

THESIS

NUEVA REVISTA DE
FILOSOFIA Y LETRAS

▶ **ALFONSO REYES**
▶ **JIBONANANDA DAS**

2

▶ **CARLOS PEREYRA**
▶ **GIUSEPPE AMARA**

▶ **LUIS G. RAMOS**

▶ **LUISA JOSEFINA HERNANDEZ**

▶ **JOSE ANTONIO ROBLES**

▶ **RICARDO MORALES AVILES**

LUZ AURORA PIMENTEL



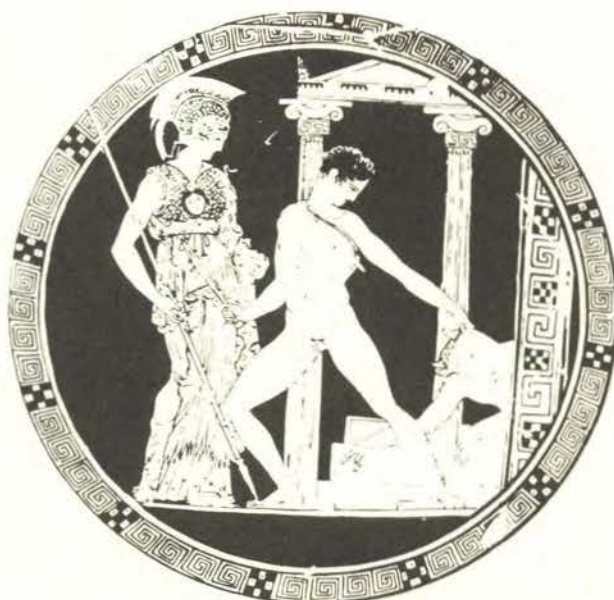
Julio / 1979

THESIS

Nueva Revista de Filosofía y Letras.

Año I, Número 2

julio / 1979





UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Rector: Dr. Guillermo Soberón Acevedo
Secretario General Administrativo:
Ing. Gerardo Ferrando Bravo

Secretario General Académico:
Dr. Fernando Pérez Correa

THESIS. NUEVA REVISTA
DE FILOSOFIA Y LETRAS

Publicación Trimestral de la
Facultad de Filosofía y Letras

Director: Abelardo Villegas.
Editor: José Antonio Matesanz.
Consejo de Redacción: José Pascual Buxó,
Juliana González, José Antonio Matesanz

Secretaria de Reducción: Elsa Cross.
Diseño: Germán Montalvo

INDICE

La tradición presente. ALFONSO REYES 5
Un paseo por la prehistoria

JIBONANANDA DAS 26
Poemas. Traducción de Susnigdha Dey

CARLOS PEREYRA 29
Hobbes: absolutismo y soberanía

LUIS G. RAMOS 35
Ateísmo Cristiano

GIUSEPPE AMARA 37
La vida después del psicoanálisis

LUISA JOSEFINA HERNANDEZ 42
Análisis de Macbeth

LUZ AURORA PIMENTEL 48
Tiempo y significado en Macbeth

JOSE ANTONIO ROBLES 57
Teoría del ocio (Reflexiones sobre el palíndromo)

RICARDO MORALES AVILES 63
Sobre la militancia Revolucionaria de los Intelectuales

Notas y Reseñas:

Federico Patán sobre La piedra en el pozo 71
de Luis Roberto Vera

Sergio França Danese sobre Gouverneurs de la rosée 72
de Jacques Roumain

Tiempo y significado en Macbeth

Arise and bid me strike a match
And strike another till time catch;
(Yeats)

En *Macbeth*, quizá más que en ninguna otra obra de Shakespeare, se observa una preocupación por el tiempo elevada a tema central: los dos personajes principales están involucrados vitalmente con el paso del tiempo y su significado. Es interesante hacer notar que es muy alto el grado de recurrencia de la palabra "tiempo" ("time").¹ A pesar de tener varios significados según los diversos contextos —en virtud de la obsesión de Macbeth por recuperar significados vitales y de la carrera que emprende contra el tiempo—, la connotación de duración, de existencia sucesiva, siempre está presente en cualquier contexto en que aparece la palabra, creando así efectos de profunda ironía trágica. Por ejemplo, es claro que cuando Macbeth dice (I, vii) "Away and mock the time with fairest show", el significado aquí de la palabra "time", dado el contexto, es el de "mundo", "época". La versión de Astrana Marín da este primer significado.²

¡Vamos! Y que se trasluzcan los más risueños semblantes
a los ojos del mundo. (I, vii)

Sin embargo, la relación que guarda Macbeth con el tiempo, como duración, es casi personal: lo invoca, lo personifica, lo reta, trata de engañarlo y, finalmente, lo encuentra desprovisto de significado.

Así pues, en esta obra Shakespeare expresa dramáticamente, no sólo la manera en que el tiempo afecta al hombre, sino también la forma en que los actos del hombre distorsionan el tiempo para sí mismo y para los demás; es una exploración de cómo la relación buscada y deliberada con fuerzas sobrenaturales negativas trae consigo una ruptura de cielos y valores vitales que resulta en un sin-sentido de la vida. De esta manera Shakespeare define poéticamente, a través de una complejísima y compacta red de imágenes, el aspecto de la relación que guarda el hombre con el tiempo.

Quizá uno de los grandes equívocos en *Macbeth* es precisamente el del tiempo. Se observa en la misma estructura de la obra un claro movimiento temático en el que el tiempo parte de una irresoluble ambigüedad, con-

vertida luego, a través del crimen, en un tiempo infausto, en una distorsión del significado de la vida, y resuelta finalmente en un tiempo nuevo, regenerado y liberado sólo por los valores humanos más básicos:

... restituir el alimento a nuestras
mesas, el sueño a nuestras noches, liberar nuestras
fiestas y banquetes de puñales sangrientos,
rendir legítimos
homenajes y recibir libremente honores,... (III, vi)

La nota inicial que Shakespeare hace sonar en *Macbeth* es la de un tiempo ambiguo. A la pregunta, "¿Cuándo volveremos a encontrarnos las tres?" (I, i), sólo hay respuestas cada vez más vagas y más alejadas de las medidas usuales del tiempo humano, hasta llegar a la ambigüedad central de la obra: "cuando la batalla esté ganada y perdida" (I, i). La nota con la que concluye la obra es también de tiempo, "... lo cumpliremos en su medida, tiempo y espacio." (V, vii (ix)), pero de un tiempo ubicado, humano, liberado de la tiranía del crimen gratuito. La nota que escuchamos con grandes fanfarrias, después de la muerte de Macbeth, es que 'el tiempo es libre' ("The time is free") (V, ix).

I

But 'tis strange:
And oftentimes, to win us to our harm,
The instruments of Darkness tell us truths;
Win us with honest trifles, to betray's
In deepest consequence. (I, iii)

Algo sobre lo que poco se ha insistido en las interpretaciones de esta obra es la peculiar significación temporal que tienen las profecías de las brujas, la cual está sugerida por la secuencia de las primeras tres escenas. Es precisamente aquí donde se observa el primer gran equívoco que como una trampa le tienden las brujas a Macbeth, ya que el discurso dramático, al fijar una secuencia temporal, sugiere las vastas consecuencias de su posible inversión. Al invertirse el orden entre la segunda y tercera escenas, el carácter incontrovertible de 'futuro' quedaría, sin lugar a dudas, prefijado a las dos últimas profecías —Cawdor-rey—: el equívoco se desvanecería. La secuencia dramática, tal y como está concebida, sin embargo, tiene otras consecuencias. Para

el espectador, Macbeth-Cawdor es ya un hecho; la profecía se transforma así en la crónica del pasado inmediato. Macbeth-Cawdor, en virtud del equívoco, es futuro y pasado (el tiempo de las brujas no es el tiempo de los humanos). Sobre este eje de tiempo ilusorio inicia Macbeth su descenso en espiral hacia la deshumanización, hacia la pérdida del tiempo y del significado de la vida. Al hacer suyo el tiempo de las brujas, Macbeth se avoca a la búsqueda de un tiempo final, realizado —“cuando finalice el estruendo”—³, a consumirse en su irresoluble ambigüedad— “cuando la batalla esté ganada y perdida”. (I, i).

En las profecías de las brujas siempre habrá un equívoco de tiempo, un inhumano e irresponsable juego con la ignorancia del hombre. Es así que la aparente imposibilidad de cumplimiento en la predicción final (IV, i) —“... ninguno dado a luz por mujer puede dañar a Macbeth”— tiene explicación, por una parte, en la ignorancia de Macbeth y, por otra, en un grotesco equívoco de tiempo: ser “dado a luz por mujer” resulta diferente de ser “arrancado *antes de tiempo* del vientre de su madre” (V, vii (ix)) (el subrayado es mío). De la misma manera, al iniciarse la obra, Macbeth ignora que el título de Cawdor ya le ha sido conferido. Aun en el momento mismo en que se pronuncia la profecía, Macbeth responde a

ambos títulos, el de Cawdor y el de rey, con el mismo grado de incredulidad:

... y en cuanto a rey, eso está tan distante del horizonte de mi creencia como ser Thane de Cawdor,
(I, iii)

de tal manera que al realizarse la primera profecía, la de Cawdor, el intelecto de Macbeth, engañado y limitado por la ignorancia de las circunstancias, cae en la trampa y toma el nuevo título como argumento irrefutable y conclusivo de la veracidad y bondad de las predicciones:

Esta solicitud sobre-natural *no puede ser mala*, y no puede ser buena. Si mala, ¿por qué me ha dado una garantía de éxito *comenzando por una verdad*? (I, iii)
(el subrayado es mío)

La reacción de Banquo a las profecías marca el contraste dramático y apunta hacia la otra alternativa: el argumento no sólo *no* es conclusivo, sino que con frecuencia “los agentes de las tinieblas nos profetizan verdades y nos seducen con inocentes bagatelas para arrastrarnos páfidamente a las consecuencias más terribles” (I, iii).



Cawdor es la bagatela.

Esta penetración lúcida y profunda del juicio de Banquo tendrá, más tarde, un eco en las palabras del Macbeth acorralado y desilusionado:

¡Que se crea nunca en estos demonios de juglares, que se burlan de nosotros con oráculos de doble sentido, que dan palabras de promesa a nuestros oídos y quiebran nuestras esperanzas! (V, vii (ix))

A partir del momento en que la incitación al mal tiene en Macbeth una aceptación tácita —“¡Mi pensamiento, donde el asesinato no es aún más que una sombra...!” (I, iii)—, su imaginación y capacidad de raciocinio paulatinamente se van infectando por una lógica del mal. Macbeth se sume en una pesadilla que gira alrededor de una ilusión, del sueño, como dijera Jan Kott “del asesinato que rompa la sucesión de asesinatos, que sea la salida de la pesadilla y la liberación.”⁴ Macbeth concibe esta liberación en términos de perfección, de inamovilidad, de un tiempo sin cambios en el que los actos no tendrían consecuencias. La infección del mal paraliza su razón, tal y como él mismo lo prevee desde un principio (I, iii), y el crimen, como en los momentos de más lucidez e imaginación lo percibe, es inevitablemente la enseñanza de sangre que ha de volverse en contra del mismo maestro (I, vii). Sin embargo, al planear el asesinato de Banquo, el razonamiento ya no es una exploración del mal y sus efectos, ni un debatirse entre la bondad o maldad de las profecías; ya no es sino un intento artero de auto-justificación. Todas las razones que Macbeth se da a sí mismo están *fuera de tiempo*: nada hay en lo que arguye que no haya sabido desde un principio:

Sobre mi cabeza han ceñido ellas (las brujas) una corona infructífera y me han dado a empuñar un cetro estéril, que me arrancará una mano extraña pues no tengo hijo que me suceda. Si ello es así, para la posteridad de Banquo mancillé mi alma, para ella asesiné al bondadoso Duncan, para ella sola vertí el odio en el vaso de mi paz; y he entregado la joya de mi vida eterna al enemigo común del género humano, ¡por hacer reyes a los hijos de Banquo! (III, i)

Así, Macbeth vive en la falsa esperanza de que el asesinato de Banquo ‘curará’ su vida y ‘lo hará perfecto’; se embarca en una carrera contra el tiempo, tratando de rebasarlo, de burlarlo —“Away, and mock the time with fairest show.” (I, vii) Mas el burlador resulta, al fin y al cabo, burlado: Banquo es asesinado pero no su futuro: Fleance logra escapar. Es el final de la esperanza, el retorno a la pesadilla que él mismo va tejiendo:

¡He aquí mis fiebres que vuelven! De lo contrario hubiera quedado tranquilo (I had else been perfect), compacto como el mármol, firme como la roca, sin trabas, tan libre y amplio como el aire que envuelve al mundo. Pero así me veo oprimido, encadenado y agarrotado a mis miedos y mis dudas insolentes. (III, iv)

2

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. (IV, i)

La carrera que Macbeth emprende contra el tiempo está expresada poéticamente en un cúmulo de imágenes que sugiere un intento de adelantarse, de rebasar al tiempo. Desde un principio se establece la dicotomía que ha de culminar en los ‘mañanas’ inconexos del último gran soliloquio, ya que desde el mismo momento en que el futuro se le presenta con la aparente promesa de realce, Macbeth habla de un ‘tiempo’ y una ‘hora’ que ‘corren por el día más difícil’. Es interesante hacer notar que el verbo, a pesar de que el sujeto está en plural, se mantiene en singular, sugiriendo así el principio de esa desintegración que irá haciéndose cada vez más evidente —“Time and the hour runs through the roughest day.” (I, iv)

El movimiento de estas imágenes es, constantemente, como el de la marea que sube: las profecías de las brujas están vistas como prólogos al acto ‘creciente del tema imperial’ (I, iii); el anuncio de que Malcolm será el Príncipe de Cumberland es un obstáculo que debe ‘saltar’ (I, iv); al imaginar las consecuencias del asesinato de Dunca, Macbeth preferiría ‘saltar’ la vida futura, y concluye, como todos sus soliloquios, en una inconclusión: no tiene “otra espuela para agujonear los flancos de (su) voluntad, a no ser (su) honda ambición (*Vaulting ambition*), que salta en demasía y (lo) arroja del otro lado.” (I, vii). Sin embargo, para Macbeth, estos saltos en demasía, estas olas henchidas sólo lo “arrojan” a un *impasse*, a un bajío de tedio y de sangre espesa del cual ya no hay salidas:

He ido tan lejos en el lago de la sangre,
que si no avanzara más,
el retroceder sería tan difícil
como el ganar la otra orilla.

... I am in blood *Stopp'd* in so far, that,
Should I *wade* no more.
Returning were as *tedious* as go o'er. (III, iv)
(El subrayado es mío)

Macbeth ha querido adelantarse a su destino aprovechando la marea creciente de su ambición, para encontrarse de regreso a un vado de tiempo percibido desde un principio —“But here, upon this bank and shoal of time” (“sobre el banco de arena y el bajío de este mundo”) (I, vii). Esta gran ironía está sugerida en la secuencia y en el efecto acumulativo de todas estas imágenes que hablan de ‘saltos’, de mareas crecientes, de carreras desenfrenadas, de voceros que quieren adelantarse a su rey—“Quiero ser yo mismo vuestro mensajero (*harbinger*)” (I, iv). Conforme avanza la tragedia, las imáge-

nes son cada vez más apremiantes: el tiempo se ha vuelto su enemigo y las escaramuzas son cada vez más frecuentes, cada vez más personales. El tiempo se ha personificado.

¡Tiempo, anticipa mis terribles empresas! Los proyectos fugitivos nunca se efectúan, a menos que los acompañe la acción. Desde este momento las primicias de mi corazón serán las primicias de mi mano. (IV, i)

La obsesión por 'ganarle' al tiempo, al actuar sin pensar, es lo que informa del carácter mecánico de los actos de Macbeth a partir del asesinato de Banquo. Esta carrera contra el tiempo, más desesperada cuando mayor es la conciencia de haberla perdido, no sólo está evocada por el conjunto de imágenes que, en su recurrencia, le confieren el carácter de tema, sino que aun la estructura misma de la obra la refleja. Hay un patrón en los crímenes que comete Macbeth que se repite, con variantes significativas, a lo largo de toda la obra. Son cinco las etapas principales que se observan en este patrón:

- 1) Crimen concebido a instancias de agentes sobrenaturales.
- 2) Crimen debatido internamente.
- 3) Participación de terceros en la etapa de decisión.
- 4) Cena/banquete —violación de valores humanos elementales tales como amistad, lealtad, cariño y piedad.
- 5) Crimen cometido.

En el primer crimen, predomina la segunda etapa: el debate interno acusa un movimiento de vaivén que sugiere la duda y el tormento por los que pasa Macbeth. El edificio de su razonamiento, precariamente apuntalado con el equívoco de las profecías, se desploma ante el em-

puje irracional de su ambición y ante las soluciones prácticas que le propone su esposa. Pero imaginativamente, el crimen está concebido como un gran cataclismo. La magnitud de la traición que Macbeth está a punto de cometer está bellamente evocada en la imagen del cáliz "que nosotros hemos emponzoñado" (I, vii), y en la yuxtaposición dramática de la cena en el trasfondo —para Duncan ésta, en verdad, ha de ser la 'última cena'. Macbeth sabe que su atentado es contra los valores más esencialmente humanos.⁵

El se encuentra aquí bajo una doble salvaguardia. Primeramente, soy su pariente y vasallo, dos poderosas razones contra el crimen. Además, como hospedador suyo, debiera cerrar las puertas a su asesino y no tomar yo mismo el puñal... Y la piedad, semejante a un niño recién nacido cabalgando desnudo en el huracán... revelaría la acción horrenda a los ojos de todos los hombres hasta apiadar las lágrimas a los vientos... (I, vii)

La cena es simbólica de la armonía y convivialidad entre los humanos; pero por su propia voluntad, Macbeth rompe con estos lazos. En el primer crimen se aísla al abandonar la cena antes de tiempo; la segunda es, de manera más evidente, un ardid, ya que la organiza simplemente como coartada y no para compartir amistad o alegría. En esa segunda cena quiere mezclarse con los invitados, pero ahora sus propios crímenes lo separan de los demás. El fantasma de Banquo, al ocupar su lugar, desplazándolo, es una extraordinaria imagen visual del aislamiento moral de Macbeth.



Conforme Macbeth avanza en su carrera de crímenes, adquiere un dominio cada vez mayor de la máscara — “presentaos como una flor de inocencia; pero sed la serpiente que se esconde bajo esa flor” (I, v). Si en el primer crimen, la etapa de convencimiento es personal, íntima y desgarradora, en el crimen de Banquo es un acto de consumada hipocresía. No obstante, tienen algo en común: la apelación a la hombría. Así como Lady Macbeth trata de convencerlo llamándolo cobarde y acicateando su orgullo, de la misma manera Macbeth trata de convencer a los asesinos con el mismo argumento; más aún, trata de persuadirlos de que el asesinato de Banquo es también una necesidad personal de los asesinos. En este segundo crimen, a diferencia del primero, predomina lo externo, los ardides y trucos con que Macbeth quiere engañar al destino. La etapa de deliberación es mucho más corta y abunda en argumentos falaces, mientras que la etapa de convencimiento es extraordinariamente larga y retorcida. La cena, que en el primer crimen estaba en segundo plano, pasa ahora a primer plano. Para el tercer crimen, el asesinato de la familia de Macduff, varias de estas etapas han desaparecido. Ya no hay debate interno, sólo la obsesión de adelantarse al tiempo, no hay banquetes ni terceros ‘personales’. Sólo queda la masacre, gratuita y mecánica.

Al repetirse el patrón del crimen en etapas cada vez más breves, desapareciendo algunas de ellas en el último, el espectador tiene la impresión de que el tiempo se apresura hacia su propia regeneración (‘el tiempo es libre’) y de que Macbeth acelera su carrera contra él, volviéndose más inhumano y mecánico en sus actos. Esta impresión se ve reforzada por las imágenes de tiempo que a partir

del crimen de Banquo son más frecuentes. Al iniciarse la escena tercera del cuarto acto, se abre para el espectador la perspectiva final de los crímenes de Macbeth: no se reducen a los personales, los identificables — Duncan, Banquo y la familia de Macduff—, sino que caemos en cuenta de que el crimen se ha convertido en algo impersonal que se extiende de manera anónima a toda Escocia:

MACDUFF: Cada nueva aurora gimen nuevas viudas, gritan nuevos huérfanos, nuevos dolores hieren la cara del Cielo...

MALCOLM: Creo que nuestra patria sucumbe bajo el yugo; llora, sangra, y cada día añade una llaga a sus heridas...

ROSS: ¡Ay pobre patria! ¡Apenas se conoce a sí misma! No puede llamarse nuestra madre sino nuestra tumba... La campana de los difuntos toca sin que pregunte por quién, y las vidas de los bravos expiran antes que las flores de sus sombreros...

MALCOLM: ¿Cuál es la más reciente desgracia?

ROSS: La que data de una hora es ya tan antigua, que olvida la que anuncia, pues cada minuto trae una nueva. (IV, iii)

3 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, moth-honour, breath,
Which the poor heart would fain deny, and dare
not. (V, iii)

Esta carrera desenfrenada contra el tiempo, expresada poéticamente en todas esas imágenes de ‘saltar’, ‘rebasar’ y ‘engañar’, es el resultado de un



vano intento por negar el devenir del tiempo. Al principio Macbeth imagina un tiempo sin consecuencias —“¡Si con hacerlo quedara hecho!... ¡Si el asesinato zanjara todas las consecuencias...!”—, pero lo sabe ilusorio, sabe que “en estos casos se nos juzga aquí mismo; damos simplemente lecciones sangrientas, que, aprendidas, se vuelven para atormentar a su inventor.” (I, vii)

Poco a poco, sin embargo, de mera especulación se convertirá en una obsesión tanto para Macbeth como para Lady Macbeth; comenzarán las constantes invocaciones a la oscuridad para que los proteja del devenir del tiempo, de las consecuencias del crimen. Con frecuencia, estas invocaciones se hacen eco, rítmica y sintácticamente:

LADY MACBETH: ...Come, thick Night,/And pall thee in the dunnest smoke of Hell,... (I, v)

MACBETH: ...Come, seeling Night,/Scarf up the tender eye of pitiful Day,... (III, iii)

LADY MACBETH: ¡Baja, horrenda noche, y envuélvete como un palio en la más espesa humareda del infierno!

MACBETH: ¡Ven, noche cegadora! ¡Venda los tiernos ojos del lastimero día,...

Ambos se esconden en la oscuridad y niegan el presente. Para Macbeth, ‘nada es más que lo que no es, —(I, vii)—; para Lady Macbeth, las profecías la hacen despreciar el presente y sentir ‘el futuro en el instante’.

Thy letters have transported me beyond
This ignorant present, and I feel now
The future in the instant. (I, v)

Intoxicada de entusiasmo, cree poder controlarlo todo, incluso al tiempo mismo; el ardid está en asemejarse al tiempo, ser como él cambiante y engañoso —“To beguile the time,/Look like the time”—; en ningún momento pone ella en duda que el crimen cometido los hará soberanos de su destino.

Y el gran negocio de esta noche, a todas nuestras noches, a todos nuestros días futuros, dará pujanza y dominación soberanas; dejadme a mí el encargo. (I, v)

Lo que Macbeth sabe especulación sin fundamento, Lady Macbeth lo pronuncia realidad absoluta, ‘lo hecho, hecho está’. Pero el crimen final incita a otros crímenes, despierta angustias y no trae consigo la ansiada “dominación soberana”. Una vez más se hacen eco en su decepción:

LADY MACBETH: ¡Vale más ser la víctima que vivir con el crimen en una alegría preñada de inquietudes!

MACBETH: ¡Más vale yacer con el difunto, a quien por ganar la paz enviamos a la paz, que vivir así, sobre el potro de tortura del espíritu, en una angustia sin tregua. (III, iii)

En la ceguera moral en que se sume, Macbeth ya no ve en el asesinato de Banquo un atentado más en contra de la naturaleza y de su propia naturaleza; el universo se ha vuelto su enemigo y no puede ver en él más que serpientes amenazadoras (Macbeth ha aprendido bien la lección —“sed la serpiente que se esconde bajo esa flor”).

Es que dimos un corte a la serpiente, pero no la hemos matado; cerrará y volverá a ser la misma mientras nuestra misera maldad permanecerá expuesta como antes al peligro de su diente. (III, ii)

Este es un síntoma claro de la corrupción moral y mental que sufre Macbeth. Ve en el futuro un enemigo, y trata de evitar la realización de la misma profecía con la que mal ha justificado su crimen. Nada más profundamente revelador en este momento que la imagen de una mente “llena de escorpiones” (III, ii). Es la expresión consumada de la inversión de valores (“fair is foul”). Los ‘ayeres’ y ‘mañanas’ ya sólo tienen un significado para Macbeth: tratar de consolidar su posición a través del crimen —“¿No fue ayer cuando hablamos?”—. Al sondear a Banquo para traicionarlo, finge necesitar sus consejos ‘mañana’. Pero este ‘mañana’ de Macbeth no tiene ningún significado, más allá del subterfugio con que quiere cubrirse; es una flor de tiempo que esconde la serpiente de la ‘hora oscura’. Así Macbeth, el ‘overreacher’, el estafador del tiempo, termina, él mismo, siendo estafado por el tiempo. “El mañana y el mañana y el mañana” no tienen ya sentido y se unen a la añoranza de que las cosas debieron ser siempre ‘en otro tiempo’ (V, v). No es esto, sin embargo, otra cosa que la consecuencia final, lúcida e inevitable, de aquella clarísima premonición inicial: que sucumbir a la tentación del crimen, que la sola imagen del crimen, es una sacudida tal a su ‘estado único de hombre’, que la acción se ve arrasada por la especulación y nada es más que lo que no es. El ‘presente ignorante’ se ha vuelto eterno, ha congelado el ‘futuro en el instante’ que Lady Macbeth creyó percibir.

Los nefandos actos de Macbeth son una violación, no sólo de su propia naturaleza,⁶ sino de la del mundo exterior; no sólo “¡Glamis ha asesinado el sueño y, por tanto, Cawdor no dormirá más —¡Macbeth no dormirá más!” (II, ii), con toda la evocación de la personalidad desintegrada que sugiere esta separación de nombres cual si fueran tres personas distintas, sino que ese sueño asesinado lo ha sido también para toda Escocia: un “lord” anónimo, dando voz a los efectos generalizados del crimen, añora el día en que “podamos restituir el alimento a nuestras mesas, el sueño a nuestras noches...” (III, vi).

En *Macbeth*, Shakespeare parece sugerir que el orden y la bondad de la naturaleza dependen de la presencia de estas cualidades en el hombre. El mal y el caos existen, potencialmente, en la naturaleza, pero es la acción del hombre la que estimula y pone en movimiento todas las fuerzas negativas.⁷ Como lo han hecho notar varios críticos, siempre que aparece Duncan abundan las imágenes de cariño, lealtad y agradecimiento, pero sobre todo, y de manera muy especial, las imágenes de fertilidad y cre-

cimiento. La influencia benéfica de los actos de Duncan se traduce en el crecimiento armonioso de su reino. Y este valor que se le da a la influencia del hombre sobre la naturaleza, simbolizado inicialmente por Duncan y violado más tarde por Macbeth, será regenerado por Malcolm y sus virtudes que se oponen a los vicios de Macbeth. El símbolo de la re-inversión final de los valores está dado en la figura del rey Eduardo el Confesor, quien tiene poderes *sagrados* que son la antítesis completa de Macbeth y las brujas. El rey Eduardo puede curar y restablecer, y a diferencia del mal representado por las brujas y sus equívocos deliberados, tiene el don *sagrado* de la profecía.

Cada acto de Macbeth y de Lady Macbeth, más aún, cada deseo, tienen su contrapartida en el mundo externo y en sus propias vidas. Si Macbeth aprende a ser la serpiente bajo la flor, su mente se llena de “escorpiones”. Lady Macbeth insiste en que con un poco de agua queda lavado el crimen, para encontrarse con que “¡Todas las esencias de la Arabia no desinfectarían esta pequeña mano mía!” (V, i). Ambos invocan la oscuridad como a un aliado, pero al final Lady Macbeth no puede dormir sin la luz de una vela junto a su lecho; mientras que Macbeth no encuentra ya significado en la vida y la ve sólo como una “fugaz antorcha” (“Brief candle”) (V, v). Los efectos de estas invocaciones se dejan sentir no sólo en sus vidas sino en la naturaleza. De ahí que todas las imágenes de oscuridad no sean en *Macbeth* mera ornamentación verbal sino complejas realidades humanas con efectos concretos —dramáticamente concretos— en el mundo exterior.

Macbeth expresa su primera intuición del mal invocando la oscuridad en los siguientes términos:

¡Estrellas, apáguese vuestros fulgores! ¡Que no alumbré vuestra luz mis negros y profundos deseos!

... Stars, hide your fires!
Let not light see my black and deep desires. (I, iv)

Lady Macbeth se expresa en términos y con propósitos semejantes:

¡Baja, horrenda noche, y envuélvete como un palio en la más espesa humareda del infierno!

... Come thick Night,
And pall thee in the dunnest smoke of Hell. (I, v)

Al iniciarse el acto segundo, antes del asesinato de Duncan, la noche es tal que parece como si las plegarias de ambos hubieran sido respondidas; la naturaleza parece protegerlos, con su oscuridad, de los ojos del mundo. Pero esta protección es engañosa; es más bien esta oscuridad —siempre asociada con la muerte— una expresión concreta del caos que está a punto de desencadenarse, al que Macbeth y Lady Macbeth han estimulado con sus

actos e invocaciones, y que acabará por envolverlos a ellos mismos. Poéticamente, esta materialización de sus deseos está expresada en términos que recuerdan la primera invocación de Macbeth.

BANQUO: El cielo está económico esta noche. Todas sus candelas se han apagado. (II, i)

De la misma manera, la exclamación de Lady Macbeth, al saber que Duncan vendrá a pasar la noche con ellos y que se propone partir al día siguiente, tiene una respuesta dramática concreta después del asesinato:

Según el reloj, es de día, y, sin embargo, la sombría noche apagó (strangles) la lámpara viajera. ¿Es que reina la noche, o siente vergüenza el día, que las nieblas cubren (entomb) la cara de la difunta tierra que un vivo resplandor debía acariciar? (II, iv)

Lady Macbeth ha jurado que “jamás verá el sol esa mañana” (I, v), y, efectivamente, el sol —literalmente— no vuelve a aparecer en Escocia hasta que ‘el tiempo ha sido liberado’ y Malcolm toma las riendas de su reino —“¡No hay noche, por larga que sea, que no encuentre al fin el día!” (IV, iii).

Durante el reinado de Macbeth, la oscuridad envuelve a toda Escocia como una mortaja; es una tiranía sin paliativos⁸ ni compensaciones, una oscuridad de muerte y esterilidad. Mientras Duncan vive, el mundo y el tiempo están en armonía de creación y desarrollo.

DUNCAN: ¡Bien venido seas! He comenzado a plantarte, y me esforzaré hasta hacer que alcances tu pleno crecimiento. (I, iv)

Con Macbeth ya no hay crecimiento; el tiempo se vuelve yermo como su corona y no volverá a dar fruto sino hasta ser ‘plantado’ nuevamente en el reinado de Malcolm —“newly planted with the time”. En el reinado de la oscuridad sólo crece la desconfianza, la angustia y la soledad; se quebrantan los ciclos de tiempo: ya no hay luz del sol, no hay descanso reparador; sólo hay una ‘luz espesa’ (“light thickens”), una noche continua en la que el tiempo se congela y el sueño agoniza. Lo que esta oscuridad engendra es lo antinatural (“confus’d events/New hatch’d to th’woeful time”), puñales imaginarios, miedos, sufrimientos y un sinnúmero de crímenes. Y es que en la imaginación de Shakespeare, tiempo, gestación y crecimiento a veces forman una unidad poética indisoluble. Puede generar vida o puede “cada minuto engendrar un nuevo (dolor)” (IV, iii). Cuál posibilidad sea la que se materialice dependerá de la dirección que el hombre le dé al tiempo.

El decrecimiento moral de Macbeth está concebido también en las imágenes poéticas que hablan de vestimentas inapropiadas y desproporcionadas.⁹

Ve, en fin, que su dignidad real flota alrededor de él como el manto de un gigante que hubiera robado un enano (Like a giant’s robe/Upon a dwarfish thief.) (V, II)

Mas en el universo de Macbeth, donde los valores se han invertido ("foul is fair"), este evidente proceso de deshumanización está visto, paradójicamente, como un proceso de crecimiento.

¡Las cosas que principian con el mal, sólo se afianzan con el mal! (III, iii)

¡La extraña ilusión que me he forjado es un miedo novel que desaparecerá con la práctica! ¡Somos todavía novicios (young) en la acción! (III,iv)

En este mundo puesto de cabeza, el paroxismo de lo absurdo llega al invocar la destrucción más completa en aras de una mezquina necesidad individual:

...aunque ruede revuelto el tesoro de los gérmenes de la Naturaleza, hasta agotar la misma destrucción, respondme a lo que os demande (IV,i)¹⁰

Pero aun este crecimiento en el mal es ilusorio, y la referencia que a ello hace Malcolm es irónica; efectivamente, Macbeth ha 'crecido' y ahora está 'maduro' ("ripe"), listo para caer:

Is ripe for shaking, and the Powers above
Put on their instruments.

Macbeth se halla al borde del abismo, y las potencias superiores ponen en movimiento sus instrumentos. (IV,iii)

Para Macbeth también llega, finalmente, la revelación de que

El camino de la vida declina hacia el otoño de amarillentas hojas; y cuanto sirve de escolta a la vejez: el respeto, el amor, la obediencia, el aprecio de los amigos, no debo pretenderlos. (V,iii)

*To this I witness call the fools of time,
Whick die for goodness, who have lived for crime.*
(soneto CXXIV)

Macbeth, al aceptar un comercio equívoco con las brujas, se convierte, paradójicamente, en el 'esclavo del tiempo' de que habla el portero (II,iii) ("time-server"). Sus actos no sólo distorsionan el tiempo interno sino también el externo. Busca consolidarse, a través del crimen, en un tiempo perfecto para él, sin consecuencias; para ello desafía al destino, trata de anular el futuro con el crimen fallido de Fleance y se burla del mismo tiempo, mas no logra derrotarlo pues le faltan las armas principales: la duplicación de su imagen en un hijo y el amor. La esterilidad lo ha marcado con su sino desde un principio, mientras que la búsqueda del tiempo perfecto lo ha llevado a perder el amor, la amistad y la lealtad. Rompe con los lazos que lo unen a otros seres humanos, y sus actos son una continua violación de los valores humanos más elementales. Cada acto de Macbeth tendiente a conseguir una "dominación soberana", que nunca alcanza, lo acerca cada vez más a un tiempo desprovisto de significado hasta no poder encontrar ya significado alguno en la vida misma —“¡La vida no es más que una sombra que pasa...”





Notas

¹ Para una definición e ilustración detallada del uso que tiene esta palabra en toda la obra de Shakespeare, ver TIME en Alexander Schmidt, *Shakespeare's Lexicon and Quotation Dictionary*, 2 vols. New York, Dover Publications, Inc., 1971.

² Todas las citas en español de la obra de Shakespeare entrecorridas de esta manera, ("), están tomadas de la versión española de Luis Astrana Marín: *William Shakespeare: Obras Completas*. Madrid Aguilar, 1960. Las comillas sencillas ('), indican que la versión española es una paráfrasis mía. Las citas con sangrado pertenecen, en todos los casos, a la mencionada edición de Astrana Marín.

³ Kenneth Muir en su edición de *Macbeth*. London, Methuen, The Arden Shakespeare, 1964, define el significado de 'hurlyburly' no sólo como 'estruendo' sino que enfatiza la connotación de confusión, tumulto, especialmente con el sentido de insurrección. Asimismo, cita a Knights quien sugiere que la palabra "implies more than the tumult of insurrection. Both it and 'When the Battaile's lost and wonne' suggest the kind of metaphysical pitch-and-toss which is about to be played with good and evil." Efectivamente, la ambigüedad es tal, que este "estruendo" no termina con la batalla de las primeras escenas sino que va en *crescendo* hasta llegar a un "clamor lleno de furia y desprovisto de sentido", que el mismo Macbeth ha desencadenado, a ese "cuento narrado por un idiota con gran aparato, y que nada significa" (V,v) ("full of sound and fury").

⁴ Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*. Paris, Gerard Co. Marabout Université, 1965, p. 102

⁵ Ver el interesantísimo análisis que hace Cleanth Brooks de este soliloquio, sobre todo en lo que se refiere a la piedad enmarcada en imágenes de niños, en "The Naked Babe and The Cloak of Manliness", *The Well Wrought Urn*. New York, Harcourt, Brace World, Inc., 1975, pp. 22-50

⁶ cf. John F. Danby, *Shakespeare's Doctrine of Nature. A Study of King Lear*. London, Faber and Faber, 1951, 234 pp. Asimismo, un estudio excelente sobre el concepto de lo "natural" en Shakespeare es el de L.C. Knights, *Some Shakespearean Themes*. London, Chatto Windus, 1959. De especial interés son los ensayos sobre *Macbeth* y *King Lear*, pp. 84-142, que mucho han influido en la composición de este ensayo.

⁷ De ahí que difiera radicalmente de la tesis general propuesta por Jan Kott, en el sentido de que ese mundo de pesadilla es un mundo *dado* al cual Macbeth entra como un extraño, y que el crimen, para Macbeth, es una forma de conocerse.

"Macbeth a tué pour être aum même que le monde où le meurtre est possible, Macbeth n'a pas seulement tué pour devenir le roi. Il a tué pour se confirmer à ses propres yeux. Il a choisi entre le Macbeth qui a peur de tuer, et le Macbeth qui a tué. Mais le Macbeth qui a tué est déjà autre. Il sait déjà non seulement que l'on peut tuer; il sait aussi que l'on doit tuer." Jan Kott, Op. cit. p. 102.

Una tesis así, a mi parecer, ignora, sin embargo, los patrones de significado que se crean a partir de la textura verbal que apuntan en dirección opuesta. Macbeth no mata para adaptarse a un mundo de crimen; por el contrario, el asesinato de Duncan convierte el mundo en un mundo donde el crimen gratuito es posible. Ignora también el grito de una personalidad desgarrada y que indica el principio del colapso moral de Macbeth: "To know my deed, 'twere best not know myself." (II,ii)

⁸ Indicativo de la intención de Shakespeare es el hecho de que el poeta ignora para sus propósitos dramáticos, los años de reinado positivo de Macbeth, según sus tres fuentes, Holinshed, Buchanan, *Rerum Scotticarum Historia*, y John Leslie, *De Origine, Moribus et Rebus Gestis Scotorum*, citados en *Macbeth*, (ed.) K. Muir, London, Methuen (The Arden Shakespeare), 1964. Apéndices A, B y C. pp. 170-197.

De la misma manera, Shakespeare ignora la posible justificación, sobre la que mucho se insiste en las tres fuentes, de que Duncan fue un rey débil e inepto que dejó a su país en un estado tal de anarquía que sólo las 'sabias leyes' que formuló Macbeth pudieron contrarrestar.

(Holinshed) ... he set his whole intention to mainteine iustice, and to punish all enormities and abuses, which had chanced through the feeble and slouthful administration of Duncane. pp. 179-80 (Buchanan)... he applied himself to frame laws, an object which had been much neglected by the preceding kings, and enacted very many and very useful statutes, which now, to the great detriment of the public, are allowed to remain unnoticed, and almost unknown. Thus, for ten years he so governed the kingdom, that, if his obtaining it by violence were forgotten, he would be esteemend inferior to none of the kings who precede him. pp. 191-192 (Leslie)... he thought to secure his ill-won kingdom by favouring the nobles through the total suppression of brigandage, and indulging the common people with beneficial laws... p. 197

⁹ Caroline Spurgeon, en su estudio seminal de las imágenes en la obra de Shakespeare, ha sido la primera en notar esta constante temática en todas las imágenes de ropa que aparecen en *Macbeth*. *Shakespeare's Imagery and What it Tells Us*, London, Cambridge University Press, 1952, pp. 324-26 Few simple things — harmless in themselves — have such a curiously humiliating and degrading effect as the spectacle of a notably small man enveloped in a coat far too big for him... it is by means of this homely picture that Shakespeare shows us his imaginative view of the hero. p. 324

¹⁰ Cf. un parlamento muy semejante en imágenes e intención en *El Rey Lear*. (III,ii)