Wherefore was that cry?  
 (V.5.7-15).

La insensibilidad deviene sensibilidad destroncada. Como tanto he reiterado, pérdida de sentido:

Macb: Life's but a walking shadow; a poor player  
 That struts and frets his hour upon the stage,  
 And then is heard no more: it is a tale  
 Told by an idiot, full of sound and fury,  
 Signifying nothing. (V.5.24-28)

"sound and fury", sonidos sin sentido. El rumor que ha sido su rumor, saber que es nada.

El cuento, "story", antes "tale", del mensajero trae sentido dentro de la insensatez. El bosque se aproxima. Macbeth, que se ha armado, ha comenzado a recuperarse para morir, intuye su propia sombra, Weird parece empezar a cobrar sentido:

Macb: I pull in resolution; and begin  
 To doubt th'equivocation of the fiend,  
 That lies like truth: 'Fear not, till Birnam wood  
 Do come to Dunsinane';--and now a wood  
 Comes toward Dunsinane.--Arm, arm, and out!  
 (V.5.42-46)

Pero el "fiend" de los equívocos es Macbeth. Pero Macbeth decide que el mutis final sea como guerrero: "Arm, arm, and out!"



naturaleza. La palabra "soul" en labios de Macbeth puede haber confundido su sentido, pero tal sentido es inescapable. La voz de Macduff está en la espada, las palabras en el acto de Weird. Cuando Macduff revela su identidad, lleva a Macbeth de regreso por todo el proceso y le enseña la falsa sabiduría con la verdadera. Los engaños son tales en tanto son saber falso, en tanto eran no saber y nunca fueron ni promesa ni esperanza. Las "profecías" no han sido y sólo han sido "profecías". Para todos, incluidos nosotros, los espectadores-testigos. Son revelaciones:

Macb: And be these juggling fiends no more believ'd  
 That palter with us in a double sense;  
 That keep the word of promise to our ear  
 And break it to our hope.--I'll not fight with thee.  
 (V.8.19-22)

"I'll not fight with thee." "I (will) not." Macbeth toca fondo.  
 "Then yield thee, coward".

Pero Macbeth, en el límite, completa la travesía hacia un nombre que no ha desaparecido del todo, que está en darse cuenta, de pronto, qué curioso, que lleva una coraza, una espada, ¿Cuánto tiempo ha transcurrido desde que estuvo frente a un adversario de su estatura? Todo y nada. El Thane de Glamis por fin hace su entrada en Macbeth. El hombre-bestia de la pasión por las maldiciones y el alma enferma reconoce la gran broma macabra del universo y se topa con el "deed" del tiempo, en el que podrá ser sin "fits", "fears" ni "perfection" de por medio. Macbeth es Glamis, encuentra el nombre que no es-era cobarde ni tirano y es el mismo que los demás. Está solo, asume una soledad. Hará el el último intento:

Macb: Though Birnam wood be come to Dunsinane,  
 And thou oppos'd, being of no woman born  
 Yet I will try the last: before my body  
 I throw my warlike shield: lay on, Macduff;  
 And damn'd be him that first cries, 'Hold, enough!'  
 (Exeunt, fighting. Alarums. Re-enter fighting, and

Macbeth slain.12  
 (V.8.30-34)

La fanfarronada de Macbeth ante el espectro de Banquo: "What man dare, I dare", que es una invitación a pelear como guerreros, es su batalla contra el hermano traicionado, que es la que no libró contra su padre, y ambas están en la batalla contra su par, el fértil despojado, el selfless, que también muere como Thane. Ragnarök es, se concreta la visión de la sibila germánica:

Brothers shall fight and fell each other,  
 And sisters' sons shall kinship stain;  
 Hard is it on earth, with mighty whoredom;  
 Ax-time, sword-time, shields are sundered,  
 Wind-time, wolf-time, ere the world falls;  
 Nor ever shall men each other spare.13

"The Weird of the Gods" toma un instante particular en "the Weird of the Warriors".

Macbeth hará el último intento, lo suyo, pelear, "And damn'd be him that first cries, 'Hold, enough!'" Con Ragnarök se cumple también el Apocalipsis. La cabeza de la bestia, ahora Glamis, quien apareció en escena para un mutis fugaz, se alza para dar fe del triunfo de "Grace".

Macbeth nos dice de una tragedia y una leyenda; y nos llena de interrogantes. Los guerreros mueren, los nuevos órdenes viven. Pero las fronteras no resultan claras. Las fronteras prefieren ser --¿deben?, ¿indefectiblemente son?-- vagas. El Thano que apuesta al futuro, a su yo, sucumbe y no es. Sucumbe ante el Thane del silencio que es sabiduría, no de yo sino del universo. Y sucumbe. Y el nuevo orden. ¿Y el nuevo orden? El anuncio del nuevo banquete es la imagen de la renovación posterior a Ragnarök:

Now do I see the earth anew  
 Rise all green from the waves again;  
 The cataracts fall, and the eagle flies,  
 And the fish he catches beneath the cliffs.  
 Then fields unsowed bear ripened fruit,  
 All ills grow better, and Baldr comes back;

Baldr and Hoth dwell in Hropt's battle-hall,  
And the mighty gods: Would you know yet more?<sup>14</sup>

La pregunta es propicia. Porque el mundo de los germanos es cíclico. El otro, el que concurre en Macbeth con los germanos, es lineal. Odín arranca la sabiduría de las runas al sacrificarse a sí para sí. La tragedia de Macbeth es una tragedia de saber que empieza con él y con él termina. El problema, entonces, se asienta en cómo hemos asistido a la codificación de la batalla en una cifra crítica. Y cómo hemos asistido a ella es en razón de códigos, del lenguaje en crisis. Para Macbeth el colapso es sustancia y a la vez negación objetiva de la sustancia. De la identidad. Los nombres devienen tiempo y encierro que actúa fuera de los nombres. Las jerarquías se traslapan y se desdican hasta llevar a crisis el propio devenir trágico. Existe una aceleración del tiempo al existir una aceleración-contracción del tiempo: los actos se revierten. Este tiempo sólo puede significar a futuro. Pero ese futuro es absoluto y no puede ser saber sino morir. Este movimiento por necesidad se asienta en el futuro, es decir, en la prospección, lo que no es posible construir sobre lo contingente sin negar lo contingente. La batalla misma es un paradoja, "lost and won". Los oponentes acceden a ella en una situación simbólica fundida-enajenada: el Mal cristiano y la Restauración de la Gracia / Los Ases y los Dioses de un sistema cíclico de opuestos necesarios cuyo destino es la muerte que significa vivificación. Al centro el término verdaderamente trágico: el hombre. El que concreta la crisis y la hace su signo. La línea --ámbito simbólico del alma cristiana-- y el círculo --ámbito simbólico antiguo-- concurren en Macbeth y Macbeth estáal centro de esa concurrencia. tal posición exige la determinación de un nombre. El nombre se escoge. Pero todos los nombres posibles --el catálogo es una metáfora de todos los nombres posibles-- están en crisis. El acto se pierde en la no significación, el nombre deja de serlo.

La ausencia de relación entre las cosas y sus nombres es doblemente insoportable: o el sentido se evapora o las cosas se desvanecen. Un mundo de puros significados es tan inhospitalario como un mundo de cosas sin sentido--sin nombres.15

El nombre de Macbeth, cualquiera, es un elemento móvil cuyo asiento es imposible e improbable, es toda sucesión. Es versos que se trasmutan y se acomodan a espacios ocupados por otros versos, que son otros tantos encuentros a la mitad de un camino que no parece tener fin ni principio porque el postulado de fin y principio está roto en tanto el tiempo se concibe en razón de su anticipo que es negación. El problema de la identidad en Macbeth, el problema del ser trágico, es el de la asunción de la identidad como crítica. Ante los sistemas concurrentes en el sincretismo, Macbeth se dispara hacia la ironía del vacío de opciones que representa la opción. Volvemos al centro de la batalla. Macbeth se enajena de las vías del conocer posible y accede sólo a la del suceder, que sólo tiene sentido, paradójicamente, si se le aproxima a cualquiera de las dos concurrentes, Ragnarök y Apocalipsis; es decir, en un sentido de asunción, no de predicción. Pero los actos de Macbeth se dirigen a la pérdida del sentido del futuro, el sentido en que se cifran. Su relación con el tiempo, al ser una relación de apropiación del tiempo, provoca de inmediato que toda relación sea impensable, puesto que todo juicio tiene carácter de enajenación, de propósito en sí y sólo para sí. La ambición que intenté caracterizar al principio. Ello provoca una escisión, en tanto el suceder y el suceder prospectivo no concuerdan, no pueden concordar sin negación mutua. El término final de este proceso es el de la ironía, no únicamente como recurso sino como sustancia misma del dilema. El escoger la opción del futuro como tiempo rector es disociarse en dos niveles paralelos perfectos. El corazón de tal compromiso es el de la inestabilidad. El asunto de Occidente, hasta ahora, es cifrar la inestabilidad y ha sido disociar para conformar. De modo tal que la crítica deviene permanencia, deviene la relación. Y un

apiñamiento de relaciones así ha encontrado su crisis. Macbeth sucede en la frontera del mundo moderno, cuando el tiempo adquiere nombres y la dinámica de tal adquisición no puede ser sino la de la crítica de esos nombres. Macbeth es una crítica de los nombres, una apertura a la ironía que es una apertura a la relatividad de esos nombres, de las fronteras. Macbeth se nos presenta como un modelo de intuición de lo moderno, de la proposición de un mundo en movilidad y sin límites, un mundo no de analogías sino de crítica.

La diferencia con la antigüedad es impresionante: la analogía funda por la unión o correspondencia de los contrarios; la crítica, por la eliminación de uno de los términos. Pero aquéllo que eliminamos por la violencia de la razón o del poder, reaparece fatalmente y asume la forma de la crítica de la crítica.<sup>16</sup>

Ello se aplica a Macbeth en tanto el código restaurado no es tal. En tanto las fronteras están perdidas en Macbeth. En tanto la ironía es sustancia.

## Capítulo IX NOTAS

1. Cf. Frye, Fools of Time..., p. 17.
2. Campbell, Occidental Mythology..., p. 4.
3. Idem., pp. 486-487.
4. Idem., p. 481.
5. Ibidem.
6. Idem., p. 482.
7. Ibidem.
8. Edda, pp. 60-61.
9. Cf. Eliade, Historia de las creencias..., p. 165.
10. Eliade, op. cit., p. 165.
11. Muir (ed.), Macbeth, p. 112 (nota), nos dice que "Kittredge remarks that Fate has to break two of her fixed laws, produce a man never born, and bring back a man from the dead." Pero la frase del espíritu es equívoca, Macduff "was born" en tanto concebido y desarrollado normalmente y no nace de mujer (la desventaja de la traducción es obvia) en tanto hay intervención humana para salvarlo. Por otra parte, el que regrese de entre los muertos, amén de portento germánico, es refuerzo simbólico de su carácter de salvador, imagen de Cristo.
12. Esta dirección escénica podría ser significativa: ¿exit Macbeth-Cawdor, enter Macbeth-Glamis para morir? Exagerado, tal vez. Muir sólo dice: "I have retained the substance of the Folio directions", op. cit., p. 160 (nota).
13. Edda, p. 20.
14. Edda, p. 25.
15. Paz, "Literatura y literalidad", p. 63.
16. Paz, "La nueva analogía...", p. 27.

## CONCLUSIONES

All attempts at explaining are irresistible for man. The sequence of his explanation attempts has become his destiny. If only someone could understand this sequence, if only someone knew more about it. The chronological exchange of two explanations would have changed the course of history. Would there be anything to exchange now? Is everything determined now? And if so, where did determination begin, at what exact point?

(Canetti, The Human Province, 1969)

CONCLUSIONES

Este trabajo se ha centrado prácticamente en una noción: la ironía. De lo que acabo de exponer se desprende la principal: el que Macbeth sea una obra cifrada a un tiempo en las concepciones de la transición del mundo antiguo al moderno. Los términos que emplea Paz<sup>1</sup> me parecen aquí los más adecuados para intentar conclusiones respecto de las lecturas particulares, que espero coherentes en una lectura, de Macbeth. En mi introducción a este fragmentario estudio de Macbeth hice un catálogo necesariamente incompleto, si pretendidamente ilustrativo, de concepciones de Macbeth. El resultado de una revisión de tales caracterizaciones es uno, que es dos categorías: las lecturas que proporcionan un Macbeth como imagen pre-moderna (para Paz, la de la alegoría) y la lectura con énfasis en la crisis, en el tiempo-espacio significado por la ironía, el agente que, de nuevo siglo a Paz, va en dirección inversa a la alegoría y "subraya que hay un abismo entre lo real y lo imaginario."<sup>2</sup>

A lo largo de mi acercamiento a Macbeth el punto central es la palabra cuyo centro se ha desplazado y opera conforme a la dinámica misma del desplazamiento; es materia de tiempo, inestabilidad, escisión. Como sistema de signos, Macbeth parece entender la crisis misma de los signos como su fundamento. Diálogos que no lo son, hombre que transcurre en la parcialidad de una definición que es y no definición de "hombre", una vuelta de los tiempos que no vuelve sino en la ironía de una restauración que es muerte, violaciones que son confirmación de los propios signos: "no se trata de una destrucción del lenguaje" --si bien sus manifestaciones son en el sentido de una destrucción-- "sino de una operación tendiente a revelar el revés del lenguaje, el otro lado de los signos."<sup>3</sup> Como en el caso del sueño encontrado por Macbeth-Cawdor. El Thane transgresor asesina al sueño para

volverlo a hallar. Pero no halla al que asesinó, sino al sueño del asesino del sueño, que no puede ser sino uno y se nos manifiesta en la ironía de su reversión. Macbeth halla que puede dormir, descansar, justo cuando encuentra que el sueño muerto por él sobrevive en él después del tránsito por actos que son los mismos de su futuro --ha matado, matará--, los actos del asesino "young in deed". Y halla que la muerte del sueño no ha de ser, no podría ser, otra cosa que la vida del sueño. De tal suerte que la mediación entre la muerte del sueño posterior a (o mejor, concordante con) la muerte de Duncan, es la misma vida del sueño que se concreta con la muerte de Banquo, la afirmación equívoca de "I am a man, again", con la segura "Come, we'll to sleep". La vida del sueño se nos ofrece, entonces, en ambas posiciones, con los polos en el mismo tiempo-espacio, con el anverso y reverso teóricamente discernibles pero prácticamente indisociables: son el mismo. "Sleep", la palabra que Macbeth insistentemente define se devuelve en los ecos de esas definiciones por Lady Macbeth y permanece "Sleep". El tránsito entre uno y otro, entre sí y sí, es el tránsito de la crisis. "Man", "it", "deed", los propios títulos de Macbeth, "Thane", "blood", etc., tienen un recorrido idéntico. Los signos drámaticos no verbales se nos deben evidenciar de la misma manera. Como de la misma manera se nos ofrecen las relaciones globales entre Macbeth la red y Macbeth las redes concurrentes en una.

Si Macbeth funciona como la alegoría del alma perdida que termina en restauración de la Gracia, no lo hace sin que, paso a paso, le salga al encuentro un modo de ironía que es un modo. La estructura de textualidades concomitantes, Macbeth que es poesía que es texto político-histórico que es Apocalipsis que es Ragnarök, no se asienta, no se estabiliza en la solidez de la correspondencia sino que se mueve en el desplazamiento perpetuo que es ironía. De Glamis a Glamis siempre está Glamis, que es decir Cawdor y rey y todos son Macbeth. Pero el nombre Macbeth es necesariamente un nombre indeterminado en relación con la

estabilidad y sólo determinable --sólo determinable, que nunca determinado-- por fuerza de la inestabilidad. A los nexos de la alegoría se agregan los contrapuntos de la ironía: Macbeth es Macduff que no es Macbeth que es Malcolm que no es Macduff que no es Malcolm que es Macbeth que no es Macduff. El signo estable, el de "man", se desdobra hasta el punto de reunión que es ruptura: el monarca restaurado es un hombre. Lo que dice que está en la misma posición de los otros hombres a la luz de la negación por los hombres de esa palabra que los podría definir: una vida posible sólo a través de la negación de lo sagrado en la palabra y su sustitución por lo temporal. "El hombre entra en escena, desaloja a la divinidad y se enfrenta a la no significación."<sup>4</sup> El signo resulta enajenación del signo, apropiación de un sentido temporal que es fin de la fundamentación de los términos en un tiempo compartido e inmemorial. Es la consagración al futuro de todo posible sentido. El desvarío de Macbeth es acecho de saber, de anticipar o depender del conocimiento que enajena a la incertidumbre y deviene subjetivación del mundo: "Here, but here, we'd jump the life to come." Esto es, anticipación al tiempo que transgrede la trascendencia en pos de trascendencia. En Macbeth se presenta la pérdida de la imagen del paraíso, caracterizada así por Paz:

...ya no habrá futuro. Idea aterradora, impensable para los modernos: la historia, la moral y la política de Occidente, desde que se inició la edad moderna, se fundan en una supervaloración del futuro. La civilización del progreso ha situado sus geométricos paraísos no en el otro mundo sino en el mañana.<sup>5</sup>

"To-morrow, and to-morrow, and to-morrow", palabra violada en busca de su propia confirmación.

Macbeth es un enunciado trágico y una confluencia de mitologías. Pero es un enunciado crítico de las mitologías, un acto crítico. "La edad moderna hizo la crítica de las mitologías: la tierra dejó de ser santa..."<sup>6</sup> La crítica reside precisamente en

que todos los enunciados de correspondencia mitológica en Macbeth revelan en sí la negación del principio que denotan. El sincretismo de Macbeth no opera como una estructura de relatos que proporcionen una coherencia alegórica sino como una red inestable que deja surgir interrogantes perpetuas. El acoso del futuro es a la vez negación de la realidad del futuro, una escisión. Como anticipé en la introducción a este trabajo, el problema central, físicamente central, es el de los lindes. El uso significativo de recursos poéticos en crisis --el insistente uso de lindes de versificación que denotan crisis es el ejemplo del que más me ha valido-- es uno entre muchos ejemplos de la crisis de fronteras en Macbeth. A la constitución de Macbeth como signo de subjetivación del universo --"no more sights" que no pueden ser sino "sights"-- se añade, está irredimiblemente allí, la negación de la subjetivación. La palabra permanece escindida y adopta la vía nueva, la de will, en un intento por anular la escisión. Para Paz, existe una supresión del lenguaje como irracionalidad que se iguala al "destierro del otro mundo."<sup>7</sup> Macbeth postula la asunción de la irracionalidad del verbo conforme a modos que no pueden ser otra cosa que su parodia, su crítica. Macduff es postulado de silencio que es perfección de la palabra sagrada, asunción de la irracionalidad, la integridad del código, que al llegar a su fin deja un tiempo-espacio ocupado por la escisión, puesto que el oponente también muere. En Macbeth tenemos crítica permanente; en Macduff coherencia permanente. Ninguna de estas dos sobrevive a la lucha pues, en última instancia, la lucha no es por la supervivencia de un código, sino surgimiento de lo que desplaza interminablemente a los códigos, proceso permanente. La subjetivación se conserva en Malcolm en tanto anuncia y revela (signos de futuro) la venida de un sistema sin Weird como centro. Pero ello es anuncio perpetuo, nunca concreción, tal sistema es por definición inalcanzable. Luego, hay una negación de la subjetivación en que Macbeth ha convertido al mundo. Pero dada la muerte que lo niega como subjetivación, se confirma ese mundo, en avance permanente hacia lo que niega. Corresponde totalmente con

el esquema occidental, donde la crítica es el mundo:

A la escisión de la palabra (corresponde) la escisión de la realidad no verbal. La subjetividad sustituyó al Dios cristiano, pero los hombres son criaturas corporales, no espíritus. (...) Cada negación de la subjetividad significó la supresión de una realidad reputada irracional y, en consecuencia, condenada a la irracionalidad. La irracionalidad podía ser absoluta o parcial, constitucional o pasajera. Así se crearon zonas crepusculares, habitadas por semirrealidades.<sup>8</sup>

Como las que habitan no sólo los ejemplos más palpables en Macbeth, e.g. las Sisters-Parcas-Brujas, sino todos los lenguajes de la obra, nombres, luz, noche, fantasmas. El universo de Macbeth, eminentemente en crisis, en la crisis que dio lugar al mundo de la crisis, es un universo crepuscular, de lindes indefinidos:

Las negaciones sucesivas de la subjetividad fueron otras tantas tentativas por anular la escisión entre la palabra y el mundo, es decir, fueron la búsqueda de un principio universal suficiente e invulnerable a la crítica. Este principio fue la crítica misma: la sustancia y el fundamento del mundo es el cambio y la forma más perfecta del cambio es la crítica.<sup>9</sup>

"Las fronteras se volvieron muy tenues",<sup>10</sup> tanto, que el umbral constituye el único tiempo-espacio de Macbeth.

En las condiciones actuales de crítica de la crítica, de crítica de la modernidad, es que Macbeth se caracteriza como ámbito de inestabilidad, como intuición de la crisis que deviene principio, y que es fundamento de la Historia--así, con mayúscula. Hasta aquí he hablado preferentemente de lo que denominé contexto-fuente de Macbeth, los universos de textos entretrojados directa o indirectamente confluyentes en el texto Macbeth. El contexto de producción, el tiempo-espacio donde W.S. configuró ese texto, es un contexto concomitante de crisis y transición. El que

Paz define a través de su propio carácter, la crítica del tiempo:

La época moderna se inició como una crítica de todas las mitologías, sin excluir a la cristiana. Esto último no es extraño: el cristianismo rompió el tiempo circular de la antigüedad grecorromana y postuló un tiempo rectilíneo y finito, con un principio y un fin: la Caída y el Juicio Universal. El tiempo moderno es el hijo del tiempo cristiano. El hijo y la negación: es un tiempo en línea recta e irreversible, pero carece de comienzo y no tendrá fin, no ha sido creado ni será destruido. Su protagonista no es el alma caída sino la evolución de la especie humana y su verdadero nombre es historia. El fundamento de la modernidad es una paradoja doble: por una parte, el sentido no reside en el pasado ni en la eternidad sino en el futuro y de ahí que la historia se llame asimismo progreso; por la otra, el tiempo no reposa en ninguna revelación divina ni en ningún principio incommovible: lo concebimos como un proceso que se niega sin cesar y así se transforma. El fundamento del tiempo es la crítica de sí mismo, su división y separación constantes; su forma de manifestación no es la repetición de una verdad eterna o de un arquetipo: el cambio es su sustancia.11

Este contexto, común y diversamente designado por tres denominaciones, hace necesario un análisis a partir precisamente de denominaciones, a fin de lograr una verdadera sustantivación del problema que Macbeth plantea como síntesis, como conjugación del verbo de lo moderno. Las denominaciones que referí sin nombrar son las primeras pautas para cualquier intento de exploración consecuente. Paz habla de un tiempo que es crítica de sí mismo. El conflicto más convencionalmente reconocible es el planteado por la noción misma de "periodos" históricamente definidos. El ámbito de composición de Macbeth, el intersiglo XVI-XVII, es objeto de, espccialmente, tres etiquetas: "periodo manierista-barroco", "revolución científica" y "principio de la modernidad-Occidente". A sus maneras particulares, estos tres responden a una confluencia como la de Macbeth: es imposible disociarlos. Nombrarlos independientemente es un acto de crítica que pretende, a través de la crítica, establecer un puente que acerque las etiquetas a la realidad, entendida ésta como un conjunto de hechos, que no de cosas.

Es imposible en los límites de un trabajo como éste intentar un planteamiento riguroso de este tema. Trataré de sugerir --que no ha sido mi propósito otro-- las líneas generales indispensables para un estudio posterior y consecuente que un análisis eminentemente textual y limitado como éste puede promover. En primer lugar, la transición en la que Macbeth se inscribe, la de las fronteras ténues de Paz, la del tiempo crítico,<sup>12</sup> es una transición abordable en términos de una estética global. La denominación de periodos en la historia del arte nos plantea una maraña de dilemas que inciden significativamente en el mismo escenario. Shakespeare ha escapado tradicionalmente a las etiquetas que por lo general se aplican a los artistas de su época. Varios intentos de clasificación han pecado por una u otra causa de vaguedad,<sup>13</sup> y otros tantos de lo que me parece la falla principal: de clasificarlo aisladamente.<sup>14</sup> Cada vez más hallamos, sobre todo en contextos como el nuestro, contextos culturalmente ajenos al objeto de estudio, la necesidad de integrar a los campos particulares de interés tantos elementos como sea posible para establecer relaciones verdaderamente significativas. Y cada vez es más claro que el manierismo artístico resulta clave para la crítica de la modernidad. Cada vez más claro, asimismo, es que el fenómeno Shakespeare es una clave de claves, al menos en lo que se refiere a los estudios de la cultura inglesa. Los problemas que he sugerido en la lectura de Macbeth parecen coincidir en sus elementos más depurados --tiempo, identidad, sustancialidad, lenguaje-- con los problemas de una estética radicalmente crítica, como la del manierismo:

...we have lacked any name to denote this period when the renaissance optimism is shaken, when proportion breaks down and experiment takes the form of morbid ingenuity or scalding wit; art and thought curve away along unpredictable tangents; approximation, equivocation and accomodation are accepted as working principles; the sensibility of artists and painters seems overexercised; all directions are confused and obscured when we enter that "waste of shame" where the Jacobean drama is played.<sup>15</sup>

Si Sypher inicia su disertación sobre el manierismo literario inglés con la afirmación de que hace falta una etiqueta, eso no lo disuade de usar la de "mannerism" sin vacilación. Ante Macbeth el privilegio es encontrarse con una de las seminales de tal estética, la crítica de los límites. Y mejor aún es reconocer que Macbeth, en términos de composición, nos dirige a una extensión generosa de esa potencialidad. David H. Darst, refiriéndose al clásico Principles of Art History<sup>16</sup> de Wölfflin, y a Sypher, antes citado, respecto de las tentativas de definición estilística por medio de categorías dicotómicas, que ambos utilizan, afirma:

Si los sistemas de Wölfflin y Sypher acusan debilidades, ello se debe únicamente a que sus términos son por necesidad restringidos, al estar limitados a las artes visuales y a la literatura, respectivamente. Se pueden hacer afirmaciones más generales acerca de ambos periodos (Renacimiento y Barroco) y se pueden incorporar otras áreas del quehacer intelectual a los sistemas exitosamente utilizados por los historiadores del arte, (...) mediante su referencia a las ciencias.<sup>17</sup>

Esta referencia a las ciencias nos conduce necesariamente a la consideración de las implicaciones filosóficas que la estética de la crisis importa. Es decir, ninguna consideración de verdadera relevancia sobre la estética de Macbeth podría remitirse con seguridad a la analogía estilística sin abundar en cómo la estética tratada, la particularidad, se conjunta con las particularidades de la "revolución científica" del intersiglo XVI-XVII y con la crítica filosófica de la modernidad, que halla en esa coyuntura su principio. "No es que", nos dice Darst, "los artistas...estuvieran necesariamente leyendo a Galileo y Descartes, ni mucho menos a Newton;...no obstante, todos ellos compartían el mismo orden mental. En otras palabras, sus esfuerzos se encaminaban en dirección análoga, ya que trabajaban en medios distintos, pero sus mentes funcionaban de la misma manera."<sup>18</sup> Aserción que deviene sujeto de crítica inmediata. ¿De qué misma

Si Sypher inicia su disertación sobre el manierismo literario inglés con la afirmación de que hace falta una etiqueta, eso no lo disuade de usar la de "mannerism" sin vacilación. Ante Macbeth el privilegio es encontrarse con una de las seminales de tal estética, la crítica de los límites. Y mejor aún es reconocer que Macbeth, en términos de composición, nos dirige a una extensión generosa de esa potencialidad. David H. Darst, refiriéndose al clásico Principles of Art History<sup>16</sup> de Wölfflin, y a Sypher, antes citado, respecto de las tentativas de definición estilística por medio de categorías dicotómicas, que ambos utilizan, afirma:

Si los sistemas de Wölfflin y Sypher acusan debilidades, ello se debe únicamente a que sus términos son por necesidad restringidos, al estar limitados a las artes visuales y a la literatura, respectivamente. Se pueden hacer afirmaciones más generales acerca de ambos periodos (Renacimiento y Barroco) y se pueden incorporar otras áreas del quehacer intelectual a los sistemas exitosamente utilizados por los historiadores del arte, (...) mediante su referencia a las ciencias.<sup>17</sup>

Esta referencia a las ciencias nos conduce necesariamente a la consideración de las implicaciones filosóficas que la estética de la crisis importa. Es decir, ninguna consideración de verdadera relevancia sobre la estética de Macbeth podría remitirse con seguridad a la analogía estilística sin abundar en cómo la estética tratada, la particularidad, se conjunta con las particularidades de la "revolución científica" del intersiglo XVI-XVII y con la crítica filosófica de la modernidad, que halla en esa coyuntura su principio. "No es que", nos dice Darst, "los artistas...estuvieran necesariamente leyendo a Galileo y Descartes, ni mucho menos a Newton;...no obstante, todos ellos compartían el mismo orden mental. En otras palabras, sus esfuerzos se encaminaban en dirección análoga, ya que trabajaban en medios distintos, pero sus mentes funcionaban de la misma manera."<sup>18</sup> Aserción que deviene sujeto de crítica inmediata. ¿De qué misma

manera? ¿Cuáles son los medios? ¿La comparación, en qué niveles, categorías o con qué parámetros resulta posible? Si efectivamente se desea concretar un análisis textual de Macbeth como cúmulo significativo de la crisis hacia la modernidad, la interdisciplinariedad resulta exigencia. Y no sólo en tanto sostén del trabajo literario, sino como fin. Una obra cuyo anuncio es la crisis misma, que revela la intuición de una crisis fundamental, reclama un tratamiento con aspiraciones serias de globalidad crítica--crítica de la crítica.

Los distintos acercamientos al tema incluyen esto. "Es cierto que la historia de la evolución espiritual de la humanidad presenta una complejidad incompatible con las divisiones tajantes; corrientes de pensamiento se prosiguen durante siglos, se enmarañan, se entrecruzan. La cronología espiritual y la astronómica no concuerdan. (...) Y sin embargo, la división en periodos no es enteramente artificial."<sup>19</sup> Existe, por ser insistente, una ironía de los estudios modernos, de los estudios que tienen por eje el concepto moderno por excelencia, la historia:

The historian cannot help dividing his material into "periods", nicely defined in the Oxford Dictionary as "distinguishable portions of history". To be distinguishable, each of these portions has to have a certain unity; and if the historian wishes to verify this unity instead of merely presupposing it, he must needs try to discover intrinsic analogies between such overtly disparate phenomena as the arts, literature, philosophy, social and political currents, religious movements.<sup>20</sup>

Es claro que la búsqueda de claves para la explicación de los fenómenos que denotan la crisis del mundo moderno no es posible si se le restringe a un área particular. El filósofo también lo sabe perfectamente cuando trata de ubicar el problema en términos significativos:

A primera vista la formulación del principio de la inercia, todavía incompleto en Galileo, precisado por Gassendi, sistematizado por Newton, parece ser sólo uno de los aspectos de un proceso de transformaciones profundas al final de las cuales la cosmología tradicional es remplazada por diferentes sistemas del mundo. (...) Pero el principio de la inercia en sí, del que puede decirse, sin exagerar, que expresa la esencia de esta revolución al mismo tiempo que la estimula, quizá no ha recibido toda la atención que merece. Y sobre todo, el impacto de este principio en la cultura occidental no ha sido plenamente considerado. Es cierto que Koyré no ha dejado de insistir en que (...) el principio de la inercia expresaba más una nueva visión del mundo que un resultado científico. Pero estos admirables análisis se apoyan más en el lento establecimiento del principio de la inercia en los filósofos de la naturaleza (...) que en el impacto teórico, literario y filosófico de este principio. (...) No habría que subestimar la importancia de esta distinción.<sup>21</sup>

Y no habría que subestimarla porque es la sugerencia de que todo fenómeno estético puede correlacionarse con lo científico y viceversa, amén de la obvia correlación con lo filosófico, de sí siempre predominante. Marezko nos está hablando de correlatos de un principio filosófico-científico en lo social, lo histórico y, por supuesto, lo artístico. Si como presumo Macbeth es imagen de una nueva imagen del mundo, ¿cabría vincularla con un concepto así y su impacto? Por ahora la respuesta queda pendiente, pero no me queda duda de que intentarlo es indispensable. Así como relacionarla con muchos otros cambios del comienzo de la modernidad. El historiador específico del arte barroco sigue esa línea sugestiva:

The period offers, it is true, a spectacle of works of art of quite astonishing variety, and it may seem futile to maintain that these products of different countries, different political and economical institutions and different forms of religious belief can have anything in common beyond mere contemporaneousness. If unity is to be discovered within this diversity, it is evident that what we must look for is not any well-defined uniformity of style, but the embodiment of certain widely held ideas, attitudes and assumptions.<sup>22</sup>

Lo que anteriormente cité de Darst es un intento de conexión en términos sugeridos por estos dos ejemplos de razonamiento y

concordancias de opinión. En todas ellas resulta evidente la sensación de una confluencia positiva como introducción de la cultura occidental, asunto fundamental a la luz cada vez más apremiante de la crisis de tal cultura:

Conforme avanza el éxodo de la modernidad, el estudio de la civilización moderna es también emprendido de diferente manera. El énfasis ya no está en una pura crítica de la modernidad sino en la búsqueda de claves para un futuro paramoderno. El cambio de énfasis se hizo posible hasta el punto en que los críticos de la civilización moderna empezaron a percibir manifestaciones intelectuales, culturales, sociales de la modernidad en una perspectiva paramoderna...23

Ante la ocasión de Macbeth, se está en una posición privilegiada en tanto nos hallamos en el umbral desde donde podemos observar la ruptura, la crisis, el acto moderno por excelencia, a la vez que podemos observar el mundo que se critica. En términos más exactos:

...la experiencia moderna ha sido el tema de un conjunto perceptible de reflexiones paramodernas. En términos lógicos cada una de esas reflexiones representa una cadena de pensamiento que se inicia con el estudio de cierto aspecto de la experiencia moderna, continúa con una reconsideración importante en la búsqueda de la modernidad, y finalmente converge en el "redescubrimiento" de aquellos modos e interpretaciones de la existencia humana a los que originalmente se oponía el proyecto de modernidad.24

¿Es posible encontrar correlatos en Macbeth? Me parece indudable. No sólo en tanto su textualidad es una textualidad de la inestabilidad y dispersión de un código-imagen del mundo, sino en tanto ese lenguaje es susceptible de crítica por analogía y extensión a un escenario metodológico interdisciplinario, donde cuatro serían (serán) los problemas seminales, todos ellos posibles sujetos de estudio polivalente en relación con la estética, la filosofía e historia de las ciencias, la filosofía y

el estudio literario, con una concreción en la crítica del tipo sugerido por Schabert, donde se ofrezcan claves. Las claves esenciales para Macbeth serían las de la identidad, la sustancialidad, el tiempo-espacio y el lenguaje. Sus correlatos, por ahora, sólo deseo sugerirlos a través de conceptos concomitantes y a manera de intuición. La estética del manierismo los recoge:

No drama is better able to accomodate these problems than the Jacobean, behind which there are a strange "spiritual uncertainty" and a world of "chaotic thought". The Jacobean drama of "infirm orientation" operates upon a principle of indetermination and uses a technique of contingency; it holds its actions in the "loose of the question", as Angelo puts it in Measure for Measure. (...) Whether or not we choose to define them as being the "renaissance", the XV, XVI, and XVII centuries have furnished the mise en scène for the drama of modern criticism.<sup>25</sup>

#### La filosofía:

En el universo moderno no hay un lugar en que el hombre pudiera decir: éste es mi lugar, el lugar durable del hombre en un orden de seres y cosas. En realidad, el hombre moderno carece de hogar. En retrospectiva, la causa de este desplazamiento se ha hecho aparente: él mismo se exilió cuando empezó no sólo a "conquistar" la naturaleza, sino también a transformarla en una imago hominis, en una pura manifestación del poder humano. Se convirtió en un extraño en un mundo contingente.<sup>26</sup>

#### La ciencia:

La realidad de la sucesividad y la irrealidad (o "virtualidad") del futuro constituyen términos lógicamente correlacionados; no pueden existir uno sin el otro. Y a la inversa, una negación de la sucesividad siempre ha ido a la par con la opinión de que el futuro es de alguna manera real, aunque todavía esté oculto a nuestra conciencia, cegada por la ilusión del tiempo que le impide percibir lo que existe en forma atemporal y que sólo la ignorancia humana llama "futuro".<sup>27</sup>

La filosofía e historia de la filosofía de la ciencia:

...las cosmologías científicas (...) llevan hasta el fin la separación y, por tanto, la deshumanización del cosmos (...) casi nunca independiente de nociones que no lo son, a saber, las nociones filosóficas, mágicas y religiosas.<sup>28</sup>

El poeta:

La vuelta de los tiempos, la revuelta universal que ahora vivimos, comenzó primero en el arte. Desde su nacimiento el arte moderno fue un arte crítico; su realismo teñido de pasión no fue tanto un retrato como una crítica de la realidad. (...) sin cesar en su crítica del mundo y de los hombres, los poetas y los novelistas introducen en sus obras la crítica del lenguaje, la crítica de la poesía. No se trata, como se ha dicho, de una destrucción del lenguaje sino de una operación tendiente a revelar el revés del lenguaje, el otro lado de los signos.<sup>29</sup>

Y con el poeta regresamos al poeta. A lo que el poeta reconoce y nombra como punto de congregación de los signos, el lenguaje. Macbeth es un enunciado crítico integral cuya sustancia es el lenguaje (en su sentido más amplio), el lenguaje irónico. Y en él cifra su aprehender el nacimiento del hombre a la paradoja del futuro. El problema empezaría por la oscilación arrebatadora que Sypher concibe retrato, más que retrato, dice Paz, de lo contingente; para continuar con su extensión con respecto del mundo de las ideas, para darle por ahora la razón a Darst,<sup>30</sup> paso indispensable. El centro, concordando con Schabert, se hallaría en la crítica de la identidad, que sería materia de consideraciones sobre el tiempo: "...si el hombre nunca es idéntico a sí mismo, es porque es un ser temporal que a cada instante se modifica (...) el tiempo también atraviesa la materia para hacerla diferente..."<sup>31</sup> y como cuestión de tiempo, dos críticas se añadirían al problema: uno, el desarrollo científico que subvierte, sobre todo. --como Koyré y Marejko nos hacen conscientes-- a partir de la enunciación del principio de la inercia, con las concurrentes del tiempo-espacio, la masa, la simetría, la energía; dos, el punto crítico-moderno de la relatividad, centro de la cita última de

Capek. Y devolverse al lenguaje.

Considérese un sólo ejemplo, el de un término que de tanto manejo en relación con el "estilo literario" del barroco, se ha hecho mera etiqueta sin capacidad de inquietar, nombre sin sentido: el hipérbaton. Figura crítica, sin duda. Subversión de la línea y de la simetría. Coloquio revertido. Tiempo anticipado. Tortura del lenguaje. Fusión de los instantes. Operación sobre la operación del lenguaje. Crítica de la crítica. Espejo. Torcedura de la realidad que es irrealidad. Tiempo efímero permanente, físico. Memoria de la energía de los signos. Ironía. El hipérbaton --sólo sugerencia, reitero-- evidencia en la caracterización convencional de "periodos" que nos ciega a su fuerza simbólica y creativa, un desplazamiento por miles de estratos correlativos y concurre en el tiempo, la sustancia, la identidad y, pecado de obviedad, el lenguaje. Un ejemplo así resulta nada. Se hace necesario un enfoque minucioso en la red de las disciplinas. ¿Cómo probar que esta figura está relacionada con la aparición del tiempo dinámico? ¿Con las curvas de un palacio de Bernini? ¿Con la carencia de identidad de Macbeth? ¿Con la homogeneización del universo de la revolución galileana? ¿Con la crisis de un símbolo como la roca del deseo de Macbeth?

En Macbeth las interrogantes se perpetúan. Las interrogantes se vuelven ser cuando una lectura se abre a otra lectura a otra lectura otra lectura otra. Como anticipé, mi lectura anterior es mera tentativa. Los elementos móviles de una lectura aspiran a hallarse con los de otra. Otra que es de elementos disímiles, la estética del intersiglo, la ciencia del intersiglo, la filosofía del intersiglo, las claves y el tiempo nuestro, de Occidente. Es asunto de "To-morrow, and to-morrow, and to-morrow".

## Conclusiones NOTAS

1. Cf. "La nueva analogía...".
2. Paz, "La nueva analogía...", p. 23.
3. Idem., pp. 26-27.
4. Idem., p. 24.
5. Idem., p. 29.
6. Idem., p. 20.
7. Idem., p. 24.
8. Idem., p. 25.
9. Ibidem.
10. Idem., p. 24.
11. Idem., p. 12.
12. Un ejemplo al respecto de tiempo-espacio sujeto de ironía crítica es un parlamento de Lady Macbeth en I.7: "...Nor time, nor place,/Did then adhere, and yet you would make them both:/They have made themselves, and that their fitness now/Does unmake you" (vv.51-54).
13. Como sucede con las categorías "Elizabethan" y "Jacobean", por ejemplo.
14. La crítica shakesperiana en inglés si por algo se distingue es por su insularidad.
15. Sypher, Four Stages..., p. 102.
16. Este libro es uno de los principales responsables de la crisis de los criterios convencionales de la distinción renacimiento-manierismo-barroco.
17. Darst, "Simetría renacentista...", p. 70.
18. Idem. p. 88.
19. Koyré, Estudios de historia..., p. 10.
20. Panofsky, citado por Sypher, op. cit., p. 1.

21. Marejko, "Las consecuencias filosóficas...", p. 5.
22. Martin, Baroque, p. 12.
23. Schabert, "Modernidad e historia", p. 111.
24. Ibidem.
25. Sypher, op. cit., pp. 140-141, 5.
26. Schabert, op. cit., p. 112.
27. Capek, "Tiempo-espacio...", pp. 40-41.
28. Koyré, op. cit., p. 75.
29. Paz, "La nueva analogía...", pp. 26-27.
30. En lo que toca a que todos los fenómenos de la época comparten el mismo universo mental.
31. Marejko, op. cit., p. 14.

BIBLIOGRAFIA

- Anónimo, Beowulf, Charles W. Kennedy, trad., en Hollander y Kermode (eds.), op. cit. infra.
- Bentley, Eric, La vida del drama, Barcelona: Paidós, 1982.
- Borges, Jorge Luis, Antiguas literaturas germánicas, México: F.C.E., 1975.
- , El hacedor, Madrid: Alianza, 1975.
- Bradbrook, Muriel C., Shakespeare: The Poet in His World, Londres: Methuen, 1975.
- , "The Sources of Macbeth", en Muir y Edwards (eds.), op.cit. infra.
- , Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy, Londres: Cambridge University Press, 1981.
- Brooke, Nicholas, Shakespeare and Baroque Art, Londres: The British Academy, 1978.
- Campbell, Joseph, Occidental Mythology: The Masks of God, Harmondsworth: Penguin, 1982.
- Campbell, Lily, Shakespeare's Tragic Heroes, Londres: Methuen, 1980.
- Canetti, Elías, The Human Province, Londres: André Deutsch, 1986.
- , Masa y poder, México: Muchnik, 1986.
- Capek, Milic, "Tiempo-espacio en lugar de espacio-tiempo", en Diógenes 123, México: UNAM, otoño-invierno 1984.
- Clemen, Wolfgang, The Development of Shakespeare's Imagery, Londres: Methuen, 1982.
- Darst, David H., "La simetría renacentista/la simetría barroca y las ciencias", en Diógenes 123, op. cit.
- Dean, Leonard (ed.), Shakespeare: Modern Essays in Criticism, N.Y.: Oxford University Press, 1973.
- Downer, Alan S., "The Life of Our Design: The Function of Imagery in the Poetic Drama", en Dean (ed.), op. cit.

- Drakakis, John (ed.), Alternative Shakespeares, Londres: Methuen, 1985.
- Elam, Keir, The Semiotics of Theatre and Drama, Londres: Methuen, 1980.
- , Shakespeare's Universe of Discourse, Londres: Cambridge University Press, 1984.
- Eliade, Mircea, Historia de las creencias y de las ideas religiosas, Vol. III: "De Gautama Buda al triunfo del cristianismo", Madrid: Ed. Cristiandad, 1981.
- , El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición, Buenos Aires: Emece, 1982.
- Ellis-Fermor, Una, Shakespeare the Dramatist, Londres: Methuen, 1983.
- Evans, Ifor, The Language of Shakespeare's Plays, Londres: Methuen, 1973.
- Frye, Northrop, Fables and Identity: Studies in Poetic Mythology, N.Y.: Harcourt, 1981.
- , Fools of Time: Studies in Shakespearean Tragedy, Toronto: University of Toronto Press, 1979.
- Garin, Eugenio, Medievo y renacimiento, Barcelona: Taurus, 1982.
- Henderson, Joseph L., "Ancient Myths and Modern Man", en Jung (ed.), op. cit. infra.
- Hernández, Luisa Josefina, "Análisis de Macbeth", en Thesis 2, México: UNAM, 1979.
- Heilman, Robert B., "The Criminal as Tragic Hero", en Muir y Edwards (eds.), op. cit. infra.
- Hilton, Rodney (ed.), La transición del feudalismo al capitalismo, México: Grijalbo, 1978.
- Hobsbawm, Eric, Formaciones económicas precapitalistas, México: Grijalbo, 1981.
- Hollander y Kermode (eds.), The Oxford Anthology of English Literature, N.Y.: Oxford University Press, 1973.
- Hunter, G.K., "Macbeth in the XXth Century", en Muir y Edwards (eds.), op. cit. infra.

- Jaffé, Aniella, "Symbolism in the Visual Arts", en Jung (ed.), op.cit. infra.
- Jung, Carl G. (ed.), Man and His Symbols, N.Y.: Dell, 1982.
- , "Approaching the Unconscious", en Jung (ed.), op. cit.
- Kantak, V.Y., "An Approach to Shakesporean Tragedy: The 'Actor' Image in Macbeth", en Muir y Edwards (eds.), op. cit. infra.
- Knight, G. Wilson, The Wheel of Fire, Londres: Methuen, 1961.
- Kott, Jan, Shakespeare Our Contemporary, Londres: Methuen, 1983.
- , El manjar de los dioses, México: Era, 1985.
- Koyré, Alexandre, Estudios de historia del pensamiento científico, México: Siglo XXI, 1982.
- , Estudios galileanos, México: Siglo XXI, 1981.
- , Del universo cerrado al universo infinito, México: Siglo XXI, 1982.
- Losee, John, A Historical Introduction to the Philosophy of Science, Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Marejko, Jan, "Las consecuencias filosóficas de la formulación del concepto de la inercia", Diógenes 123, op. cit.
- Martin, John Rupert, Baroque, N.Y.: Harper and Row, 1977.
- Muir, Kenneth, "Introduction" a Shakespeare, Macbeth, op. cit. infra.
- , "Image and Symbol in Macbeth", en Muir y Edwards (eds.), op. cit. infra.
- Muir, K. y Philip Edwards (eds.), Aspects of Macbeth, Londres: Cambridge University Press, 1980.
- Mitchell, Bruce, "Introduction" a Beowulf, Kevin Crossley-Holland, trad., N.Y.: Farrar, Straus and Giroux, 1979.
- Pagnini, Marcello, Critica della funzionalità, Turín: Einaudi, 1973.
- Paz, Octavio, "La nueva analogía: poesía y tecnología", en El signo y el garabato, México: Joaquín Mortiz, 1976.
- , "Literatura y literaridad", en El signo..., op. cit.

Pimentel, Luz Aurora, "Tiempo y significado en Macbeth", en Thesis 2, México: UNAM, julio 1979

Satin, Joseph, Shakespeare and His Sources, N.Y.: Houghton Mifflin, 1966.

Schabert, Tilo, "Modernidad e historia", en Diógenes 123, op. cit.

Shakespeare, William, Macbeth, Muir (ed.), Londres: Methuen (The Arden Shakespeare), 1982.

-----, Julius Caesar, Dorsch (ed.), Londres: Methuen (The Arden Shakespeare), 1973.

Shücking, Levin, El gusto literario, México: F.C.E., 1977.

Serpieri, Alessandro, "Reading the Signs: Towards a Semiotics of Shakespearean Drama", en Drakakis (ed.), op.cit.

Spurgeon, Caroline, Shakespeare's Imagery and What It Tells Us, Londres: Cambridge University Press, 1977.

Stoll, Elmer, "Source and Motive in Macbeth and Othello", en Dean (ed.), op. cit.

Sypher, Wylie, Four Stages of Renaissance Style, Massachusetts: Peter Smith, 1978.

Van Doren, Mark, "Macbeth", en Dean (ed.), op. cit.

Von Franz, M-L., "The Process of Individuation", en Jung (ed.), op. cit.

-----, "Science and the Unconscious", en Jung (ed.), op. cit.

Wickham, G., "Hell-Castle and Its Door-Keeper", en Muir y Edwards (eds.), op. cit.

Yates, Frances, La filosofía oculta en la época isabelina, México: F.C.E., 1985.

-----, Las últimas obras de Shakespeare, México: F.C.E., 1987.