

*Stars hide your fires,
Let not light see my black and deep desires. . .*
(Macbeth; I, IV).

Tiniebla y fuego como símbolos del caos en Macbeth

por

Alberto Pérez

El mundo isabelino, en su compleja escala de valores, concibió la vida del hombre como un acontecer entretejido en la maravillosa red del cosmos.

En el cuadro del mundo y de la vida, presente en el hombre de los siglos XVI y XVII, en la Inglaterra de Shakespeare, el concepto del orden juega un papel de extraordinaria importancia. Este orden que se vincula íntimamente a la literatura —como fondo de creencias populares y cultas, o como motivo estético—, arraiga en la visión teológica.

La cadena del ser, aspecto esencial de este orden universal, tiene su origen, sin duda, en el *Timeo* y es evidente que, entre Platón y la Edad Media, encontró eco entre diversos pensadores y escuelas. Pero es precisamente en la época isabelina, en que esta concepción, tanto como la de las “correspondencias” o la danza cósmica, logra su expresión más plena, al hallar cauce en la idea poética y al desdoblarse frente al telón de fondo del complicado juego político y social.

Este universo, en el que nada escapa al orden riguroso del vasto plan que comienza en la humilde materia inanimada y culmina

en las legiones celestiales, último eslabón de la vasta cadena; gira en las esferas que encuentran su eje natural en el trono de Dios, aquel *coelum empyraeum*, el *empyrean*, de Milton, donde giran y dominan los ángeles. Allí el fuego celestial es luz, y ella, a la vez, es símbolo de la Divinidad. A pesar de Copérnico y de sus teorías, el hombre medio isabelino se aferraba a la idea de un universo geocéntrico¹. Consecuente, sin embargo, con su visión de este mismo universo sometido, como resultado de la caída, acepta que, en este orden, la esfera sublunar, aquella que está condenado a habitar, sea el resumidero donde ni el aire siquiera es puro y transparente, sino denso y espeso, y donde todo está sujeto a la ley fatal de la decadencia y la descomposición².

La cadena del ser, las esferas, las correspondencias, la danza cósmica, la influencia planetaria, la rueda de la fortuna, vasta red donde el hombre se mueve cogido en la trama de fuerzas invisibles, a las cuales tantas veces le oímos invocar o contra las que tantas veces se rebela. La literatura renacentista inglesa está llena de aquellos lamentos que son el eco del trágico sometimiento a esas

¹De *Revolutionibus Coelestium* de Copérnico, que desplazó la tierra de su sitio privilegiado, fue publicada en 1543 y, aunque varios matemáticos y hombres de ciencia en Inglaterra habían aceptado sus teorías hacia 1576, fecha de la publicación de *Perfit Description of the Celestiall Orbes* de Thomas Digges, aún en Oxford y Cambridge se utilizaba en forma generalizada el concepto de cosmos geocéntrico.

²Caxton cita de un enciclopedista francés, en el *Mirror of the World*, traducido en 1450 de originales franceses del siglo XIII, lo siguiente, que se refiere al aire de las esferas superiores, y que transcribimos, por la identificación existente entre los conceptos de luz y aire:

This air shineth and day of respandour perpetual and is so clear and shining that if a man were abiding in that part he should see all, one thing and another, and all that is, fro one end to the other, all so lightly as a man should do here beneath upon the earth the only length of a foot or less. (Cit. por G. Tillyard, p. 39).

("Este aire brilla noche y día con resplandor perpetuo y es tan claro y brillante que si un hombre habitara en ese lugar debería ver todo, una cosa y otra, y todo lo que hay, de un extremo al otro, todo con la claridad con que un hombre aquí abajo en la tierra ve sólo a la distancia de un pie o menos").

fuerzas o la lucha desatada que pretende trastocar estos valores y derrocar el orden, reflejo de la divinidad, para que la armonía y concierto en que todo ha de desarrollarse, se resuelva en el torbellino del caos:

Take but degree away, untune that Take but... ¡Quitad la jerarquía,
[string, desconcertad la cuerda y ved que
And hark, what discord follows. discordancia sigue!

La admonición de Ulises en *Troilus and Cressida*, es justa y riges tanto para la correspondencia entre microcosmos y el Estado, como para la de éste y el microcosmos. En el libro de Omilías, de 1547, la primera correspondencia se plantea claramente:

In the earth God hath assigned kings princes with other governors under them, all in good and necessary order. The water above is kept and raineth down in due time and season. The sun moon stars rainbow thunder lightning clouds and all birds of the air do keep their order. "En la tierra, Dios ha designado reyes, príncipes con otras autoridades bajo ellos, todos en necesario y buen orden. El agua de lo alto es mantenida y cae en forma de lluvia en el tiempo y la estación debidos. El sol, la luna, las estrellas, el arcoiris, el trueno, el rayo, las nubes y todos los pájaros del aire también mantienen su orden"*.

Así también hay estricta correspondencia entre el desorden en los cielos y la discordia del Estado:

But when the planets In evil mixture to disorder wander, What plagues and what portents, [what mutiny, What raging of the sea, shaking of earth, Pero cuando los planetas vagan errantes, en desorden, en una mezcla funesta, qué plagas y qué prodigios entonces, qué anarquías, qué cóleras del mar, qué temblores de tierra, qué conmociones de los vien-

*Citado por E. M. W. Tillyard en *The Elizabethan World Pictures, A Modern Library Paperback*, editado por Random House, New York, pág. 88.

<p><i>Commotion in the winds, frights</i> <i>changes horrors,</i> <i>Divert and crack, rend and deraci-</i> <i>The unity and married calm of</i> <i>Quite from their fixure.</i></p>	<p>[nate [states</p>	<p>tos! Fenómenos terribles, cambios, horrores, trastornan y destrozan, hienden y desarraigan completamente de su posición fija la unidad y la calma habitual de los Estados! (Astrana Marín)*.</p>
--	--------------------------	---

Asimismo, una de las más comunes correspondencias en la poesía, la encontramos entre las tempestades y temblores del mundo y las pasiones en el hombre.

A través de esta flexible noción de la correspondencia, el isabelino establece un paralelo entre el Cuerpo Político y el Microcosmos. Ella también está determinada fundamentalmente por la idea de orden y por su contrapartida: el caos. La tensión, el debate que anida en la mente del hombre, entre la voluntad y la acción, se asemeja a la discusión entre monarca y consejo.

Así, Shakespeare ilustra este paralelo entre la conmoción individual y la conmoción pública —en que resuenan las ideas platónicas sobre la justicia del hombre y del Estado—, en las palabras de Brutus, en que se describe aquel momento que transcurre entre el pensamiento y la ejecución de un acto horrible, durante el cual:

*The state of man, like to a little kingdom,
Suffers then the nature of an insurrection...*

Pero, ya hemos mencionado el discurso de Ulises en *Troilus and Cressida*, que es el ejemplo que más comúnmente se elige en la obra de Shakespeare, para describir la jerarquía que impera en la creación y la necesidad de reconocer y respetar esta jerarquía. Esta doctrina fue, sin duda, la base del pensamiento isabelino más tradicional y su proyección en la realidad política y social, significó para la comunidad la aceptación de este mismo principio básico

*M. W. Tillyard, obra citada; pág. 90.

Este desequilibrio permanece encerrado en los límites de una personalidad que hasta el último instante reflejará una ambigüedad, un desorden que linda con el caos. Pero, en última instancia, la pasión que se desata en Hamlet y la furia de su venganza, caen fulminantes como la mano de un dios sobre un orden falso, para restaurar la armonía del Estado y la dignidad de la corona.

Pero *Macbeth* es, entre las obras de la madurez de Shakespeare, la que alcanza un límite nunca antes logrado de tensión y violencia. "Si Lear se levanta en el pináculo de la piedad, Macbeth ocupa la cumbre del terror"¹, y si está nuevamente planteado el conflicto entre razón y pasión, éste llega en la obra a ocupar lugar predominante, es decir, constituye el cauce por el cual fluye el caudaloso río de ambición, muerte y tormento, en el que el personaje es la clave del conflicto suscitado entre estos extremos y que aquí se resuelve, en última instancia, en términos morales.

Por sobre todo, sin embargo, mientras se mueven los personajes de la obra sobre la trama de gran simplicidad, aparece como imagen dominante un cuadro de desintegración.

El orden establecido, aquel que la época isabelina aprecia como ideal de equilibrio en el hombre y el Estado, reflejo de aquel otro orden universal y la natural armonía del cosmos, se quiebra para dar entrada al caos. Este emana del crimen y del desorden de la mente de Macbeth y Lady Macbeth, cuya ambición, motor principal de su furia, pone en acción una máquina infernal de crimen y de muerte, pocas veces igualada en la obra de Shakespeare. Se proyecta en la obra la imagen de un reino de corrupción moral, cuya fuerza irrefrenable no se detiene, sino para adentrarse en la obscuridad sobrenatural del reino de las brujas. Este caos que amenaza trastocar jerarquía y grado, y sofocar para siempre la verdad y la justicia, sobrevuela el oscuro lago de la muerte y el infierno, y se expresa en el simbólico lenguaje de la tiniebla y el fuego.

¹Richard Garnett and Edmund Gosse, *English Literature, and Illustrated Record*, The Macmillan Co., Volumen I y II, New York, 1935; p. 236.



Pero así como a veces, al leer una obra de la literatura isabelina olvidamos toda la vasta gama de creencias y supersticiones que constituían el cuadro de la vida y el mundo de la época y que forma parte importantísima de la estructura de dicha obra y cauce natural de un pensamiento y de una imaginería poética, se nos pasan inadvertidas también otras convenciones, que sirvieron al lenguaje simbólico de vehículo para las concepciones filosóficas e ideas políticas contemporáneas y expresión profunda de las inquietudes subjetivas del poeta. Trátase, precisamente, de uno de esos aspectos —el de las imágenes de luz, sombra y color—, de que nos ocuparemos ahora, al analizar *Macbeth*.

No es difícil suponer que el lenguaje del color en Shakespeare ha ocupado a los críticos y especialistas. Quennel afirma, entre otras cosas, que muchas de las imágenes literarias que admiramos hoy día como producto del brillante vuelo de la fantasía individual, tienen una base simbólica convencional que escapa al lector moderno.

Es evidente que, cuando se habla por ejemplo del león o del águila, el poeta no sólo confiere a los personajes que vincula con estos animales sus características de fuerza y agilidad, de valor y audacia, sino que destaca, dentro del plano de la creación, las profundas implicaciones que dichos paralelos encierran en la escala o cadena del ser y en los mundos de correspondencia. Y así como en el teatro universal —desde la fiesta dionisíaca o, antes aún, desde la pantomima más primitiva—, las actitudes de los actores se refieren o representan estados de ánimo, a los colores van unidos también determinados significados. Ciertos colores se relacionaban con la esperanza, con el desprecio, con el temor y, si bien la era isabelina no se distingue por su actividad pictórica, no es imposible descubrir en la literatura el uso del color como símbolo, como adorno lingüístico o, simplemente, como recurso plástico en la descripción del paisaje o de personas.

El que insistamos en la pobreza de la pintura de esta época en Inglaterra, pese a la presencia de maestros holandeses, flamencos e italianos y en la predilección por el "adorno", tanto en la arquitectura como en la moda, a veces de ostensible mal gusto, no significa que pretendamos establecer un paralelo entre las artes plásticas y la utilización en la literatura de las imágenes de color. De hecho, este paralelo no siempre opera en las distintas épocas, ni necesariamente corresponde a una época rica en su visión e interpretación del color y la luz, una igual intensidad en su predilección por la imagen cromática o el uso del color como símbolo poético¹.

No es este el lugar para analizar en forma extensa este tema, pero cuando decimos que el rojo de la sangre, la palidez amarillen-

¹Para quien conozca las vinculaciones del poema *Venus and Adonis* y la literatura ovidiana, salta a la vista, por ejemplo, en el tratamiento del paisaje, las diferencias en el uso del color en Shakespeare y en Ovidio.

En su ensayo sobre el color en Ovidio, Nelson Glenn McCrea dice: "El goce sensual que Ovidio siente por el juego del color, encuentra su expresión en las obras de todos los períodos de su vida, y se manifiesta ahora en toques aislados de color, ahora en pasajes de armonía cromática o contraste cromático bellamente logrados". Sin penetrar en el problema de la convención en el color de Ovidio, ni en Shakespeare, no es difícil, de la lectura paralela de ambos poetas, coincidir con Nelson Glenn en que "en la percepción del paisaje de Ovidio, la nota del color está conspicuamente presente por las luces cambiantes del mar y el cielo, especialmente las glorias del amanecer tienen para él una atracción interminable". (Nelson Glenn McCrea, *Ovid's use of colour and of colour terms*, Classical Studies in Honour of Henry Driesler, p. 180 - Macmillan and Co., N. Y. and London, 1894).

En *Venus and Adonis*, "obra maestra de ornamentación —según George Rylands— en que hay abundancia de imágenes vivas y reales", está presente la huella de Ovidio en muchos aspectos. Sin embargo, tendremos que confesar que en el color, Shakespeare va a la zaga del autor latino. Shakespeare describe tanto el paisaje de entonación clásica, como las imágenes rurales de entonación local y provinciana. En ambas pinturas, el color es débil y su uso es más bien formalístico. Este tema, es evidente, requiere de un estudio especial, y no es éste el lugar en que debe tratarse. Para ello, debemos estar en situación, no sólo de enumerar las veces en que se usa un término de color y establecer la extensión que se le asigna, sino determinar las preferencias de ciertos colores y establecer cuando se usa un color convencionalmente y cuando se está en verdad "pintando" un paisaje o un retrato.

ta del rostro, el sonrosado de la mejilla o la negrura del alma son temas de retorno continuo, podemos considerar —cuando algunos de ellos se exageran— que, como en el caso de *Macbeth*, dicha simbología, la del color o su ausencia, la de la luz o su negación, pasan a ser dominantes hasta el punto de que el mensaje de toda la invención se hace visible en la presencia de estos factores, términos verdaderos del lenguaje simbólico.

En verdad, tan frecuente o más que la imagen del color, es en Shakespeare la de la luz. Innumerables son los ejemplos en que comprobamos la fuerza de las metáforas de luz o las alusiones que, en determinada situación, se hacen a la claridad o la oscuridad, al referirse al alma, al carácter o a las situaciones conflictivas suscitadas en los personajes y comparables a las alteraciones de los fenómenos lumínicos de la naturaleza: para Valentine, es el resplandor del amor en la visión del ser amado:

VAL.: *What light is light, if Sylvia be not* VAL: Qué luz es luz, si Syl-
[seen? via no puede ser vista?
(*The Two Gentlemen of Verona*; III, 1).

o sustancias de sueños y fantasías para las hadas:

PUCK: *And we fairies, that do run* PUCK: Nosotras las hadas que
...*From the presence of the sun,* huimos
Following darkness like a dream... ...De la presencia del sol,
(*A Midsummer Night's Dream*; v, 1). Siguiendo la oscuridad como un sueño...

También oscuridad y lo infernal pueden ser sinónimos:

KING: *O paradox! Black is the badge* REY: Oh paradoja! El negro
[of hell, es el signo del infierno,
The hue of dungeons and the suit of la sombra de la prisión y el
[night; manto de la noche;
(*Love's Labour's Lost*; IV, III).

sinónimos la noche y la muerte para Lady Anne en su maldición a Gloucester:

ANNE: *Black night o'er shade thy day* ANNE: La negra noche ensom-
 [and death thy life! brezca tu día y la muerte,
 King Richard III; I, II). tu vida!

símbolo de odio para la reina Margarita, al increpar al mismo Gloucester:

Q. MAR.: *And turns the sun to shade;* Q. MAR.: Y ensombrece el
 [alas! alas! sol! Ay!... Testigo sea mi
Witness my son, now in the shade of hijo, ahora sumido
 [death; en las sombras de la muer-
Whose bright out-shining beams thy te, cuyos rayos brillantes tu
 [cloudy wrath tenebrosa furia ha envuelto
Hath in eternal darkness folded up. en eterna oscuridad!
 (King Richard III, I, III).

Para Hamlet la venganza debe consumarse de tal manera, que la oscuridad de la muerte arrastre también a la oscuridad del infierno el alma del rey:

HAM: *And that his soul may be as damn'd* HAM.: Y que su alma sea
 [and black tan maldita y negra
As hell, whereto it goes. como el infierno hacia donde
 (Hamlet; III, III). va

Y, ¿no son acaso para Venus, orden y belleza, símbolos y el caos, la negrura que sobreviene cuando la belleza muere?:

VEN: *For he being dead, with him is* VEN.: Porque él estando
 [beauty slain, muerto, junto con él se mata
And, beauty dead, black chaos comes a la belleza
 [again. y la belleza muerta, retorna
 (Venus and Adonis). el negro caos.

y, ante la muerte de Adonis, el desconcierto de comprobar que la luz y el día eran aún posibles:

"Wonder of time", quoth she, "this is Asombro de los tiempos —di-
 [my spite, jo ella— éste es mi despe-
 That, thou being dead, the day should cho:
 [yet be light". que habiendo muerto tú,
 (Venus and Adonis). muestre su luz aún el día.

En fin, en repetidas oportunidades se ha dicho que la imagen dominante, en *Romeo and Juliet*, es la luz en todas sus formas y manifestaciones¹.

Son, en verdad, constantes las referencias a la luz de las estrellas, al fulgor del relámpago, al plateado reflejo de la luna, y ellas envuelven esta obra en un clima de suave claroscuro. Sólo se disipa o debilita este ambiente luminoso con la separación y la muerte. Síntesis de esta identificación de la luz y el amor, son en el Acto II, escena II, las palabras de Julieta:

JULIETA: *Come, night; come, Romeo;*
 [come, thou day in night;
For thou wilt lie upon the wings of night
Whiter than new snow on a raven's back.
Come, gentle night, come, loving, black-
 [brow'd night,
Give me my Romeo; and, when he
 [shall die,
Take him and cut him out in little stars,
And he will make the face of heaven so
 [fine
That all the world will be in love with
 [night
And pay no worship to the garish sun.
 (Romeo and Juliet; III, II).

JULIETA: Ven Noche; ven Romeo; Ven tú, día en la noche, pues yacerás sobre las alas de la noche más blanco que la nieve primera sobre el dorso de un cuervo. Ven noche gentil, ven amorosa noche de ceño oscuro; dame mi Romeo, y, cuando muera, cógelo y divídelo en pequeñas estrellas. Y él hará tan bello el rostro del cielo, que el mundo entero se prenderá de la noche y dejará de rendir culto al sol deslumbrador.

La luz del sol es, a lo largo de toda la literatura isabelina, símbolo del amor y reflejo de la belleza. El astro rey, fuente de límpido brillo —ya lo hemos dicho— ocupa en el cuadro del universo de la época isabelina, lugar fundamental. Como en el cuerpo del hom-

¹Caroline F. E. Spurgeon: *Shakespeare's Imaginery*, 1935.

bre el corazón ocupa el centro vital, irradia desde el sol hacia los planetas luz y vigor. Así Fulke Greville ya lo expresa en un poema, donde el amor verdadero en el hombre, corresponde a la luz eterna de las estrellas fijas y del sol en particular y, antes que él, se dice en *Mirror of the World*:

"The sun is the fundament of all heat and of all time, all in such wise as the heart of a man is the fundament by his valour that is in him of all natural heat".

"El sol es el fundamento de todo calor y de todo tiempo, todo de la manera en que el corazón de un hombre es el fundamento, por su valor propio, de todo calor natural"*.

La sombra que oculta la luz de este centro radiante, imagen de la bondad divina y la sabiduría, engendra en la naturaleza la obscuridad y, en el alma del hombre, el desorden y el caos, la obscuridad y la noche, símbolo para Mowbray, del destierro de la patria y la felicidad:

Mow.: *Then thus I turn me from
[my country's light,
To dwell in solemn shades of end-
[less night.
(King Richard II; I III)*

Mow.: Entonces, me retiro así de la luz de mi patria para habitar en las sombras solemnes de la noche infinita.

Para Traversi, las líneas generales del desarrollo del Drama de *Macbeth* son las de la interrupción del equilibrio que constituye la imagen de vida y luz que emana de la figura de Duncan, con el asesinato de éste, y la acción del mal que Macbeth representa. La inversión de los valores fundamentales y la crisis de la unidad del hombre en el profundo abismo psicológico y espiritual abierto en la oscura mente del personaje central. Este desequilibrio se restaura sólo al final de la obra, cuando triunfa la justicia y se restablece el orden natural representado por la corona¹.

*Publicación de Caxton ya citada (Tillyard; pág. 92).

¹D. A. Traversi, obra citada, p. 158.

ces dominados por lo que Quennell llama: "un sentimiento de irrealidad individual". ¡Qué delgada zona, entonces, aquella que separa la vigilia del sueño!:

PROSPERO: *These our actors,
As I foretold you, were all spirits
[and
Are melted into air, into thin air:
And, like the baseless fabric of this
[vision,
The cloud-capp'd towers, the gor-
[geous palaces,
The solemn temples, the great globe
[itself,
Yea, all which it inherit, shall dis-
[solve
And, like this insubstantial pageant
[faded,
Leave not a rack behind: We are
[such stuff
As dreams are made of, and our
[little life
Is rounded with a sleep.*

(The Tempest; iv, 1).

PRÓSPERO: Estos actores nuestros, como os lo había prevenido, eran todos espíritus y se han disuelto en el aire, en el aire impalpable; y, a semejanza de la hechura sin base de esta visión, las torres coronadas de nubes, los suntuosos palacios, los solemnes templos y hasta el inmenso globo y todo cuanto encierra, se disolverá y, lo mismo que desapareció toda esta diversión insubstancial, no dejará rastro tras de sí: somos de una materia tal como la que conforma los sueños y nuestra corta vida está rodeada por un sueño.

Y cuánto más fácil resulta entender así el sueño tenebroso que es *Macbeth*. Sin embargo, en esta pesadilla, no sólo se interpretó como caos el desorden político y social provocado por aquel otro que se desata en el mundo interior del personaje central, sino que éste limita casi en el absurdo. Nocturno caos de fantasmas, de víctimas y victimarios que se persiguen en una danza que a veces muy poco tiene que ver con la realidad y donde es más fácil, por momentos, instalarse en el esquema de la sinrazón, en que la locura es la norma. Sólo rara vez y como para hacer brotar el conflicto trágico, surgen atisbos de coherencia que son los que permiten, por contraste, descubrir la frecuencia con que tiniebla y fuego demoníaco envuelven al mundo. En medio del resplandor de ese fuego que estalla como un relámpago o tiembla como una antorcha que abre

DUNCAN: *What bloody man is that?* DUNCAN: ¿Quién es ese hombre cubierto de sangre?

El soldado relata las proezas de Macbeth y Banquo, en términos tan descriptivos como inmediatos:

SER.: <i>Macbeth... with his brand- [ish'd steel, Which smoked with bloody execu- [tion, (Macbeth; I, II).</i>	SER.: Macbeth... blandiendo su acero que humeaba en la ejecu- ción sangrienta.
--	--

No es que los términos de sangre o descripciones de acciones bélicas sean menos crudos en otras obras de Shakespeare. Ponemos el acento en la presentación inmediata de un cuadro de violencia y desorden en el relato de las cruentas acciones en el campo de batalla¹.

Sólo dura la escena el tiempo necesario para que Duncan, en breves términos, ordene una ejecución en cortante acto de violenta autoridad y con el preludio que suena desde el trueno, la escena proclama de nuevo a las brujas².

El artista introduce aquí un elemento de su composición que juega en el conjunto y opera sobre la trama elegida con la precisión de un resorte. El contacto —la puerta secreta— entre este mundo y el otro, está en el diálogo con las arpías. Con el mundo inferior, en el cual todo es confusión. Cualquier cosa es posible des-

¹Para algunos especialistas, la escena 2ª del Acto I, que interrumpe la continuidad entre la 1ª y la 3ª, y el discurso de Hecate que inicia la escena 5ª del Acto III, son probablemente interpolaciones.

²Se ha discutido si Shakespeare creyó o no en las brujas o las prácticas de la magia negra. Hay autores que vuelven sobre estos hechos e insisten en que, durante los siglos XVI y XVII, estas prácticas eran frecuentes en Inglaterra. La ciencia misma exploraba en campos colindantes y, como Shakespeare participa tan plenamente de las creencias de la época, se supone que pudo aceptar éstas. Es más, se ha insistido que la obra misma pudo surgir como un entretenimiento para un monarca que, como Jacobo I, era experto en materia de brujería y a quién dicho tema le preocupaba.

los signos de nobleza que: "like stars shall shine on all deservers". De allí penetramos pesadamente el mundo de la obscuridad con una invocación de Macbeth que parece preludear el caos y anunciar sus designios:

MACB.: ... *Stars hide your fires;*
Let not light see my black and deep
The eye wink at the hand; yet let that
Which the eye fears, when it is done,
(Macbeth; I, IV)

MACB.: ... estrellas, ocultad vuestros fulgores... que luz alguna alumbre mis negros y profundos deseos. Que los ojos se cierren ante la mano. Pero cúmplase, entretanto, lo que los ojos se espantarán de ver cuando se haya realizado.

Es la entrada deseada al abismo. La negación de la luz, símbolo de bondad u orden. Macbeth, habitante de la esfera sublunar —aquella en que el aire es denso y la luz difusa— se ha ungido príncipe de las tinieblas.



Es en medio de la noche en que el Rey hará su aparición en el Castillo de Macbeth, es a la noche a quien invoca Lady Macbeth, resuelta a convertirse en instrumento de la profecía de las brujas. Y es el infierno en la noche de su alma, el que opera la transformación de la mujer en verdugo:

L. MACB.: ... *Come, thick night,*
And pall thee in the dunnest smoke of
That my keen knife see not the wound
Nor heaven peep through the blanket of
To cry "Hold, hold!"
(Macbeth; I, V)

L. MACB.: Ven, densa noche, y envuélvete como en un palió con la más espesa humareda del infierno! Que mi agudo puñal no mire la herida que abre, y que el cielo, espíandome a través de la cobertura de las tinieblas, no grite: detente! detente!

“Thick night”, “smoke of hell”, “Blanket of dark”... imágenes de oscuros colores y densa substancia, invocaciones que rubrican la promesa de Lady Macbeth de que el rey no vivirá hasta el siguiente día. Este pacto entre Macbeth y su mujer, queda tácticamente sellado a través de otra imagen que constituye también la negación de la luz del sol que, como hemos visto, es símbolo de orden y pureza:

MACB.: <i>My dearest love, Duncan</i> [comes here to-night.	MACB.: Mi caro amor, Duncan llega esta noche.
L. MACB.: <i>And when goes heuce?</i>	L. MACB.: ¿Y cuándo parte?
MACB.: <i>To-morrow, as he purposes.</i>	MACB.: Mañana, según se lo propone.
L. MACB.: <i>O, never shall sun that</i> [<i>morrow see!</i>	L. MACB.: Oh, jamás verá el sol ese mañana!

(Macbeth; I, v).

Desde este punto todo parece ya desenvolverse en las oscuras cámaras y pasadizos del Castillo, donde las antorchas son portadoras de fuego más que de luz. Sin embargo, este fuego es el fondo para destacar apenas las figuras de Macbeth y Lady Macbeth que se mueven con la cautela del lobo. Ya se ha hablado de sangre muchas veces y la decisión en el espíritu del hombre, sólo ha llegado a ser posible por la tenacidad en el odio y la ambición de la mujer. Las antorchas pasan y con ellas se nos revela ya como sombra, Macbeth que tiembla ante la imagen de una daga que brota de su cansado cerebro. Banquo, en breve comentario, recuerda la escena de las brujas que adquiere ahora un carácter más vago, pero quizá más actuante y presente, desdoblada en un sueño de este último. Las brujas no sólo son apariciones que interrumpen la vigilia, sino que han invadido los sueños:

<i>I dreamt last night of the three</i> [<i>wind sisters...</i>	Soñé anoche con las tres hermanas del viento...
---	---

Y, junto a los rincones, testigos de la sangre y de la muerte, la luz de las antorchas, fulgor apropiado que sirve de fondo para

la cita final que alude al infierno y que es casi una invocación, cuya sonoridad ahoga el tañir desgano de una campana que convoca al crimen;

MACB.: *I go, and it is done; the
[bell invites me.
Hear it not, Duncan; for it is a
[knell
That summons thee to heaven or
[to hell.
(Macbeth; II, 1).*

MACB.: Voy, está hecho; la campana me invita! No la oigas, Duncan; porque es un tañido que te llama al cielo o al infierno!
(Astrana Marín).

El graznido de la lechuza, el tañido de la campana, el metálico diálogo de los grillos, son los sonidos que acompañan los pasos de Macbeth hasta la cámara del rey. Allí, sólo la pesada respiración de los guardias dormidos, las entrecortadas palabras de una pesadilla: "Murder! God bless us, Amen. . .", y una voz que resuena en el alma de Macbeth: "Sleep no more! . . . Glamis hath murder'd sleep. . . Macbeth shall sleep no more. . ."

Los golpes en la puerta, el eco del sonido que desde el infierno nos vuelve a la realidad. Hay golpes en la puerta, golpes que, con monótona insistencia, se dejan oír y que separan la muerte de la vida, la noche del día, el infierno de la realidad¹.

¹En relación con este tema, mencionemos el estupendo trozo de crítica psicológica que constituye el ensayo de De Quincey. Pone el acento en que la fuerza dramática de estos golpes, radica en que nos sacan repentinamente del mundo en el que el crimen nos ha aislado: "Ha penetrado en nosotros un mundo distinto . . . los asesinos se han sustraído al mundo de las cosas humanas . . . están transfigurados: . . . para permitir la entrada de otro mundo, éste, el nuestro, debe, momentáneamente, desaparecer". Así, mientras asesinos y víctimas están encerrados en un universo distinto, y todo pasa como fuera del tiempo, en que la relación con las cosas se elimina, súbitamente se oyen los golpes sobre la puerta. Lo humano está en reflujos sobre lo bestial, la reacción ha comenzado. "El restablecimiento de lo normal, del diario acontecer del mundo en que vivimos, nos hace plenamente sensible al horrible paréntesis que ha suspendido este acontecer": (De Quincey: *On the Knocking of the Gate in Macbeth*, publicado en *A Century of English Essays*, J. M. Dent and Sons. Ltda., New York).

A estas imágenes auditivas de gran sonoridad, acompaña el rojo de la sangre y la visión de un mar verde teñido por ésta, como única alusión de color en este pozo de negrura lleno de resonancias:

<p>MACB.: <i>Will all great Neptune's ocean [wash this blood Clean from my hand? No, this my hand [will rather The multitudinous seas incarnadine, Making the green one red.</i></p>	<p>MACB.: Todo el inmenso océano de Neptuno, podría lavar esta sangre de mis manos? No... Más bien mis manos colorearían la multitudinosa mar, volviendo lo verde de rojo!</p>
--	--

(Macbeth; II, II).

El insistente golpear sobre la puerta, como distantes ruidos escuchados entre sueños, es el preludio del amanecer que trae, con el canto del gallo, la vida y nos devuelve a ella. Pero la realidad es más siniestra aún que el sueño más agitado, que la pesadilla más cargada de lúgubres premoniciones, como la noche que Lennox describe:

<p>LEN.: <i>The night has been unruly: [where we lay, Our chimneys were blown down... Lamentings heard i'the air; strange [screams of death,... ... some say, the earth Was feverous and did shake.</i></p>	<p>LEN.: La noche ha sido horrible! Donde dormíamos, el viento ha derribado nuestras chimeneas; y dicen que se han oído lamentos en el aire, extraños gritos de muerte!... Algunos aseguran que la tierra febril, ha temblado!</p>
---	--

(Macbeth; II, III).

El asesinato del rey es muda confirmación de esa noche llena de lamentos y oscuros presagios. Una palabra nos da la clave de lo que constituye el nudo de la obra y desde donde se desencadenará la mascarada de muerte:

<p>MACD.: <i>Confusion now hath made [his masterpiece! Most sacrilegious murder hath bro- [ke ope The Lord's anointed temple, and [stole thence The life o'the building!</i></p>	<p>MACD.: La confusión acaba de consumir su obra maestra! El asesino más sacrilego ha profanado el templo del ungido Señor y ha robado la vida del santuario!</p>
--	---

(Astrana Marín).

El caos se desata, los astros caen de sus órbitas, la danza armoniosa de las esferas celestes se interrumpe, cesa el fluir del agua y de la sangre, o se dirige contra sus propios cauces, cae el hombre desde el sitio que grado y jerarquía le asignaron dentro de este equilibrio y unidad del cosmos. La justicia y el bien han desaparecido de su centro. La visión basta para enceguecer con su infernal reflejo, como quien contemplara a una nueva gorgona y las imágenes del caos se reflejan en las palabras de Macduff, que invitan a la perturbación del orden natural:

MACD.: *Approach the chamber, and
[destroy your sight
With a new Gorgon...
Ring the alarum-bell. Murder and
[treason!...
... up, up, and see
The great doom's image!...
As from your graves rise up, and
[walk like sprites,
To countenance this horror!...
(Macbeth; II, III).*

MACD.: Acercáos a la cámara y encegueced ante una nueva Gorgona... Tocad la campana de alarma...! Asesinato y traición!... Levantáos, levantáos y contemplad la imagen del Juicio Final!... Salid como de vuestras tumbas y corred lo mismo que espectros para contemplar este horror...!

La interacción del macrocosmos y el microcosmos se hace patente en estas escenas inmediatamente posteriores a la muerte de Duncan. De la misma manera, se nos revela aquí el temor a la noche. "Desde el momento que la noche —como afirma Quennell— trae consigo la interrupción de la sana actividad, se la consideró propagadora, tanto del vicio, como de la enfermedad"¹.

¹Macbeth ha "asesinado el sueño" y para él, la noche es tanto más insufrible. Así, con el corazón y el cerebro pesados, Macbeth y su reina se harán esclavos de la noche engendradora del mal y de la enfermedad.

Esta costumbre poética de la época, de hablar de la noche como madre del mal y manto del pecado, se nos patetiza en las expresiones de Lucrecia, en que se destaca, además, el caos que la noche engendra:

O comfort-killing night image of hell! 764
Dim register and notary of shame!
Black stage for tragedies and murders fell!
Vast sin-concealing chaos! nurse of blame!



MRS. YATES



DAVID GARRICK

LOS GRANDES INTERPRETES DE "MACBETH"



JOHN PHILIP KEMBLE



CHARLES Y ELLEN KEAN



DOS ESCENAS DE LA INTERPRETACION ACTUAL DE "MACBETH"



El cuervo es un pájaro que, junto con el buho, se asocia a la brujería, la noche, el mal, la muerte. No son estas imágenes escogidas al azar, como tampoco lo es el hecho de que, a pesar del aire retórico que parece desprenderse de las expresiones de uno de los asesinos que esperan a Banquo, se haga presente de nuevo, en un verso de gran belleza, la imagen del día que no quiere desvanecerse del todo. En este verso, las palabras "yet" y "streak's" le dan al paisaje un carácter de luminosidad crepuscular apenas perceptible y, por contraste, al hacer avanzar los términos "yet glimmers" sobre "some streak's of day", la impresión del rayo mortecino tendido sobre el horizonte, nos hace aún más presente y pesada la noción de día que termina, de la noche que avanza:

"The west yet glimmers with some streak's of day"

Las antorchas vuelven a brillar y preludian un nuevo crimen. Escena donde el fuego está también presente como hermano de la tiniebla. Y, consumado el crimen, el juego de luz y sombra en violento contraste, es visible otra vez. Pero alguien extingue la antorcha, y la escena, donde rostros y puñales brillan como relámpagos, queda nuevamente en la obscuridad que todo lo consume, y que, simbólicamente, después de este crimen envuelve a quienes lo perpetraron:

THIRD MUR.: *Who did strike out the light?*

La noche es de nuevo personaje principal en el banquete al que asiste el fantasma de Banquo y, para que no olvidemos que la aparición viene a sellar el destino de Macbeth, y sus noches sin descanso que le harán a veces desear la muerte —"...Better be with the dead, whom we, to gain our peace, have sent to peace, than on the torture of the mind to lie in restless ecstasy"—, Shakespeare sitúa la escena de la aparición fuera del tiempo. Los fantas-

mas —como las brujas— cuando nos son visibles, nos hacen, por un momento, vivir su dimensión. En ellos es un tenue aletear. Para Macbeth es una noche, en que a la mesa dispuesta del banquete llega el temblor, el espanto y el desorden:

<p>L. MACB.: <i>You have displaced the</i> <i>Broke the good meething,</i> <i>With most admired disorder.</i> (Macbeth; III, IV).</p>	<p>[<i>mirth</i> L. MACB.: Habéis ahuyentado la alegría, destruyendo la agradable reunión con un desorden asombroso.</p>
--	---

Pero para Macbeth ya no hay salida de la noche. Cuando todo ha pasado, cuando el espectro de Banquo se ha marchado, nos parece su pregunta la de un sonámbulo:

<p>MACB.: ... <i>What is the night?</i> L. MACB.: <i>Almost at odds with</i> <i>[morning, which is which.</i> (Macbeth; III, IV).</p>	<p>MACB.: Cómo va la noche? L. MACB.: Casi a la par con la mañana, cual es cual.</p>
--	---

Pero es necesario detenerse breves instantes a contemplar el espectáculo de este fantasma que penetra la intimidad de la sala de banquete para ocupar la silla de Macbeth con su figura sangrienta. Hay algo en él de infernal que no parecen exhibir otras apariciones. Si recorremos la galería de fantasmas de la literatura shakespeariana y nos detenemos en algunos, podemos comprobar que el fantasma de Julio César, por ejemplo, es una breve visión, monstruosa, es cierto, en las palabras de Brutus, pero confusa e indeterminada:

<p>BRUT.: <i>Art thou any thing?</i> <i>Art thou some god, some angel, or</i> <i>[some devil, ...</i> (Julius Caesar; IV, III).</p>	<p>BRUT.: Eres algo? Eres algún dios, ángel o demonio ...?</p>
--	--

Es verdad que esta aparición produce en Brutus desconcierto, tal vez horror, pero la impresión es breve y la referencia al fantasma está apretada en dos versos:

I think it is the weakness of mine Pienso que es la debilidad de mis
 [eyes] ojos la que informa esta monstruo-
That shapes this monstrous appa- sa aparición...
 [rition].

No menos sobrios son los aparecidos en *King Richard III* que hablan antes de la batalla al rey y a Richmond. Son casi sombras en un sueño que, desapasionadamente, describen sus heridas, las circunstancias de su muerte:

GHOST OF P. EDWARD: *Think, how* ESPECTRO DEL PRÍNCIPE EDUARDO:
 [*thou stab' dst me in my prime* Medita cómo me apuñaleaste en la
 [*of youth...* flor de mi juventud...

GHOST OF HENRY THE SIXTH: *Think* ESPECTRO DE ENRIQUE VI: Medita en
 [*on the Tower and me: despair,* la Torre y en mí: desespera y
 [*and die!* muere!

GHOST OF THE TWO YOUNG PRINCES: ESPECTROS DE LOS DOS JÓVENES PRÍN-
Dream on thy cousins smother'd CIPES: Sueña con tus primos estrangulados en la Torre...
 [*in the Tower...*

GHOST OF BUCKINGHAM: (incita a ESPECTRO DE BUCKINGHAM: Sigue, si-
 Gloucester a soñar con hechos sangrientos). *Dream on, dream on, of* gue soñando con acciones sangrien-
 [*bloody deeds and death...* tas y con la muerte...!

En cambio Macbeth no sueña, o cree no soñar, cuando enfrenta aquello que para él es más bien el demonio:

MACB.: *Ay, and a bold one, that* MACB.: Sí, y tan atrevido que osa
 [*dare look on that* mirar cara a cara lo que podría es-
Which might appal the devil pantar al diablo.
 (Macbeth; III, IV).

La visión es demoníaca. Además, no le dirige la palabra. Una visión infernal no requiere de palabras. Esto agrega fuerza a la escena y sitúa la relación de Macbeth y el fantasma en un plano más profundo. No se trata de una convención más, de un recurso

Macduff. En este punto, las imágenes siniestras, íntimamente vinculadas a las brujas, encarnan en la decisión de Macbeth que transforma en acción el sueño demoníaco:

<p>MACB.: <i>The castle of Macduff I</i> <i>[will surprise;</i> <i>Seize upon Fife; give to the edge</i> <i>[o'the sword</i> <i>His wife, his babes, and all unfor-</i> <i>[tunate souls</i> <i>That trace him in his line . . .¹</i> (Macbeth; iv, 1).</p>	<p>MACB.: Sorprenderé el castillo de Macduff, tomaré Fife y pasaré a filo de espada a su mujer, a sus hijos y a todos los infortunados que sigan su linaje . . .</p>
---	--

Detengámonos brevemente en la escena III, en que Malcolm hace falsa confesión de sus supuestas pasiones y defectos, que lo inhabilitarían para heredar el trono de Escocia. Comprendemos que sirve como una síntesis del drama en su aspecto principal. Se opera a través de la desconcertante confesión de Macduff el desdoblamiento de toda la tragedia, vista desde la perversión de Macbeth y su acción destructora. Nos interesa especialmente el pasaje en que se hace referencia a lo que puede ser el mal como agente del desorden en el orden establecido, el caos desatado en medio del equilibrio natural del universo:

<p>MAL.: <i>Nay, had I the power, I</i> <i>[should</i> <i>Pour the sweet milk of concord</i> <i>[into hell,</i> <i>Uproar the universal peace; con-</i> <i>[found</i> <i>All unity on earth.</i> Macbeth; iv; III).</p>	<p>MAL.: Si, de alcanzar yo el poder, vertería en el infierno la dulce leche de la concordia, sublevaría la paz universal, confundiría toda la armonía de la tierra. (Astrana Marín).</p>
--	--

emocionales y espirituales, no es tarea fácil. Así pues, el desorden interior de Lear, por ejemplo, es ya un caos que abraza personajes y naturaleza, indistintamente. (Traversi, obra cit., p. 181).

¹Que débiles nos parecen las desatadas carnicerías de *Titus Andronicus* o los crímenes de *Richard III*, frente a la sobriedad contenida y fría de Macbeth, mucho más dramática en su demonismo.

Pero la larga noche de la cual nadie está libre durante el desarrollo de la obra; la noche que todo lo cubre; la tiniebla y el fuego, deberán tener un fin:

<p>MAL.: <i>Receive what cheer you may:</i> <i>The night is long that never finds</i> <i>[the day.</i> Macbeth; iv, iii).</p>	<p>MAL.: Aceptad cuanto os consuele: larga es la noche que no arriba nunca al día.</p>
--	--

Es la promesa de que caerán los poderes demoníacos bajo el impulso de las fuerzas del bien. No es éste el fin del mundo y, por ende, Macbeth sólo interrumpe el orden que deberá restablecerse:

<p>MAL.: <i>Macbeth</i> <i>Is ripe for shaking, and the powers</i> <i>Put on their instruments.</i> (Macbeth; iv, iii).</p>	<p>MAL.: Macbeth se encuentra al borde del abismo y las potencias superiores preparan sus instrumentos.</p>
--	---

Hace ya mucho tiempo que la descripción ha dejado de tener importancia en Shakespeare. Esta ha desaparecido para formar parte de la acción, o ha llegado a ser la forma de expresársenos el ánimo de sus personajes. Ahora bien, el hecho de que el pleno ser de sus héroes "está en aquel mundo de la pasión y del espíritu, del cual la poesía es, en cierto modo, nuestro único testigo"¹, hace que el poder del símbolo adquiera, como elemento poético primero y como vehículo del sentido profundo después, gran poder creador. La obra, los personajes, se construirán progresivamente a sí mismos y en aquellos rasgos donde ninguna descripción habría sido eficaz, ni ningún diálogo lo suficientemente explícito, el símbolo, los elementos con que la imaginación ya trabaja a parejas con la trama o la psicología de los personajes, se hace presente

¹Harley Granville-Barker, *El Arte Dramático de Shakespeare*. Introducción a Shakespeare, compilado por H. Granville-Barker y G. B. Harrison. EMECE Editores S. A., Buenos Aires, 1952.

para suplir la música de fondo, aquel 'leit-motiv' que en la obra wagneriana sirve de introducción o de tácito recuerdo de que el personaje, a través de su 'tema', permanece actuante.

Lady Macbeth ha transitado en las sombras de la noche, preñada de audacias mortales, en la cual, como demonio conspirador, ha lanzado a Macbeth quien, así, ha llegado a identificarse con el caos y la muerte. Ambos son figuras de la tiniebla y el fuego, y estos elementos cuelgan desde sus hombros a su paso por la noche del castillo, como amplias capas que los envolvieran.

Por ello, Lady Macbeth, en su sonambulismo, no hace sino morir primero en sueños. No en aquel sueño reconfortante que ni ella ni Macbeth conocen ya, sino en la agonía del infierno que ella misma ha provocado. Dice Granville-Barker: "En la escena del sonambulismo, la vemos ya espiritualmente muerta. Fue una inspiración, ¿en qué otra forma habría podido hacerlo? El poder criminal ha caído en obsesión lamentable:

...all the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand...
y el espíritu satánico, en el insensato balbuceo:

LADY MACB.: *To bed, to bed! there's knocking at the gate: come, come, come, give me your hand. What's done cannot be undone. To bed, to bed, to bed!*

L. MACB.: Al lecho, al lecho! Hay golpes en la puerta; venid, venid, venid, venid, dadme vuestra mano. Lo hecho no se podrá deshacer. Al lecho, al lecho, al lecho!

(Macbeth; v, 1)

La muerte del cuerpo no es nada; puede descartarse como aquel lejano grito de mujeres y el desesperado encogimiento de hombros de Macbeth. Este es el verdadero fin de Lady Macbeth¹.

Agreguemos que todo esto se hace de nuevo patente y vívido en los símbolos que acompañan la escena final de Lady Macbeth y que son aquéllos que hemos destacado en lugar predominante a través de la obra: la tiniebla y el fuego. Hace su entrada ante los atónitos ojos del médico, con un candil:

¹Henry Granville-Barker, ob. citada.

DOCT.: *How came she by that light?* DOCT.: Cómo se ha procurado esa luz?
 GENT.: *Why, it stood by her; she* GENT.: La tenía a su lado; tiene luz junto a sí continuamente; así
 [*has light by her continually;* lo ha ordenado.
 '*'tis her command.* (Macbeth; v, 1).

Una luz que, en su mano, es como un fuego fatuo. No es luz, es decir, nada alumbra, pues ella ya está muerta. Duerme para siempre en su pesadilla, sus ojos fijos y vacíos. Reina de la tiniebla, ésta la ha envuelto definitivamente:

DOCT.: *You see, her eyes are open.* DOCT.: Ved, sus ojos están abiertos.
 GENT.: *Ay, but their sense is shut.* GENT.: Sí, pero su entendimiento está cerrado.
 (Macbeth; v, 1).

Y, ¿qué queda para Macbeth, sino la muerte, a la que no teme, pues ha vivido en ella? Y, como si alguna vez se nos hubiera dado la posibilidad de ver el escenario iluminado con la luz del sol, Macbeth, casi irónicamente, parece anunciarnos que su desaparición restablecerá el orden alterado, cuando indirectamente hace referencia al sol y al hastío que éste le produce ya:

MACB.: *There is nor flying hence* MACB.: Importa poco ya el huir o
 [*nor tarrying here.* el permanecer aquí. Comienzo a
 I'gin to be aweary of the sun, hastiarme del sol y deseo que el orden
 And wish the estate o'the world del mundo se deshiciera ahora.
 [*were now undone.* Tocad la campana de alarma! So-
 Ring the alarum-bell! Blow, wind! pla, viento! Ven, destrucción! Al
 [*come wrack!* menos moriremos con los arneses
 At least we'll die with harness on puestos.
 [*our back.*
 (Macbeth; v, v).

El sol es el símbolo de la vida y el orden que se desprecia, y la muerte que furiosamente desafía el rey, es en el fondo, deseada, pues nada tiene ya sentido y el mañana es tan vacío como el presente.

Del desorden provocado por Macbeth, tampoco nada queda. Fue un violento estallar de la naturaleza que escogió un cauce

