

# Macbeth político

por

*Armando Uribe Arce*

He seems to write without any moral purpose.  
JOHNSON

Shakespeare wished to impress upon us the truth.  
COLERIDGE

Nuestro punto de partida en esta exploración por el presente que intentamos, con el disfraz que nos prestan los personajes del *Macbeth* de William Shakespeare, es una página de un libro sobre Shakespeare de Mr. Derek Traversi.

"*Macbeth* (...) trata de la quiebra de la armonía, no en un héroe trágico individual meramente (...) sino en una sociedad ordenada; y el conflicto se desarrolla en términos clara e inequívocamente morales".

Así como Lady Macbeth sentía "the future in the instant" al recibir las cartas de su esposo anunciándole grandezas presentes y grandezas ofrecidas por las Hermanas Fatídicas, así también podemos nosotros recibir estas cartas de Shakespeare que son sus Tragedias como "el futuro en el instante", nuestro presente anunciado por el poeta. El desmoronamiento de la armonía pública es una experiencia moral que no puede soslayar escritor alguno en nuestros días; si la enfrentamos con las palabras de quien sabía imponer una norma casi perfecta a la realidad, sin aceptar su desorden sino disponiendo sus partes en el tiempo y en el espacio, sujetándolo al ritmo y al acento de sus versos, haremos sin duda obra útil para unos cuantos.

El que no tiene de qué hablar, engola su voz. Significa esto un uso de palabras que atragantan la conversación normal, o el de palabras de crédito fijo, que son oro y por ende circulan rara vez; si alguien afecta pasar una de esas últimas, todos simulan admirarla, cortesés, pero se ríen por lo bajo cuando no la botan al instante. Es decir, la olvidan.

¿Por qué la reflexión? Porque, a nuestro juicio, hemos comenzado a tratar de Shakespeare y su *Macbeth* con tanta prosopopeya que vaya uno a saber dónde nos habría llevado esa prosa... con sus Morales, Utilidades y Armonías.

En todo caso no habríamos ido a dar donde queremos: a una experiencia contemporánea, que se ha formado en el estudio universitario, en la lectura de los periódicos, en un pequeño viaje por Europa y en algunos incidentes políticos de que uno u otros hemos sido testigos, regulada *experimentalmente* por la que según nos dicen es una de las ideas principales del *Macbeth* shakespeariano.

Nuestro objeto es entonces comparar una experiencia política que creemos común a la presentación dramática de situaciones morales parecidas a ella.

Salió a relucir la gran palabra: Política.

Toda palabra demasiado grande obliga a una digresión.

Uno de los temas que más preocupan a los intelectuales en los países donde aquel *término* de muchos "principios", la Política, puede honestamente escribirse con mayúscula, es la relación de prescindencia o compromiso del intelectual ante la lucha por el bien de todos. Decimos de todos, no de la mayoría. El que *lucha* por los valores ha de exigir un triunfo absoluto; cosa distinta es que la guerra cueste vidas y la paz transacciones.

Pero la decisión del conflicto entre literatura comprometida a un Creio en Dios (o en el diablo) y arte que opta por ser juicio imparcial, si existe un juicio así, de todo lo que ocurre y le consta a su autor, no puede obtenerse de una vez por todas, para todos

los hombres y los tiempos. Hay épocas y lugares en que será moral y artísticamente eficaz que el creador tome un partido: ciertas realidades pueden ser mejor comprendidas y dominadas desde un ángulo que a vuelo de pájaros, desde la hipotética altura. Hay otras en que tomar partido es dividirse, enajenar la realidad, perder de vista la materia misma del arte y cometer una falta contra esa moral artística que ordena las formas del modo más eficaz para persuadir de una realidad de la que aún no se tenía conciencia; esa moral que hace de una obra de arte la conciencia de su realidad. Habría entonces que consultar en cada caso el tiempo, el sitio y el hombre: sin medirlos, el problema sigue siéndolo.

Es deber del artista ponderar esos datos conscientemente. Lo hemos cumplido. Y uno de los resultados eventuales de la inefable operación es el objeto que nos proponemos aquí.

\* \* \*

¿Son Macbeth y las otras personas de su drama "political characters"?

No lo creen así los que hablan precisamente de los *Political Characters on Shakespeare*. (...) Dice Mr. John Palmer: "Nadie describiría *Hamlet* o *Macbeth* como obras políticas. El interés del espectador en *Hamlet* y *Macbeth* se dirige no a sus actividades políticas, sino al efecto psicológico de tales actividades en ellos. (...) En *Macbeth* nos interesa lo que ocurre en la mente del criminal". Y esto se debe, según agrega el autor X a que "La mayor preocupación de Shakespeare no estaba tanto en la política como en los hombres que la hacían".

Queremos prescindir de las suposiciones harto gratuitas que se permiten los autores al penetrar a mansalva en el cerebro de Shakespeare y concluir: "A Shakespeare no le interesaba esto, sino esto otro". No es tanto el objeto shakespeariano lo que se revela

de tal modo; sino el objeto de la escuela de interpretación shakespeariana. Y no es necesario leer mucha crítica sobre Macbeth para darse cuenta de hasta qué punto el ánimo de componer y recomponer psicologías, a veces de modo finísimo, es más bien un gusto que se da el comentador que una exigencia de la obra. Conformémonos, entonces, con que la referencia política existe, de alguna manera, en *Macbeth*, y analicemos su sentido útil para nosotros.

Pero hemos usado muchas veces el nombre de esta obra sin señalar la diferencia que hallamos entre el personaje principal del cual toma su nombre y los demás que la pueblan. La obra que en el Primer Folio se llamara *The Tragedie of Macbeth*, por algo se reduce a subrayar el nombre de un solo personaje en el título. Como observa un crítico, no recordamos cuál, no se llama *Los Macbeth*; Lady Macbeth, aunque aparece como causa de muchos actos, eficiente y necesaria a la vez, no merece del autor la gloria de su marido, a quien ella apostrofaba así:

I, 7

Lady Macbeth increpa a Macbeth porque éste duda si matar o no a Duncan.

LADY MACBETH: + “(. . .) ¿Tú quisieras tener lo que reputas ornamento de la vida, y vivir como cobarde en tu propia opinión, dejando al “Yo no me atrevo” que atienda al “Yo quisiera”, como la pobre gata en el adagio?”.

Macbeth, decidido al asesinato, elogia el coraje carnicero de Lady Macbeth.

MACBETH: + "Dad a luz  
tan sólo hijos varones; porque nada  
sino machos debiera componer  
ese ardor denodado. (. . .)"

Macbeth se recomienda hi-  
pocresía y prudencia.

MACBETH: "Debe encubrir la cara contrahecha  
lo que conoce el corazón hipócrita".

Tampoco acepta el drama un nombre compuesto y fútil, como sería: *Macbeth y Duncan*, o *Macbeth y la Venganza de Malcolm*, u otro semejante que podamos forjar ahora seducidos por las teorías modernas sobre la balanza en que se pesa, dicen, lo más valioso de la tragedia: "La metafísica del mal" (que logra encarnarse en la figura de Macbeth, según G. Wilson Knight, por ejemplo), y "La humanidad y la Gracia" (representadas, de acuerdo a George R. Elliott, por la realeza purificadora de Duncan, el monarca asesinado por Macbeth, y luego por su hijo Malcolm, que despoja a Macbeth de su corona robada y la obtiene para sí con legítimo derecho). La obra de Shakespeare no se llama, por último, *La Naturaleza y el Caos* (con palabras del propio Derek Traversi) ni *El Infierno Consciente*, ni recibe en serio nombre alguno de fantasía que queramos atribuirle. Se llama simplemente, *Macbeth*. Sin embargo, no es un largo poema dramático en que monologue un solo personaje en primera persona, como querrían acaso ciertos autores que reivindicán esta pieza del todo para la literatura no teatral, argumentando que, con muchas otras, los primeros editores shakespearianos la dirigieron "a la gran Variedad de los lectores".

Después de haber removido posibilidades y autoridades, ¿nos quedaremos empantanados en el asunto del nombre, si ya nos atre-

vimos a saltar a pies juntísimos la objeción de que no es *Macbeth* una tragedia política? No sin duda. Admitamos en consecuencia, como hipótesis sensata, que el nombre de la obra no es más que un medio "económico" de presentarla: al público, al lector o espectador o auditor no le interesa "la Gracia", así con mayúscula y en abstracto; no le interesa siquiera "el Mal" . . . Prefiere, antes que el Mal, al Malo.

Nuestra libertad de lectores nos permite afirmar entonces, sin miedo a burlas, que en *Macbeth*, fuera de éste y su mujer, florecen y mueren muchas Personas Dramáticas, el Rey de Escocia, Duncan, sus hijos Malcolm y Donalbain, Banquo, general como Macbeth del ejército real, el hijo de Banquo, llamado Fleance, seis nobles de Escocia, otros nobles de Inglaterra, dos médicos, uno escocés y otro inglés, Lady Macduff, asesinada en forma infame junto a su hijo, un Soldado, un Viejo, un Portero, mejor dicho El Portero, señoras, caballeros, oficiales, mensajeros . . . Ah, y tres Brujas, tres, y Hécate, suscitadora de apariciones horribles y más proféticas que ella misma, y el Fantasma de Banquo muerto.

Todo el mundo habla de Macbeth y de su carácter, vacilante y empecinado apenas ha tomado decisiones; la mitad del mundo habla de Lady Macbeth; un tercio de Banquo, de Fleance, su hijo, de Macduff el noble que huye y vuelve para hundir su espada en Macbeth, de Lady Macduff, del Rey lleno de Gracias, Duncan, y su destino desgraciado, de sus dos hijos que se deslizan a Inglaterra cuando ha sido consumado el "acto horrible" y reciben así la marca de una culpa engañosa, de los médicos incluso, del Viejo que no recordaba haber visto noche tan terrible como aquella en que Macbeth en su castillo destroza al Rey, su huésped, su señor, su bienhechor.

II, 4

Lo que ocurría mientras  
Duncan era asesinado por  
Macbeth.

ROSS: + “ (...) Y los caballos de Duncan —cosa cierta y extrañísima— hermosos y veloces, favoritos de su raza, volviéronse salvajes (...)”.

UN ANCIANO: + • “ (...) Y se afirma que unos a otros se comieron”.

Todo el mundo habla de esos personajes, pero generalmente sacándolos del contexto de la obra completa, mirándolos uno a uno, como si fueran amigos o enemigos conocidos del analista, como si el Portero, para mencionar el que nunca falta, hubiese abierto alguna puerta maldita de vicio y desesperación a De Quincey (que escribió las que T. S. Eliot llama las páginas de crítica shakespeareana más leídas). Pero nadie, que sepamos, ha hablado especialmente de los seres vivos que en la pieza se mueven y dialogan, traen un mensaje y se esfuman, o de los momentos en que una figura importante, Macduff, o Ross, o el propio Malcolm, o el hijo de Banquo, Fleance o el hijo de Macduff, que es sólo El Hijo, intervienen para representar a muchos, a todos, al pueblo, a nosotros.

Para llegar al pueblo anónimo, representativo del mayor número y de la común naturaleza humana, detengámonos pasajera-mente en las cabezas aparentes, en Duncan como Príncipe, Macbeth como Príncipe, Malcolm como Príncipe.

Es fácil comprobar, sobre todo después que varios ensayistas inteligentes lo han dicho con claridad, que Duncan es un símbolo glorioso y con todo modesto en su pureza, de la fuerza creadora, ordenadora, procreadora en la virtud. Dice por esto a Macbeth, que ya incubaba el maleficio que después cometió,

I, 4.

Duncan promete bienes mayores a Macbeth.

DUNCAN: “Trabajaré en tu pleno crecimiento”.

El carácter pacificador y beneficioso de Duncan se desarrolla plenamente en un paisaje del cual parece que estuviera desterrado el Mal, en la escena de la llegada del cortejo majestuoso del Rey al castillo de Macbeth. Pues la fruta madura y hermosa esconde, de acuerdo a la imagen tradicional, el gusano más codicioso.

I, 6

Conversan Duncan y Banquo plácidamente al llegar al Castillo de Macbeth.

DUNCAN: *“Este castillo tiene muy amena sede: la brisa, rauda y dulcemente se encomienda ella misma a nuestros mansos sentidos.*

BANQUO: *“ Este huésped del verano que frecuenta los templos, el vencejo, aprueba en su nidar apasionado que el aliento del cielo aquí ventea muy halagüeñamente. No hay alero ni friso, contrafuerte o ventajoso rincón, sin que este pájaro haya urdido su yacija pendiente, y procreante cuna. En donde más se multiplican y rondan, he observado que la brisa es delicada”.*

El mismo Macbeth se detiene ante la idea de agostar al Rey; Lady Macbeth, que le reprocha su falta de disposición a “querer lo que quiere”, necesita despojarse de su sexo para animar a su esposo al crimen antinatural.



I, 5.

Lady Macbeth considera las debilidades de la índole o naturaleza de Macbeth.

LADY MACBETH: *“Lo que mucho quisieras, lo quisieras escrupulosamente; no quisieras jugar de mala fe, pero quisieras malamente ganar (...)”.*

Lady Macbeth por su parte se encomienda a los espíritus (malos).

LADY MACBETH: + *“¡(...) despojadme de mi sexo y henchidme de la uña a la corona, hartadme de crueldad (...)!”.*

Y Macbeth, para ser consciente de su falta y valorar por ella lo que ambiciona, necesita representarse, así como después verá la daga ante sus ojos, el magnífico río de la bondad de Duncan. Cada palabra que pronuncia en elogio de quien es ya en imagen su víctima, hiere a Macbeth mientras la dice: lastima su pasada virtud de hombre (que lo es plenamente, y no reflejo del diablo, como pretenden algunos críticos), daña su presente deseo de crecimiento natural, el deseo de aumentar en honores sin violar el principio que los dispensa, destruye por último en él la visión de una vida futura de regia dignidad feliz, que le fuera profetizada por las Brujas (Malhadadas, es cierto, pero que no tiene por qué creer dependiente de su maldad personal). Por eso teme que una vez muerto Duncan:

I, 7.

Macbeth reflexiona sobre la injusticia del asesinato de Duncan y sobre su propia ambición.

MACBETH:

+ “ (...) *cual ángeles de lenguas de clarines, sus virtudes abogarán contra la ronca infamia de su cercenamiento, y la piedad como recién nacida creatura, en carnes, a horcajadas en la ráfaga, o querubín del cielo encabalgado en los correos ciegos de los aires, soplará contra el ojo este acto atroz y anegará de lágrimas el viento*”.

Y describe su ambición destructora.

+ “ (...) *una ambición que corvetea, saltase a sí misma y cae al otro lado*”.

La majestad de Duncan es también descrita en un notable epitafio, melancólico si pensamos que lo compone apresuradamente su asesino, fingiendo inocencia; y no por eso resalta menos su condición de Príncipe que guarda en sí la armonía pública:

II, 3.

Macbeth hace el elogio fúnebre de Duncan, después de haberlo asesinado, y cuando se descubre la muerte.

MACBETH: + “(. . .) gracia y fama  
están muertas, el vino de la vida  
trasegado, y no quedan sino heces  
para que se haga alarde en la bodega”.

El que hace “alarde en la bodega” es justamente Macbeth. ¿Cuáles son sus disposiciones de Príncipe? Hay que confesarlo: no pocas. Dice en una tirada, que después mencionaremos, que su “amor” es “violento”. ¿No puede considerarse cualidad de Príncipe, en determinadas circunstancias de confusión y temor generales, aquel “amor violento”? Nos parece que sí. La voluntad de persistir en el propósito asumido, la capacidad de hacer que sea primero conciencia cada uno de sus actos (malvados en lo que a Macbeth respecta: pero el Mal es relativo a la situación en que se producen los actos y a la norma que la regula, y no es intrínseco a las formas de la conducta), la disposición a cargar con la responsabilidad de lo ya realizado, todo ello está presente en él, no en Lady Macbeth, que recurre al sueño para vivir su tragedia y deriva al sonambulismo, y esas mismas condiciones excesivas impiden a Macbeth dormir desde el momento mismo en que

II, 1.

En la escena de la daga, Macbeth se siente rodeado de premoniciones, mientras la Naturaleza parece muerta.

MACBETH: + “(. . .) inicuos  
sueños violan al sueño entre cortinas”.

Todo ello es cosa de Príncipes.

La hipocresía, empero, corta por mitad las fuerzas positivas de Macbeth: esa habilidad para esconder lo querido, para insinuar

en el momento inoportuno lo que se desea aunque inconveniente. En la escena en que se descubre el asesinato de Duncan, por ejemplo, mientras todos vagan desesperados por el castillo de Macbeth, éste, que ha contribuido a la confusión con sus movimientos desatemplados, se adelanta a quitar la vida a los guardias borrachos (embriagados por su orden), que aun dormían a la vera del Rey muerto.

II, 3.

Macbeth se disculpa de haber matado a los presuntos asesinos de Duncan y describe cómo lo hizo

MACBETH: *“¿Quién puede ser discreto, moderado, sobrio y furioso, leal e indiferente en un instante? Nadie. En mi violento amor, la prisa excede a la Razón que reflexiona. Aquí yacía Duncan, su blanca piel rayada por su sangre preciosa (...).”*

*“Allá los asesinos, impregnados en los colores de su oficio (...).”*

*“¿Quién pudiera abstenerse (...)?”*

¿No es singular, por lo demás, la premonición política de esta escena en que un regicida acaba a la vez con los posibles testigos de sus hechos, asignándoles la culpa?

Para Macbeth, desde entonces, y quizá desde antes, pues la ambición era antigua y vigorosa en él, no habrá tranquilidad fructífera, sino compulsión a la violencia trizadora del orden divino y regio, temor, fiebre:

III, 2.

Macbeth conversa con Lady Macbeth sobre el próximo asesinato de Banquo; Lady Macbeth le da ánimos ("what's done is done"); Macbeth asiente.

MACBETH:

*Mas dislóguese el marco de las cosas  
sufren los mundos, antes que comer  
nuestro sustento en el temor, dormir  
en la aflicción de estos terribles sueños  
que nos hacen temblar todas las noches.*

*Mejor estar con muertos —que nosotros  
para ganar reposo hemos enviado  
a reposo— que estar en la tortura  
del espíritu en éxtasis insomne.  
Duncan está en su tumba: duerme bien  
bajo la fiebre incierta de la vida.*

Con la ayuda de Lady Macbeth, que todavía no ha sufrido la disgregación final, Macbeth rompe los pactos de los hombres con la vida, sin escrúpulos, casi:

III, 2.

Macbeth se queja de sus sufrimientos morales, obligado como está a la hipocresía y simulación, y viviendo todavía Banquo y su hijo Fleance.

MACBETH: + “(. . .) ¡Oh llena de escorpiones  
está mi mente, esposa amada! Sabes  
que Banquo y Fleance viven.

LADY MACBETH: “Su contrato  
con la naturaleza no es eterno”.

Descartemos a Macbeth como Príncipe; ya lo encontraremos otra vez de otra guisa.

¿Y Malcolm? Este hijo mayor del Rey muerto, que deja en la oscuridad a su hermano Donalbain, padece el destierro voluntario, efecto de su huida repentina, a raíz de la confusión en el castillo de Macbeth que mencionamos recién, y no reaparece sino en la famosa y extensa escena 3 del Acto iv, por lo general acortada o eliminada en las representaciones teatrales del *Macbeth*. Ha llegado Macduff, seguidor de Macbeth inicialmente y su enemigo ahora, dispuesto a ser fiel soldado de Malcolm contra aquél, y sin saber aun que su mujer e hijo han sido asaltados de manera salvaje en Escocia. Al reproducir este diálogo, fundamental para la comprensión del relieve político de la obra, y muy *dramático*, aunque los del oficio escénico lo crean poco *teatral*, introduciremos ya el tema que nos interesa primordialmente.

IV, 3.

Larga conversación entre  
Malcolm y Macduff en In-  
glaterra.

MALCOLM: “Busquemos fuera alguna sombra triste  
y ahí lloremos nuestros pesarosos  
corazones inútiles”.

Macduff cuenta que en Es-  
cocia se gritan las penas pú-  
blicas y privadas.

**MACDUFF:**           “( . . . )  
                          “*silabas de dolor*”.

Malcolm menciona a Macbeth.

**MALCOLM:**           “*ese tirano, cuyo solo nombre  
                          ampolla nuestras lenguas ( . . . )*”.

Malcolm describe a Macbeth.

**MALCOLM:**           “( . . . ) *Convengo en que es sangriento,  
                          lúbrico, avaro, falso, mentiroso,  
                          arreatado, malicioso, hediendo a cuan-  
                          [to pecado tiene nombre]*”.

Frente a este cuadro de los mutuos sentimientos (que por cierto concilian los mutuos intereses), Malcolm prueba la lealtad de Macduff, asignándose vicios que no posee. Su primer rasgo evidente, resulta ser, por lo tanto, el de la desconfianza. Para varios estudiosos profundos, profundos en exceso, a mi juicio, en este punto, tal carácter es seña de una virtud cardinal de la Realeza: la Prudencia. Es verdad que Macduff viene de Escocia, país corrompido, como lo veremos, por la tiranía de Macbeth; verdad también que la misión de Macduff se asemeja bastante a la que hoy llamaríamos la de un “agente provocador”, o en el mejor de los casos a la de un “doble agente”. Pero la desconfianza de Malcolm suena demasiado a una expresión oral de eventualidades ya discurridas interiormente, con toda seguridad dejadas por suerte de lado, imágenes siempre de una personalidad que las incluye. Al mismo tiempo, la “doble” de carácter revelada por el súbito cambio de una descripción ominosa de sí mismo a una luminosa produce una incó-

moda perplejidad que explica la de Macduff, el visitante, al final de la escena.

IV, 3.

Malcolm se declara absolutamente vicioso e indigno de ser rey.

MALCOLM: + “(. . .) *gracias propias de rey, como justicia, temperanza, verdad, firmeza, dádiva, humildad, merced, perseverancia, devoción, coraje, fortaleza, no me placen*”.

IV, 3.

Malcolm se describe, calumniándose.

MALCOLM: “*mi voluptuosidad no tiene fondo. Vuestras mujeres, vuestras hijas, vuestras matronas y doncellas, no podrían saciarme la cisterna de lujurias (. . .)*”.

Macduff contesta a esto.

MACDUFF: “*Tenemos muchas damas complacien- [tes]*”.

Macduff se refiere a lo mismo.

MACDUFF: “(. . .) *la estival lascivia (. . .)*”.



IV, 3.

Pero Malcolm revela finalmente que se ha calumniado y expone su verdadera naturaleza.

MALCOLM: *“No vendería el diablo a su pareja, y la verdad no menos que la vida me place (...).”*

En este instante, llega un nuevo prófugo de Escocia, Ross, y da a Macduff la noticia insoportable de que Lady Macduff y su hijo han sido asesinados. Le prepara con delicada habilidad el ánimo, pese a que el propio Ross había abandonado a Lady Macduff, huyendo de Escocia y dejándola por segunda vez desamparada; Macduff termina por sospechar la realidad, Ross acaba por pintársela. Y entonces, en frases entrecortadas, pregunta Macduff si han muerto también a sus niños. Malcolm, sin mucha prudencia regia, quiere confortarlo aduciendo que “nosotros mismos hagámonos medicinas de nuestra gran venganza para curar esta pena mortífera”. Macduff rechaza la imagen medicinal del joven:

IV, 3.

Macduff, que acaba de recibir la noticia de que Lady Macduff y todos sus hijos han sido asesinados, se desespera.

MACDUFF: *“No tiene niños. ¿Todos mis encantos? ¿Dijistéis “todos”? ¡Buitre del infierno! Cómo, ¿todos? Polluelos lindos, todos y su madre en un vuelo arrebatados?”*

Recordamos aquí una escena previa, en que Macbeth, horrorizado ante el fantasma de su amigo Banquo, asesinado por su orden (y quizás por su mano, según comentan algunos críticos que ven a Macbeth en el que Shakespeare llama "El Tercer Asesino"), da con la metáfora correspondiente: más que metáfora en un sentido retórico, una reducción, la única reducción posible de la realidad demasiado inhumana.

III, 4.

Macbeth, en medio de la aparición del espectro de Banquo, se dirige a los Lords con espanto. Lady Macbeth lo reprende.

MACBETH: *"(. . .) Si los osarios y las tumbas deben enviar a los que sepultamos de vuelta, nuestros túmulos serán buchets de azores"*.

LADY MACBETH: *"¡Qué! ¿del todo castrado en desatino?"*

Todo sufrimiento puede ser *utilizado, útil* en Política. Tal enseñanza puede deducirse de la escena de Malcolm, Ross y Macduff. Los conjurados para echar del trono al usurpador consiguen que la pena de Macduff se vuelque en su voluntad política de derrocamiento al soberano destructor, estímulo a su venganza, anuncio de la caída de Macbeth.

IV; 3.

Malcolm, que ha serenado a Macduff, el cual, decidido a la acción, quiere vengar los

asesinatos de Macbeth, declara que nada falta a la preparación militar para derrocar a éste.

MALCOLM: + “(...) *Macbeth está maduro para ser sacudido.* (...)”

Dejemos a los Príncipes aquí, al lado, golpeando en la puerta como otros tantos Porteros: Duncan a las puertas del castillo de Macbeth, inocente de toda culpa directa y personal, pero a la vez, en cuanto cabeza de su pueblo, órgano de su dominio sobre la naturaleza, que supone un cierto acatamiento a ella, y por ende un “pacto” en el cual se comunican las culpas comunes, empezando por la Original. Malcolm frente a la puerta, por así decir, de Escocia, y después ante aquella de Dunsinane, donde Macbeth se fortifica; Malcolm, astuto y dispuesto a recuperar la corona, alguien que no conoce mujer (según declara en la famosa escena 3 del Acto IV), pero imagina muy bien lo que es la lujuria, que está dispuesto a ofrecer mercedes, pero empieza por exigir ayudas, sin cuidado hacia los dolores más tremendos, éstos que no imagina porque “No tiene hijos”. Macbeth por último, siempre golpeando en la roca que se abrirá para que las Brujas le hablen, siempre golpeando en las puertas de la Naturaleza y destrozándolas.

Hablemos del Pueblo y comencemos por el Portero. “Por favor, recordad al Portero”.

Es, según dice, Portero del Infierno. Bebedor, lujurioso, perezoso, indiferente. Sabe de ruindades, las calcula muy bien; las *imagina*. Goza de esa “corrupción” de la imaginación que puede verse asimismo en Macbeth, quien prevé la entidad metafísica de sus hechos sin oponerse a lo perverso que suponen; al contrario, aprovechando el trance imaginativo para neutralizar en cierto modo el remordimiento que los seguirá. El Portero no es metafísico.

El Mal que conoce es Belcebú; la balanza en que pesa tiene dos platillos bien tangibles:

II, 3.

Monólogo del Portero

PORTERO: “(. . .) ¡Golpea, golpea, golpea! ¿Quién anda por ahí, en el nombre de Belcebú? He aquí un hacendado que se ahorcó a sí mismo a la espera de abundancias. ¡Venid a tiempo! Tengo pañuelos suficientes en torno: aquí sudaréis por ello. (Golpe) ¡Golpea, golpea! ¿Quién es, en nombre del otro demonio? En verdad, he aquí un equivoquista, que tomaría juramento a ambos platillos de la balanza contra cada platillo de la balanza; que cometió traición suficiente por el amor de Dios, y sin embargo no pudo equivocarse al cielo. Oh ven adentro, equivoquista. (Golpe) ¡Golpea, golpea, golpea! ¿Quién es? En verdad, he aquí un sastre inglés, llegado por el hurto de una braga francesa. Sastre, ven adentro: aquí podrás tostar tu plancha al rojo. (Golpe) Golpea, golpea, ¡Jamás en silencio! ¿Quién es. Pero este sitio es demasiado frío para infierno. No seré más su portero infernal. Había pensado hacer entrar algo de todas las carreras que van por el florido sendero hacia la sempiterna fogata. (Golpe) ¡En seguida, en seguida! (Abre la puerta) Os lo ruego, acordaos del portero”.

Al que golpea, al que quiere algo, lo llama el Portero: “equivoquista”, (la palabra castellana más semejante al original inglés).

La ambición empuja al error, el origen de la ambición es el equívoco: la suposición de que lo deseado es deleitable.

No le atribuyamos al Portero reflexiones tan detalladas. Para él, la bebida y las lucubraciones que provoca son mejor filosofía:

II, 3.

Contesta el Portero borracho a una pregunta de Macduff sobre las tres cosas que provoca el beber.

PORTERO: *Por mi fe, señor, nariz pintada, sueño y orina. Lujuria, señor, provoca y no provoca: provoca el deseo pero impide la obra. Por tanto el mucho beber puede decirse que es un equivoquista de lujuria: la hace y la frustra; la excita y la cercena; la persuade y desanima; la hace no abandonar y abandonar; en conclusión, en sueño la equivoca, y desmintiéndola, la deja*".

El Portero es un sujeto de Macbeth, ya desde antes del asesinato de Duncan; pues se trata del Portero del castillo de Macbeth. Ha visto, entonces, la ambición, el deseo, y el equívoco en sus amos. Lo ha probado, además, qué duda puede caberle a quien le oye, en sí mismo. Todos los cercanos a Macbeth, especialmente después del crimen que *desencadena* el mal en Escocia (en vez de "crearlo" como parecen insinuar algunos glosadores), los asesinos a sueldo tanto como los nobles vasallos de su corte, se impregnan en la maldad, pierden la condición natural del hombre.

Sostenemos que ese mal en el caso de la obra comentada es "político", porque se trata de una situación pública de aceptación de condiciones de gobierno dadas, de la conformidad con normas pú-

blicas inicuas, con los principios que inspiran las feroces conductas de Macbeth, facilitándole el camino al mayor mal, a la perversidad inútil. Banquo acepta la muerte de Duncan, aunque presume con buenos fundamentos quién lo mató. Macduff es cortesano de Macbeth hasta casi el final. Ross, Lennox, los caballeros y señoras en escena, asienten, aun mirando con el rabillo del ojo al suelo, para preservarse, y admiten cada uno de los hechos que les constan en forma obscura, pero firme. Su debilidad, su cobardía los hace víctimas de sí mismos antes que de Macbeth; mueren de su propia corrupción.

El estudio del efecto político de la tiranía sobre los súbditos encuentra provocaciones en numerosísimos pasajes del *Macbeth*. Podrá esto parecer raro a quienes buscan en las obras de Shakespeare una diversión o el modelo exangüe de pasiones antiguas, pero el que admite como fin de toda crítica hacer que parezca coherente lo que no lo parece, demostrar la utilidad de lo que es considerado inútil, reivindicar, restituir, honrar, ése estará de acuerdo en que *Macbeth*, tanto como los documentos contemporáneos de torturas y matanzas colectivas por motivos políticos, enseña algunas cosas inesperadas: por ejemplo, que el Terror envilece al que lo sufre y llega a ser tedioso para el que lo proporciona. La esterilidad del terror político excesivo se palpa en el *Macbeth* aun sin razonar, bajo la impresión total *opresiva*.

También se puede razonar. Del infinito hastío de Macbeth no cabe discurrir ahora. En cambio, la cobardía o ceguera, por llamarla piadosamente así, común entre los que no padecen directamente un mal, resulta bastante destacada por la represión de Malcolm a Macduff en el Acto IV, escena III: "Lo habéis amado bien, vos — (a Macbeth) —: no os había tocado todavía". De manera casi irónica justifica en seguida Malcolm la cobardía del cortesano: "Una índole buena y virtuosa puede recular ante un mandato imperial". Es explicable que Malcolm concluya en un lamento por toda Escocia ("¡Sangra, sangra, pobre país!", había dicho el propio Macduff):

Malcolm que tiene recelo hacia todo el que viene de Escocia, declara no tener un "absoluto recelo" de Macduff, y resume el estado de Escocia.

**MALCOLM:** + " (...) Creo que nuestra patria sucumbe bajo el yugo. Lloro, sangra, y cada nuevo día a sus heridas se añaden otras. (...)"

La cobardía, la aceptación del yugo, es general; el tirano suscita, es cierto, maldiciones, reniegos: son "no ruidosos aunque profundos"; y hay más, recibe "mouth-honour", acatamientos de los dientes para afuera: pero son acatamientos al fin. La cobardía florece hasta en los recalitrantes seguidores de Macbeth en el tiempo en que se verán libres de él por las armas de sus enemigos. Macbeth emite una orden —¡harto repetida en tiempos modernos!— "A quienes hablen de temor, ahorcadlos". (Acto v, escena 3). En la escena final de la obra (v, 9), Malcolm, ya Rey de Escocia, frente al cadáver de Macbeth, manda que se enjuicie a los culpables in-nominados, que podemos suponer numerosos: "a los ministros crueles del muerto sanguinario"...

El miedo, la traición, la cobardía, son los signos comunes de todos cuantos permanecen en Escocia bajo el tirano, sin quejarse de la "causa general", sino en las ocasiones en que se trata de una "aflicción restringida, tributo a un solo pecho" (iv, 3). Por eso Lady Macduff, cuando sabe que Macduff ha escapado de Escocia, atribuye su huida a locura, y exclama: "Nuestros miedos nos hacen traidores, cuando no nuestras acciones", y repite luego que para Macduff "All is the fear, an nothing is the love", fórmula bien adecuada a un estado de opresión pública y persecuciones a

individuos. ¡El miedo es todo y nada es el amor! Pero eso va contra la naturaleza; Macduff "Carece del sentido natural. Pues

*el pobre reyezuelo,  
la más pequeña de las aves,  
si están sus crías en el nido  
lucha con la lechuza"*

Igualmente lucha Lady Macduff con los asaltantes que amenazan y matan por último a su hijo. Su muerte, en ese trance, es muy diversa a la de los escoceses dominados por Macbeth que son víctimas de la propia corrupción. Para ella no es la cobardía el motivo de la derrota.

La muerte de Lady Macduff y su hijo, es ya el exceso, el mal que no beneficia a nadie, y que precede a la invasión y el fin de Macbeth; puede, por ello, considerarse fuera de este esquema; fuera, sí, en cuanto ni ella ni su hijo pueden estimarse cómplices del tirano, pero motivada directamente en la ambigüedad de la conducta de su esposo. Lady Macduff lo presiente, y acusa, de nuevo, a Macduff de traición. El diálogo merece ser considerado con detenimiento.

IV, 2.

Conversación entre Lady  
Macduff y su hijo.

HIJO: —“¿Fue mi padre un traidor, madre?”

LADY MACDUFF: —“Sí, eso fue”.

HIJO: —“¿Qué es un traidor?”

LADY MACDUFF: —“Uno que jura y miente”.

HIJO: —“¿Y son traidores todos los que lo hacen?”



LADY MACDUFF: —“*Todos los que lo hacen son traidores, y deben ser ahorcados*”.

HIJO: —“*¿Y deben ser ahorcados todos los que juran y mienten?*”

LADY MACDUFF: —“*Todos*”.

HIJO: —“*¿Quiénes deben ahorcarlos?*”

LADY MACDUFF: —“*Pues, los hombres honrados*”.

HIJO: —“*Entonces los mentirosos y renegadores son tontos, porque hay mentirosos y renegadores suficientes para derrotar a los hombres honrados y ahorcarlos*”.

LADY MACDUFF: —“*¡Vamos, Dios te socorra, pobre niño! (...)*”

En el momento del asesinato, la acusación es negada por el hijo; pero ello no hace sino apresurar su muerte.

IV, 2.

Asesinato del hijo de Macduff. El asesino, frente al desprecio de Lady Macduff por él, llama a Macduff “traidor”.

ASESINO: “*Es un traidor*”.

HIJO: “*Hirsuto infame, mientes*”.

ASESINO: “*¿Qué?, ¡vos, huevillo! ¡Cria de traición!*”

HIJO: “*Me mata, madre. ¡Por favor, huid!*”

“(Sale Lady Macduff gritando “*¡Asesinato!*” y perseguida por los Asesinos).

El principal instrumento (y víctima) de la corrupción es, desde luego, Macbeth. Degrada con su palabra a sus sirvientes, para degradarlos después con sus órdenes. Compara así a los Asesinos a sueldo con perros.

III, 1.

Dialoga Macbeth con los Asesinos, y los incita a la emulación para darles ánimos.

PRIMER ASESINO: + “(...) Somos hombres  
mi señor”.

MACBETH: “Sí, en la nómina vais bien  
por hombres, como galgos y podencos,  
mestizos y sabuesos y lanudos,  
gozques y perros de aguas, mediolobos,  
todos son designados por el nombre  
de perros. El catálogo tasado  
distingue al diligente, al lento, al hábil,  
al guardián de la casa, al cazador,  
cada uno de acuerdo con los dones  
que la naturaleza generosa  
haya en él encerrado (...)”.

Compara Macbeth los atributos de los perros con los de los hombres.

MACBETH: + “(...) Y así el hombre”.

Los asesinos acaso merezcan el desprecio: se han colocado deliberadamente al servicio de una voluntad política destructora.

Peró hasta los tímidos Criados —mensajeros, es cierto, de malas noticias— reciben los improprios brutales de Macbeth, hacia el final de su vida.

V, 3.

Llegada de un Criado que comunica a Macbeth iracundo las malas noticias militares.

MACBETH: *“¡Te condene el demonio en negro, a ti necio cara de nata! ¿Dónde hallaste esa mirada de oca?”*

CRIADO: *Hay diez mil. . .*

MACBETH: *¿Ocas, ruin?*

CRIADO: *Señor. . . soldados.*

MACBETH: *(. . .) Cara de suero,  
¿qué soldados?*

CRIADO: *Si os place, los ingleses.*

MACBETH: *Quita tu cara fuera.*

*¡Seyton!*

*Harto*

*mi corazón cuando contemplo. . .*

*¡Seyton!”*

Más expresivos de lo que significa la corrupción de Macbeth son sus propios monólogos y parlamentos. Progresivamente va experimentando una deformidad interior, lo que describe, ajeno a él, Angus, su enemigo y el seguidor de Malcolm.

V, 2.

Habla Angus, noble de Escocia y seguidor de Malcolm, en el campo de batalla cerca de Dunsinane, antes de la batalla. Se refiere a Macbeth.

ANGUS: *“siente que pende flojamente el título suyo, como el vestido de un gigante en un ladrón enano”.*

En la mitad de la obra, cuando era factible todavía la regeneración de Macbeth, por extraño que parezca al que conoce su destino ulterior, necesita el héroe invocar a la noche para que le auxilie. ¿No es una demostración de que no cuenta aún consigo mismo por entero, y a la vez demostración de que está dispuesto a recurrir a los agentes nocturnos y sobrenaturales para continuar hacia su destino?

III, 2.

Macbeth invoca a la Noche, que ciega a la compasión y permite los hechos cruentos.

MACBETH: *“Las buenas cosas diurnas ya principian a adormecerse y a caer, en tanto negros agentes de la noche animanse a la rapiña. Tú te maravillas de mis palabras; pero tranquilízate: Cosas mal comenzadas, por el mal se hacen fuertes. Así, te ruego, ven conmigo”.*

Después de la muerte de Banquo, para la cual pedía oscuridad a la noche, vuelve a imaginar un estado de felicidad; cuya base ahora no puede ser sino el crimen: si además de Banquo hubiese muerto Fleance, su hijo

III, 4.

Macbeth describe el estado ideal a que hubiera llegado de ser muerto también Fleance.

MACBETH: (...)  
*“perfecto habría sido, como el mármol compacto, cimentado como roca, tan general y extenso como el aire que nos envuelve; pero estoy ahora encerrado, enjaulado, aprisionado, sujeto a indignas dudas y temores”.*

Las dudas y temores de Macbeth, su horror a las cosas diurnas, su necesidad de sueño y el perpetuo insomnio que padece, tienen relación muy directa con su entrada consciente a un mundo imposible: el de las fuerzas sobrenaturales, el de las Brujas, las Apariciones, Hécate y los Espectros.

Subrayamos la importancia que damos en esto a la palabra “conciencia”. Los autores que hablan de lo sobrenatural en las obras de Shakespeare, recalcan su función como la propia de la vida inconsciente (Harold C. Godard); o bien le atribuyen el sentido de un mal absoluto, metafísico y, por lo tanto, inexplicable: Macbeth es dominado, según Sir Edmund Chambers, “by mysterious, inexplicable temptation”. Esta “leyenda” tiene por lo demás, un fundamento preciso en las fuentes del Macbeth, inmediatas y lejanas. Es sabido que Shakespeare manejó las *Crónicas* de Holinshed, para componer la historia de este regicida que

para el Cronista, sin embargo, tenía mejores motivos de actuar criminalmente contra Duncan. Holinshed, a su vez, basó lo que dice de Macbeth en la *Scotorum Historiae* (1527), de Héctor Boece, obra traducida en 1540, como *Hystory and Chroniklis of Scotland*. Tras la obra de Boece está la *Scotochronicon*, escrita en latín alrededor de 1384, por John Fordun, y también la *Orygynale Cronykil of Scotland*, de Andrew Wyntown (cerca de 1424). Esta última Crónica Original dice en un pasaje que "hubo una leyenda, cuya verdad no puede ser averiguada, de que fue el Diablo el padre de Macbeth".

En uno y otro casos la responsabilidad moral y política de Macbeth se diluye en la sucia niebla en que se envuelven las Brujas, y podríamos decir con ellas, "Fair is foul, and foul is faír", lo hermoso y lo bueno serían sinónimos de lo feo y malvado; no habría orden moral interior en Macbeth y su drama será el de un ave de presa ("eagle" es llamado en la escena 2ª del Acto 1), arrebatada por el trueno, el relámpago y la lluvia, "in thunder, lightin or in rain" (Acto 1, escena 1). Ello resulta injusto y empobrecedor: Macbeth para nosotros es un hombre, consciente hasta el extremo de la resistencia humana, plenamente responsable de lo que pretende y capaz de cargar con su culpa.

¿Cuál es, entonces, el significado de las Brujas y demás entes extraordinarios que frecuentan el drama?

Estos seres ambiguos, ni enteramente mujeres ni hombres, que odian el matrimonio y el orden de las cosas, la sujeción de la naturaleza o el acuerdo con la naturaleza que permite a un barco alcanzar el puerto, por ejemplo, demonios, hadas, ninfas o furias, como se las ha llamado, personifican y propician las imágenes proyectadas por la estricta conciencia moral de Macbeth. No lo inducen necesariamente al mal, no le obligan a ciertas acciones, sino representan a los ojos y demás sentidos el impulso interior de Macbeth (y de otros personajes en ocasiones, pues *todos* los seres humanos tienen conciencia moral, aunque ésta les presente posibilidades de

acción distintas o contradictorias), hacia ciertos actos todavía no ejecutados y ni siquiera admitidos moralmente. Son los hechos posteriores a la aparición los que determinan la responsabilidad completa de Macbeth, tanto más entera, cuanto que se representó con terrible detalle la situación criminal.

Sólo esta interpretación, nos parece, incorpora a un conjunto psicológico y moral plausible las rondas y canciones de las Brujas, las saluciones a Macbeth y la reacción de éste, las Apariciones proféticas y la irrupción del Espectro de Banquo, que sirve la tarea indispensable del Remordimiento, luego de un crimen no anunciado por las Hermanas Fatídicas, es decir, no asumido imaginativamente del todo por Macbeth.

El proceso que lleva a Macbeth al asesinato de Banquo y al intento frustrado de matar al hijo de éste, Fleance, se desarrolla en razonamientos lógicos, en deducciones discursivas, no en el curso de un arrebato de todos los sentidos y potencias del alma que precipitan al hecho. De ahí proviene, quizá, la eventual intervención secreta de Macbeth en el asalto a Banquo y Fleance. Veamos cómo trata de convencerse, antes de decidirlo.

### III, 1.

Macbeth monologa acerca del peligro que significa Banquo para él, según las profecías de las Brujas.

MACBETH: *"(. . .) como profetas lo llamaron padre de una línea de reyes. Colocaron en mi cabeza una corona vana y diéronme a empuñar un cetro estéril: para ser arrancado de mi puño por mano ajena, y sin que me suceda hijo alguno. Si fuera así, mi mente*

*por progenie de Banquo he corrompido;  
por ella he asesinado al grato Duncan;  
puesto inquinadas al buque de mi paz  
sólo por ellos; y mi joya eterna  
donada al adversario usual del hombre  
para crearlos reyes, ¡las semillas  
de Banquo, reyes! Antes de eso, ¡ven  
destino a la palestra, y desafíame (...)!”*

A esto se debe asimismo que Macbeth invoque a los animales e insectos que sustituyen en alguna medida a las Brujas y Apariciones, y son simulacros del acto por cumplirse: a los escorpiones, al escarabajo del estiércol... “Antes de que el murciélago haya volado en enclaustrada fuga (...)

*se habrá cumplido un hecho de importancia terrible”.*

“¿Qué se hará?”, pregunta Lady Macbeth. Y contesta el asesino, invocando de nuevo a la noche que ciega el ojo tierno del día compasivo: “Sé inocente del saber hasta aplaudir el hecho”. El mismo no posee tal saber por entero antes del hecho. Requiere ánimos; llama a la noche: “¡Ven (...)

*anula y despedaza el nudo enorme  
que me sostiene pálido!”*

El rodeo para encontrarnos de cara con las Brujas y otras proyecciones corpóreas e incorpóreas (“parecían corpóreas / y mezcláronse al aire como vaho”, 1, 3), ha sido tal vez demasiado largo. Pero ya las tenemos, a estas “burbujas”, a estos “espíritus”.



Conversaciones de Brujas.

- BRUJA 1: + “¿Dónde estuviste, hermana?”
- BRUJA 2: *Beneficiando puercos.*
- BRUJA 3: *Hermana, ¿y tú?*
- BRUJA 1: *Guardaba la mujer de un marinero  
castañas en su falda, y embuchaba  
y embuchaba. Le dije: ‘Dáme’. ¡Vete  
bruja!, gritó la gorda arriñonada.  
A Aleppo va su esposo, va en el ‘Tigre’.  
Y allá me voy en colador  
y como rata descolada  
me haré y haré y haré.*
- BRUJA 2: *Te daré un viento.*
- BRUJA 1: *Eres cortés.*
- BRUJA 3: *Y otro yo.*
- BRUJA 1: *Pues, yo tengo los demás;  
(...)*

El marinero del ‘Tigre’ será castigado: es la entretención de las brujas castigar las malas acciones tanto como las buenas.

Sigue hablando una Bruja  
(sobre el marinero de Alep-  
po).

- BRUJA 1: *“Nunca el sueño, día o noche,  
colgará de su pestaña.  
Vivirá bajo entredicho.*

*Nueve veces nueve veces  
siete noches enfadosas  
menguará, adelgazará,  
penará con el vaivén.  
Miren esto.*

Muestra el pulgar de un marino ahogado.

BRUJA 2: *Muéstralo, muéstralo”.*

Las diversiones privadas de las Brujas se tornan zalema y sarcasmo escondido ante Macbeth. Lo saludan anunciándole su futuro y desaparecen, no sin prever también para Banquo el futuro (“Reyes procrearás, no serás Rey”).

I, 3.

Bienvenida de las Brujas a Macbeth.

BRUJA 1: *“Salud en todo, Macbeth, Thane de Glamis.  
Salud a ti.*

BRUJA 2: *Salud en todo, Macbeth, Thane de Cawdor.  
Salud a ti.*

BRUJA 3: *Salud en todo, Macbeth, que serás  
Rey después”.*

Desaparecen. Macbeth grita tras ellas, meditando ya en lo que espera. Su voluntad comienza a consentir en lo que se ha representado.

I, 3.

Macbeth se dirige a las Brujas desaparecidas.

MACBETH: *“Quedaos, imperfectas platicantes, decidme más. Lo sé: soy Thane de Glamis por la muerte de Sinel. ¿Pero cómo de Cawdor? (. . .)”*

Cuando consulta, ya templado en las malas acciones pasadas, a Hécate y su corte de Brujas, sus preguntas contienen como larvas las respuestas queridas por él. Asume así una especie de derecho a increparlas.

IV, 1.

Escena de Brujas con Hécate. Llega Macbeth a consultarlas.

MACBETH: *“¡Y bien, brujas recónditas, funestas y nocturnas! ¿Qué hacéis?”*

HÉCATE Y

TODAS (LAS BRUJAS): *“Obra sin nombre”.*

Entra la Primera Aparición y profetiza.

I APARICIÓN: *“¡Macbeth! ¡Macbeth! ¡Macbeth! Ojo [a Macduff; mucho ojo al Thane de Fife. Echádme. [Basta.*

MACBETH: *“Quienquiera seas, gracias por tu aviso (. . .)”*

Segunda Aparición.

II APARICIÓN: + "... ) ¡Macbeth! Macbeth! ¡Mac-  
[beth!

MACBETH: "Con tres orejas te oiría.

II APARICIÓN: "Sé cruento, firme, osado (...)"

IV, 1.

Después de haberse desvanecido las Brujas y Hécate, Macbeth, aun fascinado, habla con Lenox, que no las ha visto.

MACBETH: "Infecto sea el aire en que ellas flotan y condenados todos los que creen en ellas. (...)"

Con tal declaración, casi irreversible, Macbeth se condena a sí mismo, "que cree en ellas". El no creer en ellas, significaría, por lo tanto, librarse de la condena, librarse de las brujas, hacerlas inexistentes. ¿No es ello sujetar a los "espíritus" al mundo moral?

Entender así el drama de Macbeth, supone ser equitativo a la vez con su su volumen moral y con su relieve psicológico. Corresponde, igualmente, a una realidad histórica contemporánea a Shakespeare, que afirma el valor doble de los temores de Macbeth. "Muchos moralistas de la época isabelina (escribe un crítico) hablan del temor culpable en los malhechores con remordimientos de conciencia. (...), En 1605, una de las secciones de la traducción de una obra francesa, de Pierre Le Loyen, publicada como *A Treatise of Specters* (etc.), se titula (...) 'Of the feares and terrours of tyrants and usurpers of estates'." (W. Farnham).

Desde el ángulo estrictamente psicológico se ha estudiado con frecuencia y con brillo la gradual descomposición del carácter de Macbeth (A. C. Bradley). El héroe inicialmente noble y seguro, de acuerdo a esos estudios, habría sido susceptible poco a poco de un "contagio" maligno y finalmente presa del mal, hecho hábito. Así se clasifica la sucesión de sus actos como empezando por un crimen de ambición, siguiendo en crímenes de temor y culminando en los "de despecho" o "spite".

Para los que ven la obra de este modo, el influjo de Lady Macbeth es enorme; ella y Macbeth son inseparables. Así, por ejemplo, cuando exclama la mujer que Macbeth está "lleno de leche de ternura humana", se dispone a secársela con sus blasfemias. Sólo esto permitiría una efectiva preparación de Macbeth al acto. Pero esos comentaristas, en general, de principios de siglo o del siglo pasado, no advierten que Lady Macbeth al expresarlo exagera, con toda probabilidad, un rasgo de Macbeth que le parece un defecto; no dice algo objetivamente exacto (J. I. M. Stewart); interviene, en consecuencia, en un rol similar al de las brujas, *representando* a los ojos y demás sentidos de Macbeth la acción que a éste se le ofrece y oponiendo a la imagen de esa acción las condiciones del propio Macbeth que conjugan con ella, sea favorable o desfavorablemente: tal como ocurre en la conciencia que sopesa y calcula los datos de un hecho futuro. Esa es la causa de que Lady Macbeth exagere los defectos de su esposo que obstaculizan su acción; no una intrínseca perversidad que se transmita de uno a otro. Examinar los motivos de las acciones de Lady Macbeth (por lo común sus acciones son discursos), y las formas que toma su responsabilidad; es cosa de otro orden.

Aunque no lo deseábamos, hemos demorado en la exposición de "Macbeth como responsable"; porque es la única vía para introducir las consideraciones sobre moral y política con que terminará este ensayo. Para hacerlo había que desechar las opiniones de los comentaristas (como Elmer Edgar Stoll), que considera que

“la única psicología posible en Macbeth es una de especie morbosa o anormal”. Hay que oponerse a ese juicio, que invierte los términos de esta situación aun en sentido histórico (dentro del drama), y disminuye la significación moral de la obra, quitándole responsabilidad al principal culpable simbólico. Macbeth, *primero*, ambiciona; *luego*, comete los actos propios de su ambición; *más tarde*, se hunde en la incoherencia de los actos inútiles. La incertidumbre, la falta de resolución del comienzo, no tienen por qué no ser normales y naturales en la situación dada. Incluso el delirio de la escena del asesinato primero (“¿Es una daga...?”, etc.), comprende una vigorosa conciencia moral que rechaza el acto.

Lo que nos preocupa e interesa es, entonces, más que la psicología de Macbeth, la presencia de los datos psicológicos en sus debates y decisiones morales; y más que el conflicto y la solución de éste en el “personaje” de Macbeth, la situación toda en que se produce, la diseminación del desorden simultáneamente en Macbeth, en Lady Macbeth, en la Naturaleza, en el pueblo. Nos interesa la inclinación inmanente al Mal, suspendida sólo mediante una reiterada voluntad dolorosa, que exige una conciencia infatigable, tan delicada como la conciencia que necesita el Mal para sus actos, los cuales no duran, en cierto modo no existen, si no la han adoptado.

“No hay corrupción en Escocia”, declaran algunos críticos actuales del *Macbeth*. El tirano y su mujer son “cánceres” que crecen sobre un Reino que no es intrínsecamente débil (Farnham). Estamos en completo desacuerdo con su juicio. “La rapidez con que la pieza se precipita a una crisis extraordinariamente temprana” (J. I. M. Stewart), demuestra a la vista que el cuerpo del Reino estaba como el de Dinamarca, antes de la muerte del padre, en *Hamlet*, apto a la putrefacción: como el cuerpo de toda cosa viva mientras vive. Así Escocia, en el Acto I del *Macbeth*; ya en el Acto II, “la gracia ha muerto”, la confusión ha creado su obra

maestra" (escena 3). De ahí al final, se produce la descomposición de la crisis, el Terror, el tedio. El tedio que hacía decir a Macbeth, con palabras que han rescatado (pagándolas muy caras) muchos tiranos modernos: "Estoy tan metido en sangre (...) que retornar sería tan tedioso como seguir". "Returning were as tedious as go o'er".

Daremos muy pocos ejemplos de la compleja situación de Escocia durante el reinado de Macbeth. La obra misma no abunda en referencia a hechos que carecen de méritos dramáticos suficientes para interrumpir su distribución, y que por otra parte distraerían de los focos morales más potentes: Macbeth, Lady Macbeth, Duncan, Banquo, Macduff, Lady Macduff, Malcolm y algunos más. Pero los indicios que ofrece el drama son bastantes para aceptar, aun como hipótesis factible, el criterio que elegimos desde el rincón de nuestra experiencia.

Oigamos a Ross, que trata de disculpar a Macduff que ha huido y de disculparse a sí mismo, y eleva en cambio, una doble acusación, a sí y a Macduff. Y luego al Médico, incapaz de sanar a Lady Macbeth de una enfermedad moral extendida, invasora. Ambos ejemplos bastarán.

El fragmentario aparecer de los personajes de segundo orden, declara el estado general de la nación y su propio lugar en éste, de un modo absoluto. Así, Ross, que consuela *con palabras*, sin protección efectiva y física, a Lady Macduff abandonada por su marido, comenta su propia vileza sin advertirlo.

IV, 2:

En el castillo de Macduff hablan Ross con Lady Macduff en presencia del hijo de ésta.

Ross: + " (...) *cruelles los tiempos en que somos, sin sabernos, traidores, en que oímos el rumor*

*de lo temido, pero sin saber  
lo que tememos, y en un mar salvaje  
y violento flotamos”.*

El Médico que vigila a Lady Macbeth, mientras ella pasea su desconsuelo estrujando en sus manos la sangre que derramara el tirano (“¿quién habría pensado que el viejo tuviera tanta sangre?”, v, 1), dice de Escocia y la vida pública, de la que él también participa:

V, 1.

Habla el Médico, después de haber visto y oído las alucinaciones de Lady Macbeth que se pasea en sueños.

EL MÉDICO: *“Murmuraciones viles se hacen públicas.  
Actos monstruosos crían inquietudes  
monstruosas. Sus secretos vaciarán  
en sus almohadas sordas los espíritus  
infectos. Necesita sacerdote  
más que médico. ¡Dios, perdón a todos!”*

Merece por ello el Médico que su figura se immortalice en un grito exasperado de Macbeth, grotesco y revelador de la total disolución del Estado; vuelta ya un “cuerpo” enfermo, apto para ser, no purificado, puro, sino “purgado”...

V, 3.

Macbeth dice al médico que le comunica el estado de Lady Macbeth.



MACBETH: “(…) Si pudieras  
*analizar la orina de mi tierra,*  
*doctor, y hallar su enfermedad, purgarla*  
 (..)”

¿Qué concluir?

El mal en Macbeth es común, no le pertenece a él, ni a Lady Macbeth, ni a los asesinos. Es una *condición* de la vida política. Sólo quien sabe *medirlo* tiene posibilidades de durar más largamente en el poder que el que se desmanda y pierde el control del mal que ha invocado. La *conciencia* del Mal político no basta para desarraigarlo, si la mano actúa mientras tanto a despecho de la conciencia, o —lo que es peor— compensándose *en* la conciencia y la imaginación.

A la frase corriente de que *Macbeth* es “un estudio del mal” hemos agregado nosotros que importa un estudio del mal *politico*.

¿Puede hablarse de “mal político”? ¿No es la política una independiente voluntad de acción, no rebasan sus realizaciones el marco, vaso o dibujo de la Moral? Este último juicio, multiplicado vulgarmente, no merecería considerarse si no se usara a menudo la cita de un Renacentista que influyó sobre Shakespeare para justificarlo. Nos referimos a Maquiavelo. Pero antes de mencionarlo en relación al *Macbeth*, procuremos definir las correspondencias entre Moral y Política, según la mayor autoridad reconocida por la época de Shakespeare (y que bien podríamos reconocer nosotros en esto), Aristóteles.

En *La Gran Moral* (Libro 1, cap. 1), se dice que “La facultad social y política es la facultad mejor en el hombre, y por consiguiente, su fin es el bien por excelencia: (...). No se trata aquí del bien de los dioses (...), sino del bien que se aplica especialmente a nosotros (...), el bien bajo el punto de vista político (...). La política debe tratar del bien más grande, pero, añado yo, del bien más grande con relación a nosotros (...): La política

no debe ocuparse del bien en general, lo que debe estudiar es el bien real y el mejor de los bienes, pero el mejor en relación a nosotros (...). Pero (...) —agrega Aristóteles con un cierto humorismo socrático— podrá uno saber lo que es la justicia, y no por esto se hace justo el acto”.

De modo que Política y Moral no pueden razonable y útilmente desligarse, desanudarse, aunque se observe hasta el cansancio que el bien perseguido por la Política, a diferencia de lo que dijimos al hablar de la “actitud” política, que es absoluta, debe ser relativo a los hombres a los cuales se aplica en un instante y en un sitio distintos a todos los demás. Este bien, lo veremos después, de acuerdo con Maquiavelo, puede emplear como instrumento el terror, puede afirmarse en males limitados.

Aristóteles va más lejos. “La Moral, a mi juicio, sólo puede formar parte de la política”. A esto se debe que la virtud sea, en todo caso, una cualidad útil dominante. “En política no es posible practicar cosa alguna sin estar dotado de ciertas cualidades; quiero decir, sin ser hombre de bien... Pero ser hombre de bien equivale a tener virtudes y, por tanto, si en política se quiere hacer algo, es preciso ser moralmente virtuoso”. (*De la naturaleza de la moral*).

Las acciones y omisiones políticas, tanto o más que las privadas, deben acomodarse a un orden para ser eficaces. El mal, aunque puede aprovechar a un orden momentáneo, contiene en sí demasiados resortes rotos para que la máquina funcione largo tiempo al mismo ritmo. Todo régimen estable en el tiempo es armónico. Tal armonía puede, *parcialmente*, fundarse en el mal, pero su fundamento estará contrapesado siempre, y aun a veces superado, por las formas moralmente benéficas de la vida privada, social y política.

Mientras tanto, el mal en Macbeth ansía ser total; y casi lo consigue.

Para lograrlo, ha dislocado “el marco de las cosas”, acabando

con un Rey, con el "señorear" de que habla Castiglione (tal vez fuente de Shakespeare), como "el reino (...), más conforme a la natura": "en la tierra mucho más propia imagen de Dios son aquellos buenos príncipes que le aman y le temen, y muestran a los pueblos la clara luz de su justicia, acompañada con la sombra de aquella alta razón y entendimiento divino; y Dios a estos tales da parte de la honestidad, igualdad, justicia y bondad suya, y de aquellos otros bienaventurados bienes que yo nombrar no sé, los cuales representan en el mundo un testigo de la divinidad har-to más claro y cierto que la luz del sol (...)". (Libro IV, cap. 3). Pero "El reinar se daña y se convierte en su contrario cuando se hace tiranía".

Castiglione, ensalza hasta los cielos una forma de reinar ideal. Maquiavelo (fuente de Shakespeare) la rebaja hasta su experiencia, a tierra: "La matanza de sus conciudadanos, la traición de sus amigos, su absoluta falta de fe, de humanidad y religión, son ciertamente medios con que uno puede adquirir el imperio" ... ¡Qué importa si con ellos "no adquieren nunca (...) ninguna gloria"! Por lo demás, ¿no la adquiere? Hay asimismo una mala gloria, la de los "tristemente célebres...". Pero es el sustantivo el que subsiste. ("¡Preocupaciones pueriles todo esto!", exclama Napoleón en sus anotaciones a este párrafo de Maquiavelo. "La gloria acompaña siempre al acierto, de cualquier modo que suceda". Y, podemos agregar nosotros, hijos póstumos de un tiempo que sobrevive a los Napoleones, aunque al acierto suceda el fracaso, siempre que uno y otro sean lo bastante grandes...)

La Antigüedad nos daría otras lecciones que parangonar al *Macbeth*, e incluso textos que podrían haberlo influido. Elijamos solamente uno. En la *Vida de Marco Bruto*, de Plutarco, se cuenta que dijo César a sus amigos, oyendo a Bruto: "Este mozo no sé lo que quiere, pero lo que quiere lo quiere con vehemencia" (Traducción de Quevedo). ¿No es la contrapartida de las palabras de Lady Macbeth acerca de su marido? Más allá de las lenguas de

Plutarco y de North, su traductor inglés, leído y utilizado por Shakespeare, ¿no se percibe en Macbeth al anti-Bruto, contra lo que sostiene algún contemporáneo que lo compara de frente al romano? (G. Wilson Knight).

Y ya que nombramos a dos renacentistas, mencionemos a un tercero, que a través de la traducción de sus "Essays, done into English by John Florio", influyó sobre Shakespeare hasta un grado que no es fácil fijar: Montaigne. No sabríamos decir si entre los ensayos traducidos por Florio y leídos por Shakespeare está el del Libro II, Capítulo v, *De la Conciencia*. Como sea, hay en este ensayo varias ideas, tal vez patrimonio colectivo de todos los hombres y lugar común de cuantos piensan, que sirven para ilustrar pasajes del *Macbeth*.

"(..) ¡El esfuerzo de la conciencia! Ella nos hace traicionar, acusar y combatirnos a nosotros mismos, y a falta de testigo extraño ella da prueba contra nosotros: 'Verdugo interior que usa un látigo escondido'. (...) Así, en la medida en que se tiene placer en el vicio, engéndrase un displacer contrario en la conciencia, que nos atormenta con muchas imaginaciones penosas, despiertos o dormidos,

*'Pues muchos en efecto, hablando en sueños o en delirio, acusáronse, dicen, y sus crímenes, largo tiempo escondidos, revelaron'.*"

Si Shakespeare leyó este párrafo, ha de haberlo recordado al trazar los caracteres y los hechos del *Macbeth*. Los versos finales, del poema de Lucrecio (v, 1157), describen con precisión el núcleo de la escena I del Acto v de la obra teatral.

"Hesíodo, comenta Montaigne en otro párrafo, corrige el dicho de Platón, de que la pena sigue de bien cerca al pecado: pues dice que ella nace en el instante mismo y con el mismo pecado. El que aguarda la pena, la sufre; y el que la ha merecido la aguarda. La maldad fabrica tormentos contra sí,

*'El mal hace mal sobre todo al malvado que lo ha hecho' "*

Qué importa que haya Shakespeare leído o no este proverbio en Aulio Gelio (IV, v), o que lo conozca por Maigne, o recibiera su sabiduría de las consejas populares o de la ciencia infusa de los que viven mucho. ("Castigo es la maldad de sí misma", decía Séneca). El efecto es idéntico: la carga moral infundida en sus obras, abiertamente políticas o tales de acuerdo a una deducción que abstrae, como lo hemos hecho, algunos elementos que nos parecen especialmente valiosos; sea que el personaje político se reduzca a uno solo o se amplíe "al pueblo (...) cuya persona colectiva es un protagonista vociferante o silencioso en las obras de fuerzas y eventos políticos" (John Palmer). "En Macbeth el orden social, presidido por el monarca, se ve como parte del orden cósmico; y el orden social se mantiene gracias a la ley, incluyendo la Ley Moral como parte de la ley universal. La culpa de Macbeth consistió en su violación de la ley moral y social, y, así, de la ley cósmica y el orden" (John Munro).

¿Es toda violación de la ley una prenda de caos? ¿Lo es el Terror? Depende "del buen o mal uso que se hace de la crueldad" (Maquiavelo). "Podemos llamar buen uso los actos de crueldad, si es sin embargo lícito hablar bien del mal, que se ejercen de una vez, únicamente por la necesidad de proveer a su propia seguridad, sin continuarlos después, y que al mismo tiempo trata uno de dirigirlos, cuanto es posible, hacia la mayor utilidad de los gobernados.

"Los actos de severidad mal usados son aquellos que, no siendo más que en corto número a los principios, van siempre aumentándose, y se multiplican de día en día, en vez de disminuirse y de mirar a su fin.

"Es menester, pues, que el que toma un Estado, haga atención, en los actos de rigor que le es preciso hacer, a ejercerlos todos de una sola vez e inmediatamente, a fin de no estar obligado a volver a ellos todos los días, y poder, no renovándolos, tranquilizar a sus

gobernados, a los que ganará después fácilmente haciéndoles bien” (*El Príncipe*, Cap. VIII).

Si es dudoso que Shakespeare haya leído, a su vez, este capítulo de Maquiavelo, es seguro que Macbeth (bien anterior al florentino) jamás lo hizo. Pero los Príncipes modernos, los que imitan a Macbeth, sin saberlo tampoco, no deberían ignorar esta sabiduría postrera de ser medidos en el mal, piedra angular de toda política que aspire a conservarse en los Estados.

Macbeth, con todo, acaso recibiera la enseñanza diluida de algún discípulo de Séneca. El apasionado escepticismo, la amargura fría de las que son para nosotros sus palabras finales recuerdan una exhortación del cordobés en su *De ira*, III, Cap. xv: “A cualquier parte que mirares, allí está el fin de los males. ¿Ves aquel despeñadero?, por allí se baja a la libertad. ¿Ves aquel mar, aquel río, aquel pozo?, allí en lo hondo habita la libertad. ¿Ves aquel árbol corto, seco e infeliz?, la libertad cuelga de él. ¿Ves tu cuello, tu garganta, tu corazón?, huidas son de tu cautiverio. Dirásme, muy trabajosas salidas me enseñas, y que requieren mucho ánimo y valentía. ¿Preguntas, pues, cuál sea el camino para libertad? Cualquiera vena en el cuerpo” (Traducción de Quevedo).

V, 5.

Macbeth monologa, después de que le han comunicado la muerte de Lady Macbeth.

MACBETH: “(. . .) *La vida es sombra que anda, un pobre actor quejándose y meneándose por una hora en el tablado, y luego no se oye más. El cuento de un idiota, lleno de ruido y furia, y en resumen nada*”.

*Nota:* Las citas del *Macbeth* de William Shakespeare pertenecen a una versión inédita del autor de este ensayo.