



Análisis de La tragedia de Macbeth de William Shakespeare

APLICACIÓN DEL MÉTODO HISTÓRICO-CULTURAL
DE LIEV SEMIONOVICH VIGOTSKI

Le estoy contando cómo mate a mi esposa. En el juicio me preguntaron con qué la maté. ¡Qué ilusos! Pensaron que la maté con un cuchillo, el 5 de octubre. No fue entonces que la maté, sino mucho antes. Igual que ahora todos están matando, todos, todos...

TOLSTOI, *La sonata a Kreutzer*

Galo Ágreda Mena
Iván Toledo Albornoz

Iván: Amigo del alma.
Luego de que discutimos por semanas y meses este proyecto, nos sentimos satisfechos de haberlo escrito... y quedó ahí, escondido. Siempre fue necesario sacarlo a luz. Nunca es tarde, amigo, Aquí está.

GALO ÁGREDA, A LA MEMORIA DE IVÁN
AGOSTO-2010

Marzo, 2000

La propuesta de un método objetivo para el análisis de la obra de arte que plantea el psicólogo ruso, Lev Semionovich Vigotski, en su tratado de la *Psicología del arte*, nos ha impulsado a probar dicha metodología tratando de seguir los pasos sugeridos por su autor.

El método, advierte Vigotski, no está aún sistematizado; es más bien un *programa*, y tampoco pretende agotar toda la problemática del arte, sino tan sólo un problema central. A este problema le hemos denominado, el de la *transhistoricidad* del arte, dentro de una manifestación literaria específica: la tragedia. En el presente caso, la de *Macbeth*.

La psicología del arte es una obra inacabada; las intensiones del autor de volver sobre ella se vieron truncadas tras su prematura muerte, cuando aún no cumplía los 38 años de edad. “Este libro —exhorta Vigotski— exige su comprobación y crítica, el sometimiento a la prueba del pensamiento y de los hechos”¹.

Es lo que ahora intentamos comprobar y lo que nos motiva a la acción del presente trabajo.

Las primeras preguntas generales que nos asaltan son las siguientes: ¿Es válido el método propuesto por Vigotski? ¿Es objetivo? ¿Es funcional para el análisis de toda obra de arte? Hemos respondido positivamente, como paso metodológico. De la veracidad o falacia de las tesis sólo pueden contestar los hechos.

Como segundo paso, hemos ubicado, delimitado y razonado sobre el *problema* cardinal al cual nos enfrentamos; el mismo que mueve a Vigotski hacer una psicología del arte, y que se encuentra expresado ya en los *Grundrisse* de Marx:

La dificultad no consiste en comprender que el arte y la épica griegos estén ligados con determinadas formas del desarrollo social. La dificultad consiste en que nos sigan brindando placer artístico y sirvan de norma y modelos insuperables².

En *primer lugar*, notemos la escasa (o ninguna) importancia dada por Marx a que el problema del arte esté «ligado con determinadas formas del *desarrollo social*», es decir, al “reflejo” de ciertos modos de producción definidos históricamente; que, por el contrario, ha sido muy acentuado por el marxismo ramplón de ciertos “estetas” de una izquierda economicista dogmática (vid infra, nota 11).

No se trata de descubrir el origen [del arte] según la economía —también previene Vigotski—, sino el significado de la acción y del valor de esa fascinación que “no está en contradicción con el carácter primitivo de la sociedad en que creció”³. [...] Ello no significa [en ningún momento] que las condiciones sociales [y, “en última instancia”, las *económicas*] no determinen hasta el fin o por completo el carácter y la acción de la obra de arte, sino que *no lo determina en forma inmediata*⁴.

Además —señala el pensador ruso, citando a Hausenstein—, quien haga una sociología o psicología del contenido de las pinturas de Delacroix, por ejemplo, estudiaría la sociología o psicología de la revolución francesa, pero no el de la *forma artística*. Pues su objeto no sería la sociología o psicología del arte, sino la psicología o sociología en general, dentro de una época dada. Pero eso sería el trabajo del historiador, no el del investigador del arte. Asimismo, apunta Vigotski, es fácil identificar el “reflejo” económico de las danzas corales griegas, por ejemplo, las cuales se llevaban a cabo en honor de Dioniso, rey de las vides, en cuya producción (tanto del producto material de la vid, como del producto espiritual: danza coral) participaba toda la comunidad. Pero, ¿qué modo de producción puede “reflejarnos” el *minuette* del siglo XVIII⁵, o un cuadro de Picasso, etc.?

En *segundo lugar*, en la parte restante de la cita de Marx —«la dificultad consiste en que nos sigan brindando placer artístico»—, se indicaría que el arte tiene cierto carácter intemporal. Lo que nosotros hemos denominado, la *transhistoricidad* del arte.

¹ Vigotski, L. S., *Psicología del arte*, p. 20.

² Marx, Karl, *Manuscritos económicos de 1857-1858 [Grundrisse]* (citado por Vigotski, pp. 37-38).

³ Marx, Karl, *Contribución a la crítica de la economía política* (citado por Vigotski).

⁴ Vigotski, op. cit., p. 38.

⁵ Además, ¿es posible que la música, el *sonido*, pueda *reflejar* algo? Obviamente, no, a menos que se trate de un *eco*. Por eso, bien señalaba el investigador venezolano, Ludovico Silva, que de igual manera que hablamos de “teoría” del reflejo, podríamos hablar de la *teoría del eco*. Y que eso se debe, entre otras cosas, a que han sido tomadas como “teorías” las *metáforas* de Marx (cf. *El estilo literario de Marx*). Adam Schaff comparte el mismo criterio (cf. *Estructuralismo y marxismo*). Además, como señala Vigotski, el único modo de producción que puede “reflejar” el *minuette* es el de la *improducción*, ya que responde a toda una fase de la burguesía parasitaria.

Un problema teórico esencial esconde esta transhistoricidad del arte.

Vigotski dice que el arte como tal —como corriente determinada, como suma de obras realizadas— es sólo ideología como cualquier otra. A ello se agrega que cualquier ideología, como señalara Engels, culmina siempre en una falsa conciencia o, en esencia, inconscientemente:

Y del mismo modo que no podemos juzgar a un individuo por lo que él piensa de sí, no podemos juzgar tampoco a estas épocas de revolución por su conciencia, si no que, por el contrario, hay que explicarse esta conciencia por las contradicciones de la vida material [por el conflicto entre fuerzas productivas sociales y relaciones de producción], dice Marx⁶.

Engels aclaró esto de la siguiente manera en una carta:

La ideología es un proceso que culmina el así llamado pensador con conciencia, aunque con conciencia falsa. Las auténticas fuerzas motrices que lo ponen en movimiento permanecen para él desconocidas; en caso contrario no sería esto un proceso ideológico. Él [el pensador] se crea, en consecuencia, nociones de fuerzas falsas o aparentemente motrices⁷.

Ahora bien, si para Vigotski toda obra de arte es y tiene que ser *ideología*, para Engels toda ideología es y tiene que ser *temporal*; pero, como hemos visto, el problema radica en saber por qué la obra de arte *continúa* produciéndonos placer estético.

Dicho de forma esquemática:

Premisa 1: ideología = temporal (Engels)
Premisa 2: arte = ideología (Vigotski)
Conclusión: arte = temporal.

Pero: *problema*: ¿por qué la ideología, plasmada como obra de arte, es intemporal? (Marx).

Visto desde la óptica de la semántica contextual, lo intemporal, de alguna manera, se revelaría tanto en el *signo* (“obra de arte”, en sentido propiamente semántico, e “instrumento psicotécnico” en sentido vigotskiano) como en el *significante* (el soporte “material” del signo). En cambio, el *significado* (en su aspecto formal, temático) sí sería temporal, con relación a un momento específico de la historia y, con él, a la “reacción” estética que nos proporciona.

Cómo *vemos* y *sentimos*, cómo *percibimos* en nuestra mente el *significado* que nos proporciona el “signo” *Macbeth*, hoy en día, de hecho es diferente al de la época isabelina; incluso la percepción puede cambiar según el estado de ánimo, la cultura, etc. Pero, en cambio, el signo como tal (como obra de arte, o como el signo de la letra “l” o “x”; así como el medio o *significante* a través del cual se expresa: libro, voz humana, cine, etc.) sería intemporal. Y esto no siempre, ya que el signo y el significante son simples convenciones, nacidas de las relaciones sociales de los hombres, y, por tanto, condicionadas históricamente. A todo esto se suma que los cambios que puede sufrir el significado, cambian, a su vez, el signo y el significante, y viceversa.

Así, por ejemplo, en la teoría de campos, de la semántica estructural alemana de los años 30, es aleccionador el clásico ejemplo de Trier, con relación al campo semántico del signo *wisheit* (sabiduría), que alrededor del siglo XIII *significaba* la capacidad intelectual en todos sus aspectos; actualmente *wisheit*, sólo *significa* la sabiduría mística, mientras que para significar la sabiduría en general, se

⁶ Marx, Karl, *Prólogo a la “Contribución a la crítica de la economía política”*. (Citado por Vigotski). En el mismo *Prólogo*, *supra*, Marx anota su celeberrima frase: “No es la conciencia del hombre la que determina su ser, sino, por el contrario, el ser social es lo que determina su conciencia”, que resume de mejor manera lo citado por Vigotski. (Marx y Engels, *Obras escogidas* p.182).

⁷ Engels, Friedrich, *Carta a F. Mehring, 14 de julio de 1893* (citado por Vigotski). Quizá sea conveniente citar con mayor amplitud la mencionada carta:

Falta, además, un solo punto, en el que, por lo general, ni Marx ni yo hemos hecho bastante hincapié en nuestros escritos [...] En lo que nosotros más insistíamos —y no podíamos por menos de hacerlo así— era en *derivar* de los hechos económicos las ideas políticas, jurídicas, etc., y los actos condicionados por ellas. Y al proceder de esta manera, el contenido nos hacía olvidar la forma, es decir, el proceso de génesis de estas ideas, etc. [...] La ideología es un proceso que se opera por el llamado pensador consciente, pero con una conciencia falsa. Las verdaderas fuerzas propulsoras que lo mueven, permanecen ignoradas para él; de otro modo, no sería tal proceso ideológico. Como se trata de un proceso discursivo, deduce su contenido y su forma del pensar puro, sea el suyo propio o el de sus predecesores. Trabaja exclusivamente con material discursivo, que acepta sin mirarlo, como creación del pensamiento, sin someterlo a otro proceso de investigación, sin buscar otra fuente más alejada e independiente del pensamiento; para él, esto es la evidencia misma, puesto que para él todos los actos, en cuanto le sirvan de *mediador* el pensamiento, tienen también en éste [en el pensamiento] su *fundamento* último. [...] Y desde que a esto [a este proceso de falsa conciencia] se ha añadido la ilusión burguesa de la perennidad de la producción capitalista, hasta la «superación» de los mercantilistas por los fisiócratas y A. Smith se considera simplemente como un triunfo exclusivo del pensamiento; no como *reflejo ideológico* de un cambio de hechos económicos, sino como la visión absoluta, por fin alcanzada, de condiciones efectivas que rigen siempre y en todas partes (Marx y Engels, *Obras Escogidas*, pp. 726-30).

utiliza el nuevo signo *wizzen*. Este cambio se da, según Trier, en el siglo XV-XVI, cuando la naciente burguesía alemana siente la necesidad de secularizar el conocimiento.⁸

Sin embargo, este análisis sólo resolvería el problema de la ideología, dejando intacto el de la obra de arte; es decir, ¿por qué, incluso cuando cambia el significado de época a época, continúa proporcionándonos placer estético, pese a que este placer también es diferente?

En tal sentido es que hablamos de *transhistoricidad* del arte como fenómeno *estético*; y, de su *historicidad*, como fenómeno *ideológico*⁹.

Esta problemática del arte se ha tratado de resolver desde las posturas más sesudas hasta las más ridículas, algunas de las cuales son duramente y *científicamente* criticadas por Vigotski. Principalmente, ha censurado a la escuela formalista y sus variantes, que veían el problema de la transhistoricidad en la *forma*¹⁰ según la estética de “lo bello”: lo que implicaba que “lo bello” era imperecedero. (La premisa es falsa, puesto que lo bello es una categoría variable en el tiempo: cambia a través de las diversas fases históricas; por tanto, es una categoría simplemente ideológica). También criticó la escuela del “contagio”, según la cual, los sentimientos y pasiones son imperecederos y la función del arte sería la de “contagiarnos” tales emociones. (Pero, al igual que la escuela formalista, no toma en cuenta que las pasiones se elevan sobre el hombre generalizándose y transformándose en sentimientos sociales y, por tanto, también son ideología. La función de un poema *triste* —dice Vigotski— no es la de contagiarnos de *tristeza* —eso sólo sería *tristísimo* para el arte—, su función consiste en develarnos una verdad *más elevada, más humana*¹¹). También rechazó las interpretaciones psicoanalíticas del arte como medio de “compensación”; así como las teorías del “furor divino” (pues el arte, como *instrumento psicosocial*, le preexiste al individuo “inspirado” que trabaja con tales “herramientas”). Asimismo, Vigotski combatió la concepción dualista de forma y contenido. Y esto es importante subrayar:

...durante siglos los estudiosos de la estética han estado anunciando la armonía entre la forma y el contenido [...] y de pronto descubrimos que se trata de un error garrafal, ya que la forma combate el contenido, y lo supera, y que esta contradicción dialéctica entre forma y contenido encierra, al parecer, el verdadero significado de nuestra reacción estética¹².

⁸ Cf. Berruto, Gaetano, *La semántica*, p. 41 y ss., *pássim*.

⁹ Tomamos convencionalmente la palabra *transhistoricidad*, sólo para señalar la *durabilidad* funcional, por ejemplo, de más de dos mil años de las obras griegas; o en el caso de *Macbeth*, de más de tres siglos, etc. Ello no significa (nada lo comprueba) que ciertas manifestaciones artísticas dejen de ser *funcionales*, de continuar brindándonos placer estético (y ello también podría ocurrir con la tragedia). Tal es el caso, por ejemplo, del desgaste y pérdida del carácter teleológico de la fábula, que no tiene la misma función que anteriormente desempeñaba. Allí podríamos decir que la forma ideológica de manifestación del arte “vence” a su forma estética y desaparece como cualquier otro tipo de ideología. Así, por ejemplo, sucedió con el fenómeno ideológico de la religión, que en cierto momento de la historia de la revolución francesa (1793-98), desapareció de escena; es decir, dejó de ser funcional y socialmente necesario. (Cf. Engels, *Ludwig Feuerbach...*, en Marx y Engels, *Obras Escogidas*, p. 632).

¹⁰ Cf. también: *Gestalt* y T. W. Adorno.

¹¹ El arte es, en cierto sentido, una especie de *laboratorio*, en el que se realiza la *búsqueda dentro del fenómeno del hombre*, la búsqueda del hombre posible y futuro. (Guippenréiter, Y., *El proceso de formación...*).

¹² Vigotski, op. cit., p. 204. En 1928 Hausenstein señalaba ya que «La sociología puramente científica del arte es una ficción matemática [...], puesto que el arte es una forma, entonces la sociología del arte sólo merece en definitiva este nombre cuando es una sociología de la forma. La sociología del contenido [material] es posible y necesaria, pero no es una sociología del arte en el sentido propio de la palabra, ya que la sociología del arte, en su significado preciso, puede ser únicamente una sociología de la forma; mientras que la sociología del contenido entra de hecho en una sociología general y pertenece más bien a la historia cívica que estética de la sociedad.» (Huesentein, W., *Ensayo de una sociología de las artes plásticas*, citado por Vigotski).

Entre las posturas ridículas, más o menos contemporáneas, cabe, a guisa de ejemplo, señalar la de ciertos “izquierdistas” de mediados de los 70, quienes incluso habían superado ya la funesta teoría del “realismo socialista”, pero no así sus resonancias pseudocientíficas y falsamente marxianas. Vemos entre las orientaciones de un coloquio sobre filosofía realizado en México en el año 75 (*Teoría y praxis* N° 24, p. 161, *pássim*) ciertos títulos de ponencias que retratan a sus autores de cuerpo entero. Ejemplos: José Luis Balcárcel: “Fundamentación científica de la estética”, o Alberto Híjar: “Posibilidad de la estética como ciencia”. Nos detendremos en este último, quien después de plantear correctamente la problemática de la obra de arte, citando al Marx de los *Grundrisse*, del cual también Vigotski recoge la problemática —«la dificultad no consiste en comprender que el arte y la épica griegos están ligados con determinadas formas del desarrollo social. La dificultad consiste en que nos sigan brindando placer artístico, etc.»—, y luego de concebir que «el arte deberá ser el primer concepto a crítica. En rigor, aparece como parte de la ideología de la acumulación de capital» (¿?, Idem, p. 167), señala en su “conclusión” que:

...la advertencia de Marx [¿de qué nos advierte Marx en aquella cita?] debería entenderse tal como Baudrillard lo intenta en función de la tesis siguiente: “el proceso de producción capitalista es una unidad de dos procesos: el de trabajo y el de valorización [...] No se trabaja dos veces, una para crear un producto utilizable, un valor de uso, para *transformar* los medios de producción en productos; la otra para crear *valor* y plusvalía, para *valorizar* el valor. El trabajo se agrega únicamente en su forma, manera, modo de existencia determinado...” [En palabras cristianas, libres de polisemias artificiosas, la mercancía tiene valor de uso y valor de cambio; lo que ya sabía incluso Aristóteles]. Y añade doce páginas después [es decir, pasando 12 páginas del libro de Baudrillard, se añade la gran revelación! Para Híjar, por supuesto]: “el producto del proceso de produc-

Regresemos a nuestro punto inicial.

Así como Engels señala que el gran problema de la filosofía moderna es la relación entre el pensar y el ser; el gran problema de la psicología objetiva, dice Vigotski, es el del ser o no ser. *He ahí el dilema*; el mismo que constituye el problema metodológico central en el análisis de la obra de arte, desde la psicología objetiva:

Hasta ahora la investigación psicológica del arte se ha desarrollado en una de estas dos direcciones: o se estudiaba la psicología del creador-autor [causa] o se estudiaba la vivencia del espectador-lector [efecto]. La imperfección y esterilidad de ambos métodos resulta evidente. Si se toma en cuenta [...] la ausencia total de nociones acerca de las leyes que rigen la expresión de la psique del autor en su obra, quedará completamente clara la imposibilidad de elevarse de la obra a la psicología de su creador [...]. Resulta igualmente estéril el análisis de las vivencias del espectador, dado que también permanece oculto en la esfera inconsciente de la psique¹³.

Por eso, agrega el pensador ruso, el *objeto* de estudio debe ser la obra de arte *en sí*; tal como lo haría un investigador judicial: juntando pruebas indirectas: huellas, testimonios, etc., es decir, un *método analógico* («el psicólogo nunca se negará a utilizar uno u otro material, aunque éste pueda ser reconocido de antemano como falso»). Y aquí radica la riqueza heurística del método vigotskiano). Para la psicología vigotskiana, toda obra de arte es un sistema de excitantes organizados conscientemente por su autor para provocar una reacción estética. Pues bien, *al analizar la estructura de tales “excitantes”, se puede recrear la estructura de la reacción*¹⁴:

El psicólogo examina naturalmente toda obra de arte como un sistema de estímulos, organizados consciente y deliberadamente de forma que provoquen una reacción estética. Además, al analizar la estructura de los estímulos, reconstruimos la estructura de la reacción [...] Cuando estudiamos la estructura rítmica de un fragmento verbal, estamos manejando hechos no psicológicos, sin embargo, al analizar el sistema rítmico del lenguaje como dirigido a provocar una reacción funcional, nosotros, a través de este análisis y partiendo de datos perfectamente objetivos, reconstruimos algunos rasgos de la reacción estética. Es completamente evidente que la reacción estética reconstruida de este modo será totalmente impersonal, es decir, no corresponderá a ningún individuo considerado aisladamente y no reflejará ningún proceso psíquico individual en toda su concreción [...] Este método nos garantiza la suficiente objetividad de los resultados obtenidos y de todo el sistema de investigación, ya que parte toda vez del estudio de los hechos concretos, existentes y calculados objetivamente.¹⁵

Este es el contenido del *método histórico-cultural*; en él, podemos notar dos momentos:

- 1) Restablecimiento del *signo* (instrumento psicotécnico motor) a través del análisis de su estructura funcional; y
- 2) Reconstrucción de la estructura del signo en su *funcionalidad (reacción) psicotécnica social*¹⁶.

ción capitalista no es ni mero *producto* (valor de uso) ni mera *mercancía*, es decir, un producto que tiene valor de cambio; su *producto específico* es la *plusvalía*”. (Por curiosidad, anotamos el nombre del libro: *Crítica de la economía política del signo*, Siglo XXI, 1974 [citado por Híjar]).

¡Qué portento de análisis! De modo que si poseo una fábrica de zapatos, no fabrico zapatos: produzco *plusvalía*. Y cuando un cliente entra al almacén, no compra zapatos, se calza un par de *plusvalías*; y después, orondo y prosudo, se va por la calle *pisoteando* la *plusvalía*. ¡Eso es marxismo economicista!... económico de entendimiento. Cualquier lego que lea a Marx captará que el capitalista no produce *nada*, primero porque es un *parásito*; segundo, porque las mercancías son *producidas* por el trabajador, *creador de todo valor*. El *plusvalor* es el tiempo de trabajo que el capitalista no paga a su empleado, y punto. Nadie lo crea: la plusvalía no es un *producto*... es una *estafa*. ¿Y este fraude de qué manera resuelve el problema del arte? Tal exégesis debe ser cosa de catecúmenos porque para los profanos no se nos hace la luz; no así, sin embargo, para el “marxista” Híjar, a quien le «queda claro que [después de la cita de Baudrillard]: la especificidad del arte, resulta así una relación entre la *reducción ideológica* tendiente a absorber la producción artística como producción de plusvalía» (¿?, Idem, p. 170, cursivas añadidas). ¡Sin comentarios: *reducción ideológica*, seguramente! Si se leyerá con alguna atención la cita de Marx, sin tratar de construir inútiles hermenéuticas, se concluiría con sencillez que la gran complejidad de relaciones que experimenta el arte no puede ser *reducida* a una forma simple y unívoca de “reflejo” económico..., y punto.

¹³ Vigotski, op. cit., p.39.

¹⁴ Una psicología del arte [como propone Vigotski] va más allá de las tendencias que ofrecen mayores perspectivas en la psicología actual, por ejemplo, *la psicología humanística contemporánea*. Como se sabe, el *pathos* de esta tendencia es pasar del estudio del hombre *medio*, considerado por toda la psicología anterior como *norma*, al estudio de *las personalidades extraordinarias*, que parecen estar en las avanzadas del *desarrollo* psíquico y espiritual [...]. Según los psicólogos humanistas, el análisis de estos casos [...] permite esbozar “las perspectivas de desarrollo” del hombre. Pero si la psicología humanística trata de estudiar casos que, aunque excepcionales, son de cualquier manera *reales*, la *psicología del arte* [...] permite ver *al hombre que aún sólo puede ser* y que, por ello, a lo mejor, *debe ser*. (Guippenréiter, Y., *El proceso de formación...*).

¹⁵ Vigotski, op. cit., p. 41-42.

¹⁶ Entendemos el “signo” en el sentido estricto vigotskiano y no en el de la semántica y semiología actuales. En época de Vigotski dichas ciencias se encontraban en ciernes. Lo más que había era el celeberrimo *cours* de Saussure. En este sentido, se puede considerar a Vigotski como pionero de la investigación semiológica. Es más, su concepción social del signo, lo lleva a las posturas más avanzadas y actuales de la semántica contextual; primordialmente en lo que tiene que ver con su obra *Lenguaje y pensamiento*.

O expresado en las propias palabras de Vigotski: «La dirección general de este método puede expresarse en la siguiente fórmula: *de la forma de la obra artística, a través del análisis funcional de sus elementos y estructura, a la recreación de la reacción estética y al establecimiento de sus leyes generales*».

Estos son, pues, *grosso modo* los elementos con los cuales contamos: problemática, objeto de estudio y método, los cuales emplearemos a continuación en el análisis de *La tragedia de Macbeth*.

Antes debemos especificar ciertos convencionalismos.

Aquí entendemos *MATERIAL* en el sentido dado por Vigotski, esto es, *contenido, fábula*, encadenamiento de los hechos; y, *FORMA*, en el sentido de *argumento, tema*. Si llevamos a esquema la sinonimia vigotskiana referente a esto, tendríamos¹⁷:

La MATERIA es para el PRODUCTO¹⁸ = que

La FÁBULA	para el	relato
La palabra	para el	verso
El sonido	para la	música
Los colores	para la	pintura
La línea	para el	dibujo

La FORMA es para el PRODUCTO = que

El TEMA	para el	relato
La poesía	para el	verso
La melodía	para la	música
El cuadro	para la	pintura
El dibujo	para el	gráfico

Para saber la *dirección* del desarrollo de *Macbeth* vamos a investigar:

1. Cuáles fueron los procedimientos y
2. Cuáles fueron los objetivos para *transformar* la fábula (material, contenido *de lo que está hecho*) en tema (forma, *cómo está hecho*).

La investigación de los objetivos (segunda parte del método), es decir, su aspecto *teleológico, funcional* de cada uno de los *elementos* (estructura) *estilísticos* «nos explicará la vida auténtica de la narración y convertirá su construcción muerta en un organismo vivo». Iremos, pues, de su anatomía a su fisiología.

Los pasos a seguir, serán los siguientes:

1. Separar la fábula o material, del tema o la forma.
2. Determinar la *ordenación natural* de los sucesos (*disposición* del relato).
3. Observar la *ordenación artificial* de los sucesos (*composición* del relato).
4. Descubrir la *función teleológica* de la *composición*.
 - 4.1. Del *análisis* a la *síntesis*, «a partir del *significado* y de la vida de su organismo en su totalidad».
 - 4.2. Significación de la *disposición* del relato
 - 4.3. Significación de la *composición* del relato

Asimismo, debemos advertir sobre las convenciones estructurales:

BANDOS EN PUGNA (PROTAGÓNICO Y ANTAGÓNICO): fuerzas que entran en conflicto en un relato. El bando protagonista es de quien trata el relato; y el antagonístico, quien se le opone¹⁹.

PRESA CODICIADA: Objetivo por el cual luchan los bandos en pugna.

PUNTO DE ARRANQUE: El primer punto que desencadena la acción.

PUNTO DE GIRO: Punto en que gira toda la historia y define con más claridad los bandos en pugna; también conocido como *peripecia* (Aristóteles).

CLÍMAX: Punto en que uno de los dos bandos vence al otro.

ANAGNÓROSIS O AGNICIÓN: «Un cambio desde la ignorancia hasta el [re]conocimiento»²⁰.

¹⁷ Vigotski, op. cit., p. 185 y ss.

¹⁸ Nos referimos al *producto* estético, en el sentido de    que le daban los griegos.

¹⁹ No imperiosamente el «héroe» es el protagonista. Así, por ejemplo, en *Amadeus*, el filme de Forman, el bando protagonista lo lidera Salieri y el antagonístico, Mozart.

ESCENA NECESARIA: Generalmente en la(s) que se cumple la *agnición*.

SEGUNDO PUNTO ARGUMENTAL O PUNTO DE SUBIDA AL CLÍMAX: *Punto de giro* de igual importancia del primero y es el último que se da antes del vencimiento de uno de los bandos.²¹

He aquí la estructura material, la *fábula* de *Macbeth*:

- 1) Unas brujas esperan en el bosque encontrar a Macbeth.
- 2) Macbeth y su amigo Banquo, batallan contra los noruegos (enemigos de Escocia y de su rey, Duncan, a quien sirven) y consiguen la victoria.
- 3) Las brujas encuentran a Macbeth y Banquo, y les vaticinan buenas nuevas: Macbeth, barón de Glamis, será nombrado señor de Cawdor y, además, será rey; asimismo, los hijos de Banquo serán reyes.
- 4) Efectivamente, Macbeth se convierte en barón de Cawdor, como premio a la victoria lograda contra los noruegos. Y Malcolm, hijo del rey Duncan, se le da el título de príncipe.
- 5) Al llegar a casa, la esposa de Macbeth le motiva para hacer efectiva la corona pronosticada por las brujas, asesinando al rey Duncan.
- 6) Macbeth mata a Duncan y se convierte en rey. Los hijos de Duncan son inculcados por el crimen.
- 7) Macbeth asesina a Banquo, ya que sus hijos pretenderían la corona.
- 8) Los asesinatos de Macbeth le atormentan.
- 9) Poco a poco, sus fieles se separan y se unen a Malcolm, heredero legítimo, para recuperar el trono.
- 10) Su esposa muere presa del remordimiento.
- 11) Los sublevados matan a Macbeth y Malcolm obtiene la corona.

De forma más sucinta, la estructura se da en los cinco pasos correspondientes a los cinco actos de la tragedia, y pueden ser resumidos así:

- 1) El Destino predetermina la fortuna de Macbeth (ACTO I);
- 2) Macbeth cumple con su destino (ACTO II);
- 3) El Destino cambia la fortuna de Macbeth (ACTO III);
- 4) El Destino actúa mediante los actos de los hombres (ACTO IV);
- 5) El Destino restablece el orden natural de los hombres (ACTO V).

Finalmente, se debe señalar, que el primer momento del análisis, esto es, la determinación de la estructura y funcionalidad material, se explica en los recuadros. El segundo momento, el análisis de la estructura y funcionalidad formal, se lo hace a pie de página. Se ha tomado como unidad de análisis la separación original de las escenas de la tragedia.

Las pocas fuentes bibliográficas remitidas y de mayor importancia, son las siguientes:

ARISTÓTELES, *Poética*, trad. Valentín García Yebra, Editorial Gredos, Madrid, 1974.

BERRUTO, Gaetano, *La semántica*, Editorial Nueva Imagen, México, 1979.

DURKHEIM, Émile, *El suicidio*, Akal Editor, Madrid, 1976.

Grijalbo, Editorial, *La filosofía y las ciencias sociales*, (varias ponencias), col. *Teoría y praxis*, N° 24, México, 1976.

GUIPPENRÉITER, Yulia, *El proceso de formación de la psicología marxista: L. Vigotski, A. Leontiev, A. Luria*, col. *Biblioteca de psicología soviética*, Editorial Progreso, Moscú, 1989.

MARX, Karl y ENGELS, Friedrich, *Obras Escogidas*, Editorial Progreso, Moscú, s/f.

NIETZSCHE, Friedrich, *El origen de la tragedia*, Alianza Editorial, Madrid, 1973.

²⁰ Aristóteles, *Poética*, 1452^b, 30.

²¹ En el transcurso del relato pueden surgir varios *puntos de giro*.

SCHAFF, Adam, *Estructuralismo y marxismo*, col. *Teoría y praxis*, N° 19, Editorial Grijalbo, México, 1975.

SHAKESPEARE, William, *Obras Completas*, trad. Luis Astrana Marín, Editorial Aguilar, Madrid, 1967.

SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, trad. Marcelino Menéndez y Pelayo, Editorial Universo, Lima, 1973.

SILVA, Ludovico, *El estilo literario de Marx*, Editorial Siglo XXI, México, 1971.

VIGOTSKI, Lev Semionovich, *Psicología del arte*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1987.

ANÁLISIS DE LA TRAGEDIA DE MACBETH

DE WILLIAM SHAKESPEARE

ACTO I:

EL DESTINO DETERMINA A MACBETH

ESCENA 1ª

Estructura: <i>Brujas esperan a Macbeth.</i> Función: <i>Ubicación de la acción: Hay una batalla.</i>	Desarrollante psicotécnico: <i>Macbeth es un guerrero, un héroe, un hombre de principios patrióticos.</i>
--	--

En las traducciones más apegadas al original, las brujas, al final de su corro, manifiestan: «Lo hermoso es feo y lo feo es hermoso». Generalmente, en otras traducciones, se lo hace por: «El mal es el bien y el bien es el mal».

En esta frase creemos que se dan ya las notas prelúdicas; la *obertura* del enunciado *temático* de la *sinfonía Macbeth*.

ESCENA 2ª

Estructura: <i>Macbeth consigue la victoria contra los noruegos. Se le nombrará barón de Cawdor.</i> Función: <i>Presentación del rey Duncan, primo de Macbeth.</i>	Desarrollante psicotécnico: <i>Lazo de sangre cercano.</i>
--	---

La *estructura y funcionalidad material* de esta escena es la *presentación* del rey Duncan de Escocia. Sin embargo, hay algo indeterminado. ¿Por qué, en lugar de *informarnos*, no podemos *ver* la acción? No sería justificación la escasez de recursos escénicos y actorales de la época isabelina. Hay, por ejemplo, mayor despliegue de medios en *Julio César*.

Aquí posiblemente se esconde una ley general.

Toda tragedia empieza con un nudo fuera de escena. Por ejemplo, Vigotski señala que el primer conflicto en *Hamlet* es el asesinato de su padre, el cual no vemos. Lo mismo podemos notar en *Romeo y Julieta*, cuyo nudo inicial, fuera de escena, es la enemistad de las dos familias y el enamoramiento de Romeo y Rosalina; en *Otelo*, el conflicto exterior es la afrenta que ha recibido Yago; etc. Esta peripecia inicial, siempre nos es *dicha*, nunca la *vemos*. Igual ocurre en la tragedia ática; *Edipo*, por ejemplo, “arranca” después de que ha matado a su padre y ha desposado a su madre. Originariamente, todos estos nudos y sucesos iniciales eran relatados por el coro (tal sucede en *Romeo*); incluso se narraba la fábula entera.

Ahora bien, la funcionalidad psicológica *en la actualidad* radica en desplazar nuestra atención hacia unas acciones iniciales de menor importancia: la estructura de los hechos, y así lograr el maravillamiento mediante lo inesperado de los sucesos posteriores. De esta manera se explicaría el porqué no *veamos* la escena de la batalla de Macbeth contra los noruegos, y sólo nos enteremos de ella por lo que se *dice*, ya que esta obra no cuenta con un punto de giro exterior, como en los ejemplos citados.

ESCENA 3ª

Estructura: <i>Brujas vaticinan glorias a Macbeth y Banquo.</i> Función: <i>Macbeth se convierte en barón de Caw-</i>	Desarrollante psicotécnico: <i>La duda de Macbeth.</i>
--	---

<i>dor. Presentación de Macbeth y Banquo. Punto de arranque: Se siembra la semilla de la tragedia.</i>	
--	--

La intervención inicial de las brujas —«enviadas del cielo y la tierra» (¿del bien y del mal?)— denotan su capacidad de hacer el mal por el mal; diríamos que brindan los acordes del tema del mal. Es el primer *giro* de la obra, el *punto de arranque*, en el cual se desata la ambición de Macbeth insistiendo en la armonía temática:

MACBETH.— ...Esta solicitación sobrenatural puede no ser *mala*, y puede no ser *buen*a... Si *mala*, ¿por qué me ha dado una garantía de éxito comenzando con una verdad? [...] Y si *buen*a, ¿por qué ceder ante una sugestión cuya espantable imagen [el asesinato de Duncan] eriza de horror mis cabellos?

ESCENA 4ª

Estructura: <i>Malcolm se convierte en príncipe.</i> Función: Primer obstáculo para Macbeth: <i>Malcolm</i> .	Desarrollante psicotécnico: <i>La traición.</i>
--	--

Es clara la estructura y funcionalidad material de esta escena: no sólo adelantarse anagnóricamente a los hechos, y sembrar en el espectador la intuición de lo que va a suceder, sino también dejar de forma expresa la inevitabilidad de la traición, la fatalidad del *mal*:

DUNCAN.— ¿quién hubiera dicho que ese caballero [el traidor Macdonwald que se unió a los noruegos] no era el más fiel de todos los míos?

En ese *preciso* instante entra Macbeth (el futuro *traidor*).

ESCENA 5ª

Estructura: <i>Macbeth llega a casa. Su esposa le infunde valor para asesinar a Duncan.</i> Función: <i>Se definen los bandos en pugna: Lady Macbeth y Macbeth contra Duncan.</i>	Desarrollante psicotécnico: <i>La traición.</i>
--	--

Persiste el fraseo temático del bien y del mal. Pero es de advertir que el tema en sí no expresa una *lucha* entre ellos; más bien, se trata de la fusión de las dos fuerzas antípodas, donde «el bien es el mal y el mal es el bien», como se expresa en las “notas” iniciales.

Lady Macbeth, como personificación del mal, desde una visión *pragmática* que recuerda los postulados de Maquiavelo, lo dice esto con franqueza: «No sabes ir por atajos, sino por el camino recto» (no sabes ser político). «Tienes ambición de gloria, pero temes el mal» (la gloria sólo se consigue por el mal). «Quisieras conseguir por medios lícitos un bien justo» (la justicia sólo se alcanza por medios ilícitos). «Infundiré mi alma en tus oídos» (te infundiré el alma del mal), etc.

MACBETH.— Mi caro amor, Duncan llega esta noche.

LADY MACBETH.— ¿Y cuándo parte?

MACBETH.— Mañana... Tal se lo propone.

LADY MACBETH.— ¡Jamás verá el sol de mañana!

De esta manera, el *destino* de Macbeth, predeterminado por las Brujas, empieza a *mostrarse* en las *acciones* de los hombres, siñéndose a una de las primeras leyes generales del contenido de la tragedia: el destino plantea el *fin*, pero el *medio* para conseguirlo lo tendrán que aportar los hombres. En este caso, la distancia más recta es el camino del *mal*: la muerte de Duncan. Lady Macbeth, que no se anda por atajos, lo sabe bien.

En su funcionalidad material, esta escena no hace sino reafirmar el punto de arranque; es un segundo plano del mismo. La generalidad *material* de la 3ª escena, en ésta se particulariza, hasta que «el proyecto sanguinario tome cuerpo ante sus ojos» (II, 1º).

ESCENA 6ª

Estructura: *Llega Duncan a la puerta de la casa de Macbeth.*

Función: *Escena “innecesaria”.*

Desarrollante psicotécnico: *Cesura ante lo inevitable que se avecina.*

En rigor estructural-funcional (material), esta escena está de más, no colabora con la acción, pero ayuda a la transición; brinda un “reposo” frente al nudo dramático principal que se avecina: la muerte de Duncan. Es un *intermezzo* casi “celestial”:

DUNCAN.— La situación de este castillo es pintoresca. El aire es suave y apacible, pero su sola presencia halaga nuestros finos sentidos.

BANQUO.— Ese huésped del verano, el vencejo, familiar de los templos, prueba por sus adorados albergues que el hálito de los cielos embalsama [...] He observado que donde habita el aire es delicado.

ESCENA 7ª

Estructura: *Macbeth decide matar a Duncan.*

Función: *Base inicial del punto de giro.*

Desarrollante psicotécnico: *La traición*

La inseguridad “hamletiana” de Macbeth, por fin es vencida. En el fraseo temático hay una transición del bien hacia el mal. Cabe anotar el empuje brindado por Lady Macbeth a su esposo cuando dice, con brutalidad, lo que como después ser verá, no es cierto:

LADY MACBETH.— ...Yo que he dado de mamar y sé lo grato que es amar al tierno ser que me lacta. Bien; pues en el instante en que sonriese ante mi rostro, le hubiera arrancado el pezón de mi pecho [...] y estrellándole el cráneo, de haber jurado [falsamente], como vos lo jurasteis así...

Pero Lady Macbeth no tuvo hijos; y, sin embargo, la acción la obliga a decirlo.

Como bien señala Nietzsche: los «héroes [trágicos] hablan, en cierto modo, más superficialmente de como actúan; el mito no encuentra en la palabra hablada su objetivación adecuada. Tanto la articulación de las escenas como las imágenes intuitivas revelan una sabiduría más profunda que la que el poeta mismo puede encerrar en palabras y conceptos: esto mismo se observa también en Shakespeare, cuyo Hamlet, por ejemplo, en un sentido semejante, habla [*words, words, words*] más superficialmente de como actúa». (*El origen de la tragedia*, p 139).

MACBETH.— ¿Y si fracasamos...?

LADY MACBETH.— ¡Nosotros fracasar! Apretad solamente los tornillos de vuestro valor hasta su punto firme y no fracasaremos...

[...]

MACBETH.— ¡Estoy resuelto! Voy a tender todos los resortes de mi ser para esta terrible hazaña...

ACTO II:

MACBETH CUMPLE EL HADO DEL DESTINO

ESCENA 1º

Estructura: *Macbeth a punto de cometer el crimen*

Función: *Esta escena demora la acción, pero gana en tensión*

La escena, por sí misma, al demorar el establecimiento del nudo, crea tensión en el espectador. Esta tirantez se acentúa aún más gracias al artificio (*aderezo*, llama Aristóteles) anagnórico, cuando Macbeth propone a Banquo:

MACBETH.– Si sustentáis mis puntos de vista, llegado el momento ganaréis en honor [si te unes a mi mal, ganarás en bien].

Y Banquo remata bellamente la anagnórosis:

BANQUO.– Siempre que no pierda la lealtad [siempre que no sea con el mal]...

Y, finalmente, «el proyecto sanguinario toma cuerpo»:

MACBETH.– ...Pero yo amenazo...; Duncan vive. ¡El hálito frío de las palabras hiela por demás la cálida acción! ¡Voy; está hecho; la campana me invita! ¡No la oigas, Duncan, porque es el tañido que te llama al cielo o al infierno!

ESCENA 2º

Estructura: *Macbeth mata a Duncan.*

Función: *Punto de giro*

Esta es la escena más importante desde el punto de vista de la estructura y funcionalidad material. Es propiamente el *inicio* de la tragedia; este acto desencadenará los restantes.

Además, esta escena denota de un pincelazo la genialidad de Shakespeare: Hay una aparente contradicción en la construcción de la fábula. Lady Macbeth ha crecido como un personaje más decidido que su esposo; pero, entonces, ¿por qué no mata ella al rey?

Y aquí la respuesta genial:

LADY MACBETH.– ...¡Yo misma lo habría hecho si la forma de dormir del rey no me hubiera recordado a mi padre!

¿Una asesina con escrúpulos? Se vuelven a confundir las *tónicas* del bien y del mal remarcando nuevamente el fraseo temático. Pero la acción es la acción y no puede ser contradictoria, por ello Lady Macbeth, como se ve más adelante, ante la nueva indecisión de su esposo, después de cometido el crimen, recobra su coraje y concluye el fatídico plan manchando de sangre, con el puñal asesino, los rostros de los guardias:

LADY MACBETH: ...Ya están mis manos del color de las vuestras [ensangrentadas]; pero me avergonzaría de tener un corazón tan blanco [...] ¡Un poco de agua nos lavará de esta acción! ¡Veis qué fácil es!

Así, el crimen se nos presenta como si fuera ejecutado por los dos. Como en efecto *lo es* desde su estructura y funcionalidad *temática*. Pero, a fin de cuentas, si en la forma se “confunde” el asesino, ¿por qué *necesariamente* tiene que ser Macbeth quien entierre el puñal en el rey? Este “detalle” podríamos responderlo con Vigotski: *Porque así lo exige la tragedia*. Ésta trata de Macbeth y no de su esposa; es decir, la estructura y funcionalidad formal vuelve a injerir dialécticamente sobre la estructura y funcionalidad material.

Además, debemos señalar algo importante, cuando Macbeth dice, después del crimen:

MACBETH.– ...Me pareció oír una voz que gritaba: “¡No dormirás más...! ¡Macbeth ha asesinado el sueño!” ¡El inocente sueño, el sueño, que entreteje la enmarañada seda floja de los cuidados...! ¡El sueño, muerte de la vida de cada día, baño reparador del duro trabajo, bálsamo de las almas heridas [...], principal alimento del festín de la vida!

La anagnórosis de la muerte de su esposa se esconde ya en este monólogo. Es a Macbeth, en principio, a quien falta el sueño; pero será a su esposa a quien el sueño liquide.

ESCENA 3º

Estructura: Los hijos de Duncan huyen.

Función: Separación momentánea de los bandos en pugna

Al descubrirse el crimen, Malcolm y Donalbain, hijos del rey, huyen, quienes por este hecho son inculpados de la muerte de su padre.

Es lógica y necesaria la estructura y funcionalidad material que brinda esta escena: definir los bandos en pugna. Pero la frialdad demostrada por sus hijos frente al hecho es enigmática: ni siquiera miran por última vez el cadáver del padre; lo único que piensan es en salvar el pellejo como, al fin y al cabo, lo harán, cobarde y traidoramente, todos los personajes de esta tragedia.

Esta “traición” para con su ser más allegado (formalmente hablando), que en esta escena aparece por primera vez y cuyo clímax se alcanza en la 2º y 3º del IV acto, ha llevado a pensar que se trata de una tragedia que tiene por tema la *ambición*. De hecho todos los personajes son ambiciosos, pero en la misma medida en que son *cobardes, traidores, corruptos, egoístas*, etc., por lo que igual podría tratarse de una tragedia de la cobardía, la traición o la corrupción.

Entonces, ¿cuál es la unidad temática, formal, de la tragedia? Justamente, todas las líneas temáticas anotadas son contenidas en el concepto del *mal*; este nos permite admirar al diamante en su conjunto y no sólo sus caras, aisladamente. Pero en el diamante no vemos únicamente el mal por el mal, sino éste en su *matrimonio* indisoluble con el bien; dualidad que se muestra a las claras como la verdadera unidad formal.

¿Acaso no es un bien salvar la vida, aunque un mal, “traicionar” al padre? Es más, es un bien necesario en la estructura funcional material de la tragedia, pero un mal en la *funcionalidad* formal de la misma, pero no así en su *estructura* formal; en esta última vuelven a escucharse las notas del fraseo.

Aquí está el verdadero espíritu de la tragedia; es en esta escena donde comienza la lucha formal, temática, argumental contra el material, el contenido, la fábula de *Macbeth*. Aquí empieza el arte a ocultar el arte.

Por otro lado, es de observar que esta escena empieza con el enigmático portero quien filosofa sobre el alcohol y el infierno, y en algunas traducciones se la toma como escena independiente. En la estructura material, no contribuye en nada su presencia; pero el personaje no deja de mantener la tonalidad temática. En este caso no se trata de una transición, es como si dijéramos un *scherzo*, un pequeño divertimento antes de encontrar el cadáver de Duncan.

ESCENA 4º

Estructura: Macbeth se convierte en rey.

Función: No hay ningún *obstáculo* de momento.

La escena no contribuye en gran medida a la acción, es una nueva escena de *intermezzo*, de transición apacible, es el desenlace consecuente y lógico del nudo: a rey muerto rey puesto; no obstante, todo lo que ha sucedido en Escocia, desde la muerte de Duncan, es *infernal* y *divinamente* sobrenatural:

ANCIANO.— A sesenta años se remontan mis recuerdos, durante los cuales he presenciado horas terribles y extraños sucesos; pero esta tremenda noche reduce a nada cuanto he conocido.

[...]

...El martes pasado, un halcón que se remontaba orgulloso al punto culminante de su vuelo, fue sorprendido y muerto por un búho, que sólo come ratones.

ROSS.— ¡Y los caballos de Duncan, cosa muy extraña pero cierta [...], han cambiado de naturaleza, han roto sus pesebres, se alborotan y luchan con el freno, como si quisieran entablar guerra con la Humanidad!

ANCIANO.— ¡Se dice que se devoran unos a otros! [...], etc.

¿A qué se debe tanto barullo sobrenatural por la muerte de un rey, al cual ni siquiera sus hijos dan importancia? ¿Protestan los “cielos” por su muerte, o es un simple adorno de la tragedia?

Con toda evidencia, no es lo uno ni lo otro. Aquí el autor de forma consciente nos recuerda la presencia de las Brujas, del *destino* trazado y cumplido por ellas mediante las acciones de los hombres. Es

la celebración de las Brujas ante el cumplimiento bien logrado del hechizo. Es el regodeo sobre el mal. Por ello la estructura de esta escena es netamente *formal*.

La genialidad del autor consiste en presentárnosla como escena innecesaria desde la estructuración de los hechos, pero con gran fuerza dramática argumental. El espectador se ha traicionado a sí mismo; su atención se ha desplazado hacia la acción de los hombres, pero ha olvidado la predeterminación estructural material del destino trazado por las Brujas.

El arte ha ocultado al arte.

ACTO III:

EL DESTINO CAMBIA LA FORTUNA DE MACBETH

ESCENA 1º

Estructura: Macbeth ordena asesinar a Banquo y a su hijo Fleance.

Función: Segundo obstáculo: Banquo y Fleance

En esta escena se denota por primera (y última) vez la ambición que también corroe a Banquo. La funcionalidad es doble, tanto en sentido material como formal. La primera hace crecer al bando en pugna; la segunda, insiste en el fraseo tonal.

BANQUO.— [a Macbeth] ¡Ya lo eres todo: rey, señor de Cawdor y Glamis, como te prometieron las Brujas; pero sospecho que jugaste villanamente! Sin embargo, ellas dijeron que el título no quedaría en tu posteridad, sino que sólo yo sería tronco y padre de una estirpe de reyes.

Macbeth, además, nos recuerda la presencia de dos obstáculos, Donalbain y Malcolm, llenando «de extrañas historias los corazones de quienes les escuchan»; es decir, oponiéndosele. Pero de momento, *materialmente* hablando, el principal adversario, el más próximo, al que Macbeth más teme y su «genio se intimida ante el suyo», es Banquo.

Más adelante, Macbeth, en su funcionalidad formal, “trastoca” los pensamientos de quienes asesinarán a Banquo, cambiando el bien por el mal:

MACBETH.— [a los asesinos] Sabed que fue él [Banquo], y no mi *inocente* esposa, como creísteis, quien os tuvo de espaldas a la fortuna.

Nada se sabe de la vida de estos asesinos y por qué y quién (tal vez Lady Macbeth, no tiene importancia) los mantuvo de espaldas al *bien*. Da lo mismo: el bien es el mal y el mal es el bien; por ello los asesinos van directo al crimen, al *mal*, *bendecidos* por Macbeth, como si fuesen a una acción *benéfica*:

ASESINO 1º.— Yo soy un hombre tan hastiado del *mal* [en que vivo] que jugaría mi vida a cualquier azar para mejorarla [para transmutarla en *bien*, aunque sea mediante el *mal*: asesinando a Banquo].

ESCENA 2º

Estructura: Insatisfacción de Macbeth y Lady Macbeth por tanto crimen.

Función: Crecen los personajes (Macbeth y Lady Macbeth) como asesinos.

LADY MACBETH.— Nada se gana; al contrario, todo se pierde cuando [nuestro] deseo se realiza sin satisfacerlos. ¡Vale más ser la víctima que vivir con el crimen en una alegría preñada de inquietudes!

MACBETH.— ...¡Más vale yacer con nuestras *víctimas*, a quienes por ganar la paz enviamos a la paz, que vivir así, sobre el potro de tortura del espíritu, en una angustia sin tregua!

No es extraña esta queja en Macbeth, pues siempre mostró “debilidad” y cargo de conciencia; pero, en su esposa sí que es una novedad. Sin embargo, pese a la (mala) conciencia de sus actos, la escena hace crecer en perversidad a los personajes; ya se habla de víctimas aun cuando sólo hemos “visto” una: Duncan. Macbeth, no obstante, ha tomado su propia decisión para asesinar a Banquo, sin que su tutora lo sepa, como preparándole una ofrenda de buen alumno:

LADY MACBETH.— ¿De qué hablas?

MACBETH.— Que tu inocencia lo ignore, queridísima paloma, hasta que puedas aplaudir el hecho.

[...]

¿Te horrorizan mis palabras? Tranquilízate: ¡Las cosas que comienzan con el mal sólo se afianzan con el mal!

¿Por qué ha de horrorizarse Lady Macbeth ante las lecciones bien aprendidas del alumno? ¿Y por qué la *conciencia* les corroe?

Macbeth dará más adelante la respuesta: «[porque] aún somos novatos para el crimen».

Parecería una acrimonia, un contrasentido, esta frase en labios de quien lo dice; y, desde luego, *lo es*, pero sólo en su estructura y funcionalidad material. En la unidad formal, la frase dicha por Macbeth es *verdadera*; no es ironía alguna. La maldad de Macbeth y su esposa, como se verá más adelante, no es nada —o por lo menos es similar— frente a la de Macduff y a la del resto de los personajes del bando antagónico, quienes no son ningunos “novicios para el crimen” y, por tanto, ya no se ocupan con inútiles cargos de conciencia.

¡Pero he ahí la genialidad de Shakespeare! El espectador ve como “*buenos*” a estos *expertos* del asesinato, rechazando con horror los crímenes de los principiantes, viéndolos a éstos como los verdaderos “*malos*”, cuando no se diferencian en nada de los *otros*.

ESCENA 3º

Estructura: Muere Banquo. Fleance se salva.

Función: Tercer obstáculo: Fleance.

Aquí termina *materialmente* la existencia de Banquo y de su estirpe; pues Fleance, su hijo, quien se salva, no vuelve a aparecer. ¿Por qué?

Hay una aparente contradicción en la estructura de la fábula que no se llega a comprender siquiera desde su funcionalidad formal. Lo lógico era que Fleance, al final, apareciese luchando contra Macbeth; de esa manera no hubiese quedado “patojo” el vaticinio de las Brujas —«los hijos de Banquo serán reyes». Es más, la aparición de Fleance, amenazando el trono de Malcolm, hubiese rematado la tragedia de manera magistral, tanto en forma como en contenido: ¡y así, una vez más, volvería a repetirse la danza del bien y del mal, cuando Fleance, según vaticinio del *destino*, destronara a Malcolm! Cuando *Fleance* sea el nuevo *Macbeth* ¡Está escrito! Este remate, *da capo*, hubiese elevado a *Macbeth* a la genialidad (y *oscuridad*) de *Hamlet*.

Hamlet, al final de la tragedia, increpa a Horacio: “Ve Horacio y cuenta al mundo la *verdad* de esta tragedia... Lo demás son sólo *palabras*...” Y Horacio va y “cuenta al mundo” *precisamente* las *palabras*, la fábula, el material, el contenido; la *verdad* de la tragedia, la forma, el tema, el argumento que hemos visto, queda magistralmente flotando por el aire, *vencedor* frente a la fábula, aunque nadie lo vea, ni el propio Horacio.

¿Por qué no hizo Shakespeare lo mismo en *Macbeth*? ¿Le faltó pericia? ¡Nada de eso! La tragedia es la tragedia, pero la *vida real* también es la vida real. Y en la *vida real, en realidad*, los herederos de Banquo tomaron la corona prolongándose hasta los días de Shakespeare (los Estuardo). Era, pues, aventurado para su autor, convertirlos en los nuevos Macbeth. La vida real es la vida real, con sus gustos y sinsabores, y nadie desea convertirla en tragedia, ¡aunque así *no* lo exigía la tragedia!

No obstante, en su funcionalidad *formal*, analizada con un poco más de acuciosidad, se revela como la conclusión obvia.

ESCENA 4º

Estructura: El fantasma de Banquo atormenta a Macbeth.

Función: Cuarto obstáculo: Macduff. Crecen aún más los personajes.

Es en esta escena donde el cargo de conciencia (o la *conciencia*, simplemente) de Macbeth llega a su clímax y, donde, además, brinda la respuesta de mayor importancia para el análisis formal: «aún somos novicios para el crimen».

Desde la óptica de la estructura y funcionalidad material, esta escena no aporta mucho a la acción: es pura *acción exterior*. Pero es aquí donde ya se anuncia el triunfo de la *forma* sobre el *contenido*: el *Mal* personificado en la figura del asesino Macbeth —más que un asesino: el *inhumano* Macbeth, el *monstruo* Macbeth— tiembla como un niño de *bien* ante sus actos. Es el triunfo de la *tónica* del *mal* en todo el fraseo melódico de la sinfonía *Macbeth*.

Además, es de importancia señalar, de momento, el acto volitivo de Macduff de no asistir a la invitación de Macbeth; suceso que constituye el *punto de giro*, digámoslo así, de la unidad formal de la obra.

ESCENA 5º

Estructura: Hécate y brujas.

Función: Cambio de fortuna (*Punto de giro*).

¿Es esta escena innecesaria dramáticamente? De hecho, parecería no tener funcionalidad material. Hécate no ayudaría en nada a la trama, su presencia se muestra insignificante y su funcionalidad estar-

ía dada como simple transición; pues Lennox, quien apenas sale del banquete, mal podría ya en la próxima escena oponérsele a Macbeth.

No obstante, en primer lugar, se debería reparar en el enojo de Hécate, que responde a dos razones: primero, no haberla hecho partícipe en las profecías de Macbeth y, segundo,

HÉCATE.— ...*Lo que es peor*: cuanto habéis hecho no ha sido sino a favor de un hijo caprichoso, despechado e iracundo que, como los *otros*, no os *ama* por vosotras mismas, sino por *sus propios fines*.

¿Qué clase de amor espera Hécate de Macbeth (y de *los otros*)? ¿El amor de un súcubo? ¿El amor devoto hacia el *mal*? En otras palabras, Macbeth no *ama* el mal, «sino por sus propios fines». En *esencia*, Macbeth no es malo; al menos, no como querría Hécate.

Aquí vuelven a confundirse los dos planos del bien y del mal. En su estructura material hemos visto la capacidad de las Brujas de hacer el mal por el mal y, ahora, la intención de “castigar” a Macbeth por no ser incondicional al mal (por ser “bueno”). Pero, a primera vista, la furia de Hécate parecería la de una diosa moral (“buena”) deseosa de escarmentar a Macbeth por su *ambición*: su verdadera *maldad*. Cosa que, como se ve, sería absurda. Hécate no castiga a Macbeth por ser malo, sino por no ser lo *suficientemente* malo; porque le queda algo de *bueno*.

Y el castigo por ello es «terrible y fatal»: la muerte de él y de su esposa.

Además, repárese en que Hécate dice: «no os ama por vosotras mismas, *como los otros*». ¿Quiénes son los *otros*? Es claro que no pueden ser sino el bando antagónico. Es decir, Hécate establece una igualdad entre Macbeth y sus enemigos; ambas fuerzas en pugna serían caprichosas, despechadas e iracundas que buscan sólo sus propios fines.

En segundo lugar, hay que tomar en cuenta que el enojo de Hécate “gira” la fortuna de Macbeth en su contra. Hécate *escribe* (o re-escribe) el destino de Macbeth. A partir de esta escena todo lo que haga nuestro personaje ya no tendrá importancia, sus actos estarán predestinados. Pero tal destino deberá cobrar —una vez más— forma en los *actos* de los hombres. Pese a ello, para ganar en tensión, no sabemos todavía cuál será esa *forma*.

ESCENA 6º

Estructura: Lennox se opone a Macbeth. Se prepara la guerra contra Macbeth.	Función: <i>Quinto obstáculo</i> : Lennox, sumado a Macduff y Malcolm.
---	---

Los obstáculos de Macbeth se agrupan en un sólido bando antagónico. Esta escena preludia, de *forma* más enfática que la anterior, la caída *material* de Macbeth; aquí se da el *origen del fin* de la tragedia, y esa es toda su importancia y funcionalidad material.

ACTO IV:
EL DESTINO ACTÚA MEDIANTE LOS ACTOS DE LOS HOMBRES

ESCENA 1º

Estructura: Macbeth decide matar a Macduff	Función: Anagnórosis
---	-----------------------------

La presencia de Hécate y el corro de Brujas hasta la mitad de la escena es funcionalmente innecesaria.

La segunda parte reviste interés: aquí se decide toda la estructura material de la tragedia mediante tres anagnórosis brillantes: 1. Macbeth decapitado y Macduff como su principal enemigo; 2. Nadie nacido de mujer matará a Macbeth; y 3. Macbeth sólo morirá cuando se mueva el bosque de Birmania.

Hécate ha escrito al fin el destino de Macbeth del cual no podrá escapar. Pero, sin embargo, todavía desconocemos la forma que cobrará, hasta que no se cumplan las anagnórosis en las acciones del bando antagónico, el cual ya ha comenzado a reagruparse para la acometida final.

ESCENA 2º

Estructura: Muere la estirpe de Macduff	Función: Funcionalidad puramente formal
--	--

Frente a la “inacción”, al *diminuendo* formal de las últimas escenas, en esta sentimos como si sólo nos hubiese quedado en los oídos la tesitura del último acorde de la 4ª escena del III acto, el *sforzato* sobre la *tónica* del mal. Pero en esta escena irrumpe, como contrapunto, la *tónica* del bien.

Desde el aspecto argumental de la tragedia esta es la escena más importante. Si en la primera de este acto se juega la estructura material, en esta se decide la suerte de toda su estructura formal. De ahí que esta escena no tenga mayor funcionalidad material en la acción. ¿Qué importancia tiene si muere o no la estirpe de Macduff a manos de Macbeth, cuando el destino ya ha sido escrito? Ninguna. Se podría objetar, no obstante, que esta escena *determina* la venganza de Macduff. Pero, *material y formalmente* hablando, no es cierto. Macduff ha decidido oponerse a Macbeth al rechazar su invitación; es decir, antes que su mujer e hijos sean asesinados. Es más, tal acción es el *desencadenante* por el cual muere su familia. Macduff lo sabe, a pesar de eso, los abandona a su suerte sin el menor remordimiento (sin cargo de conciencia: *inconscientemente*), de forma cobarde y traidora, como lo dice su propia esposa:

LADY MACDUFF.— ...No nos ama: carece de sentimiento natural [es inhumano]. Pues el más diminuto de los pájaros defiende en su nido a sus crías contra la lechuza.

Sin duda, la acción de Macduff no se compara a la de los animales, pues la *maldad* del ser humano nunca es comparable a la del animal: es mayor, *incomparablemente* mayor. Aún más en quien ya no es novicio para el crimen; de ahí que el *consciente* Macbeth no se parangone siquiera al *inconsciente* Macduff.

Pero eso no es todo: Ross, primo de Lady Macduff, quien le anuncia el inminente peligro que se avecina, salva cobardemente su pellejo, justificando antes la acción de Macduff, quien ni siquiera es su pariente, y sin hacer nada por ayudarla:

ROSS.— ...En cuanto a vuestro esposo, es *noble, prudente, juicioso* y conoce mejor que nadie la crisis de los tiempos [...] Soy un insensato, ya que si me demoro contigo, correría peligro y os *comprometería*. Os abandono deprisa.

Así que juicio, prudencia y nobleza es el acto de Macduff de abandonar su prole. Juicio, prudencia y nobleza es el acto de Ross de abandonar a su pariente... El fraseo temático irrumpe otra vez: el bien es el mal y el mal es el bien. Es el acto consciente de un inconsciente, o bien, el acto inconsciente de un consciente (*juicioso*, dice Ross).

Pero, más extraña y *tonal* se vuelve la escena cuando el hijo de Lady Macduff, un “polluelo”, casi un “huevo”, *filosofa* con su madre sobre el bien y el mal frente al peligro perentorio de la muerte.

Lady Macduff, para quien su marido ha muerto, figurativamente, pues el acto de “traición” que ha cometido con ella bien equivale la muerte, pregunta a su hijo: «¿Dónde conseguirás un padre?». A lo cual el hijo responde no necesitarlo; vivirá de cualquier cosa; además, ¿quién mataría a un polluelo? En otras palabras: yo no tengo problema, mi vida no corre peligro, es la tuya la que está en riesgo.

Pero el polluelo, que «habla con toda inteligencia y, por cierto, bastante para su edad», da señas de una pastosidad malévol. No se inmuta ante la muerte, ya que *él* no corre peligro, pero tampoco le afecta la ineludible muerte de su madre.

Prefiere *filosofar*.

«¿Y tú que harás para conseguir un nuevo marido?». «Puedo comprarme veinte», contesta Lady Macduff. «¿Y los volveréis a vender?», replica el “polluelo” con candor y enigmáticamente. Es decir, “¿los traicionarás como hiciste con mi padre?”. Porque, en efecto, ante la traición de Macduff, ella lo “traiciona” a su vez al faltarle de palabra, al *acusarlo*, al estigmatizar a un ser *prudente, justo y noble* como lo es Macduff, según Ross.

Pero el hijo también está *traicionando* el amor de su madre.

Entonces, ¿quién traiciona a quién? ¿Qué es el bien y qué es el mal? ¡*El bien es el mal y el mal es el bien!*

Pero en esta transmutación de todos los valores, el mal es el mal, cuando no hay sagacidad, cuando se es aún novicio para el crimen; de lo contrario, es el bien, como en Macduff, como en Ross, como en Malcolm y Donalbain, como en *todo* el bando antagónico.

No es esta una interpretación antojadiza, cargada de subjetividad, se desprende del análisis de los hechos formales y materiales de la obra. Y tales hechos están *hechos* conscientemente por su autor, pero con tal maestría y genialidad que pasan inadvertidos para el espectador, pasan de su *conciencia* a su *inconciencia*. ¿Qué necesidad había en que Ross previniera a Lady Macduff, a su prima, a su *sangre*; es decir, repetir *conscientemente* el acto de traición y cobardía de Macduff? Bien pudo haberlo hecho el mismo mensajero “cualquiera” que entra al final de la escena, para también prevenirla, y para también huir salvando el pellejo. Pero en este caso se trata de un mensajero *cualquiera*, no de su *primo*, menos de su *esposo*. Estigmatizar, conscientemente, todo el bando en pugna en el mismo fraseo tonal era necesario para Shakespeare; justo porque el clímax temático se cumple en esta escena. ¡*El bien es el mal y el mal es el bien!*

El resto ya es sólo el desenlace, ya son sólo *palabras, palabras, palabras...*

«¿Qué es un traidor?», pregunta el *inocente* “polluelo”, es decir, ¿qué es el mal? «Alguien que jura y miente [...] y, por tanto, debe ser ahorcado», responde la madre; es decir, alguien como Macbeth, como su esposo, como su primo, como ella mismo y también alguien como su hijo... «¿Y quién ahorcará a los malos?», pregunta el hijo. «Pues, los buenos», es la respuesta inmediata de la madre. Y aquí, con toda su “inteligencia, por cierto, bastante para su edad”, vuelve a filosofar el párvulo:

HUJO.— Entonces los malos son imbéciles [no tienen necesidad de mentir y traicionar], pues hay los suficientes malos para ahorcar a todos los buenos.

Y este es el remate formal perfecto, el clímax de la sinfonía *Macbeth: el bien es el mal y el mal es el bien*. El mundo vuelve a ser como era antes, con los suficientes malos para ahorcar a los buenos, como razona el polluelo, quien, sin embargo, tampoco logra salvar el pellejo.

«¡Muere, huevo!», exclama el asesino al tiempo que apuñala... al *huevo*, al traidor en *potencia*, si ya no lo es en *acto*.

No comprender esta escena es no comprender *Macbeth*.

Resulta curioso que el montaje realizado por Schiller, no contara *precisamente* con esta escena por parecerle “demasiado terrible”. El error “fatídico” de Schiller parece responder a tres razones. En primer término, la unidad de lugar y unidad de tiempo (invento italiano del siglo XVI) atribuidas de forma gratuita a los postulados de la *Poética* aristotélica, cuando en ésta sólo se habla de *unidad de acción*. El análisis de Schiller, entonces, debió recaer tan sólo en el aspecto material de la obra. En segundo lugar la estética de la época, fundamentada en lo “bello”, no permitía escenas “demasiado terribles”; lo que tampoco daba paso al análisis temático, pues el tema era mirado como consecuencia de lo “bello”, constituyéndose éste, en sí mismo, como la unidad temática *par excellence*. En tercer lugar, la creencia de que el drama (la acción) giraba en función de los caracteres de los personajes, cuando es todo lo contrario. Aristóteles lo expresa con claridad:

La tragedia es imitación, no de personas, sino de una *acción* [...] y el fin es una acción, no una cualidad. [...] Así, pues [los personajes], no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula [la acción, el drama] son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo. Además, sin acción no puede haber tragedia; pero sin caracteres sí [...] La fábula es, por consiguiente, el principio y como el alma de la tragedia; y, *en segundo lugar*, los caracteres [...] La tragedia es, en efecto, imitación de una acción, y, a causa de ésta sobre todo, de los que actúan. (*Poética*, 1450^a, 15-25, 35, 1450^b).

Así, pues, primero la acción y después los *caracteres*; estos son necesarios, pero *accidentales* (*sensu stricto* aristotélico).

Vigotski señala lo mismo, precisamente sobre *Macbeth*, cuando su esposa exclama haber dado de mamar a sus hijos y enterarnos después que no los tuvo. ¿Error de Shakespeare en la construcción de la fábula? Quizá; pero frente a la acción, en su funcionalidad formal, poco importa que los haya o no tenido (cf., loc. cit. supra, *El origen de la tragedia*). Es más, parece que Shakespeare era consciente de esta clase de “descuidos”. Así, en esta misma tragedia, cuya acción transcurre a inicios del siglo XI, se habla de relojes y cañones de doble carga, cuando en realidad no los había; y sabido es que Shakespea-

re en la construcción de sus obras recurría acuciosamente a datos históricos. Era, pues, un conocedor cabal de la historia y mal podía cometer tales “dislates”; pero, una vez más con Vigotski debemos decir que: *así lo exige la tragedia*. O mejor aún: así lo exige la *acción*.

ESCENA 3º

Estructura: <i>Se concluye conspiración contra Macbeth.</i>	Función: Punto de giro <i>para subir al clímax</i>
--	---

Esta escena no es sino la resonancia de los acordes de la anterior llevados a su punto climático formal. O mejor, se dan los primeros acordes en la escena precedente y en esta concluyen con toda su intensidad orquestal.

Al inicio, cuando Malcolm pregunta directamente a Macduff, el por qué de haber abandonado su familia, lo que exigía, pues, una respuesta directa, Macduff transita por la tangente hablando “del amor a la patria” (¿?), y Malcolm no insiste más (¿?).

Es en esta escena donde la *maldad* del bando antagónico alcanza los límites más increíbles y melódicos dentro de la unidad formal.

Malcolm, para “probar” la *nobleza* de Macduff, miente que él no es nadie comparado al “tirano” Macbeth. Que su incontinencia sexual es tal que no habría mujeres en toda Escocia que le colmaran. (Hay mujeres suficientes y, por demás, bellas en Escocia y más allá de sus fronteras, le consuela Macduff). Que su incontinencia de riqueza es tal que haría la guerra en toda Escocia para conquistarlas por la fuerza. (Hay riquezas suficientes y, por demás, en Escocia y más allá de sus fronteras, vuelve a consolarle Macduff). Es decir, nada de esto es visto como *malo* para Macduff. Él también lo haría. ¡Ya hemos visto que puede hacer eso y cosas aun peores!

«Pero —añade Malcolm— no tengo constancia, bondad, perseverancia, clemencia, etc.» Entonces Macduff exclama: «¡Oh, Escocia, Escocia! ¡Aquí termina mi esperanza!» ¿Cuál esperanza? ¿Que, con un tirano semejante, no le quede parte en el botín de lo que no es visto como malo, de las mujeres, la riqueza y el saqueo? La lujuria, la ambición y el robo no son malos *per se*; pero no tener *clemencia, bondad, constancia*, etc. ¡Oh, Escocia, eso sí que es bárbaro! (¿i!!!?).

Dicho en palabras de Campoamor:

En este mundo traidor
Nada es verdad ni mentira
Todo es según el color
Del cristal con que se mira.

El bien es el mal y el mal es el bien.

Al final de la escena entra Ross y comunica a Macduff la muerte de su familia. Macduff sufre (¿por qué?) y jura tomar venganza (¿por qué?). No tiene ningún sentido, pues es por su acción (el rechazar la invitación de Macbeth) que muere su progenie, a la cual abandona de lo más campante; es casi como si él mismo los hubiera asesinado. Es más, Macduff lo sabe y lo *dice*:

MACDUFF.— ...¡No puedo olvidar que esos seres vivían y eran para mí lo más querido [¿y por qué los abandono?] ¡Macduff, pecador! ¡Miserable...! ¡Por tus faltas el asesinato cayó sobre sus almas! ¡Que el cielo ahora les dé reposo!

¡Y sanseacabó!

Así, pues, el móvil de la venganza en Macduff por la muerte de su familia es, a todas luces, inverosímil, tanto desde su estructura material cuanto de su funcionalidad formal. Pese a ello, para el espectador actúa *en realidad* como el móvil verdadero. Esto es tan genial que sólo podía ser concebido por Shakespeare. En este punto de la tragedia, su unidad temática, esa *danza* del bien y del mal, esa *transmutación* de todos los valores, ya no opera sólo en escena; también en la mente del espectador se han *transmutado* todos sus valores... sin percatarse siquiera, tal como ha sucedido con los personajes de la acción.

Quizá el único consciente, o más consciente de todos... *nosotros*, sea ciertamente Macbeth, quien llevará la maldad hasta sus últimas consecuencias, pero *conscientemente*. Y, sin embargo, este acto de *lucidez* en Macbeth es visto por algunos estetas y críticos literarios (Taine, por ejemplo) como... *locura* (¿?)

¡A tal punto la *transmutación*!

Macduff no matará a Macbeth por venganza, aunque eso nos lo haga creer la tragedia; así como tampoco Hamlet mata al rey por venganza como lo pide el fantasma de su padre.

En *Macbeth* el destino está escrito. ¿Qué podemos hacer contra los hados de la fortuna los simples mortales? Nada, excepto continuar con nuestros actos ya trazados de antemano.

El mundo de Macbeth hubiera seguido su curso normal, si no hubiese sido por la intervención irresponsable de aquellas Brujas de menor rango. Pero Hécate —y esa es su importancia dramática— *corrige* el destino, el error de sus discípulas, sus travesuras; hace que el agua vuelva a su cauce original.

En la estructura material de *Macbeth* —aun menos que en la del cuento de *La Cenicienta*— no existe ningún cambio cualitativo. Las cosas regresan a su orden “natural”.

El *cambio* se opera en el espectador, en su *psiquis*. Aquí se cumple la *katharsis* en el sentido dado por Vigotski: el choque estético que nos produce el momento en que, habitualmente, la *forma* vence al *contenido*.

De esta manera, Macduff, una vez más, no mata a Macbeth por venganza, lo hace porque en el *destino* está escrito que *obligatoriamente él* así lo haga, pues él es quien no ha nacido de vientre de mujer, y esta es su predestinación a la acción.

ACTO V:
EL DESTINO RESTABLECE EL ORDEN DE LOS HOMBRES

ESCENA 1º

Estructura: Sonambulismo de Lady Macbeth.

Función: Inicio del debilitamiento del *bando* protagonista

¿Qué significa esta escena? ¿Lady Macbeth *en verdad* enloqueció, es decir, está *mal* de la cabeza?

Nada lo prueba.

Más aún, *todo prueba* lo contrario: el sonambulismo no es enfermedad, menos, *locura*.

¿Por qué entonces, a primera vista, nos parece que hubiera enloquecido?

Si la intención de Shakespeare era *mostrarnos* la locura de Lady Macbeth, podía haberlo hecho de mil maneras diferentes, salvo un *detalle*: el sonambulismo. Por ejemplo, estaríamos de acuerdo en la locura de Lady Macbeth si ejecutaba su acción *despierta*: ningún loco es consciente de sus actos (y de ahí que la [mala] conciencia de Macbeth tampoco pueda determinarlo como insano). Se podría objetar, no obstante, que en la “conciencia popular” el acto del sonambulismo se asemeja a la locura, y se le toma por tal; más aún en la época de Shakespeare.

Dos razones en contra de la objeción.

Prima: El análisis se lo hace ahora, en este siglo, y no en el de Shakespeare; correspondería al *historiador* una investigación semejante. El método empleado aquí es el propuesto por Vigotski, cuyo problema de investigación es la *transhistoricidad* (intemporalidad) de la obra de arte, como fenómeno *estético*, y su *historicidad* (temporalidad), como fenómeno *ideológico*. Es decir, el *fenómeno* ideológico (*lato sensu*) del producto *Macbeth* es visto desde la *función* ideológica actual, transmitido a nosotros mediante, lo que Vigotski llamó, *canales de traslación*: la escuela, el Estado, la familia, la *cultura*, etc.

Secundo: Es más sencilla esta razón: «no sería extraño que toda la escena la consultara Shakespeare con su gran amigo el doctor Forman» (cf. Shakespeare, *Obras Completas*, acotación del traductor Luis Astrana Marín, p. 1618).

Pero, entonces, ¿cuál es la verdadera intención del autor? *El bien es el mal y el mal es el bien*. Lady Macbeth no está loca, sólo le falta el sueño, la «sazón de la vida», como ella mismo lo dice aconsejándole a su esposo para que durmiera y se evadiera así de su *consciencia*.

Lady Macbeth se suicida —*dicen* que se ha suicidado; no lo sabemos— por falta de sueño. Pero el sueño no le asiste, no por falta de lucidez, sino por el *exceso* de lucidez que tiene sobre los actos que ha cometido. Así, pues, el bien (la conciencia) fácilmente puede *transmutarse* en mal (la inconsciencia). Y, además, la lucidez de Lady Macbeth enajena *nuestra* lucidez.

Es así cómo el arte oculta al arte; cómo la forma vence al contenido.

Incluso, podemos llevar más lejos el análisis, a riesgo de cometer un tejido más fino.

El suicidio, aunque un acto privado, está predeterminado por fuerzas sociales, y muy rara vez por determinantes psicológicos, tal como lo demostró Durkheim de forma empírica, principalmente en lo que el sociólogo francés denominó “suicidio fatalista” y “suicidio egoísta”, que serían los casos más cercanos a Lady Macbeth. El primer tipo de suicidio ocurre en las sociedades que tienen gran influencia sobre las emociones del suicida; y, el segundo, cuando el suicida se aísla del grupo social. (Cf. Durkheim, *El suicidio*).

En cualquiera de los dos casos, veremos no la descomposición de Lady Macbeth, sino la de su entorno social; y, justamente, *mostrarnos eso* sería la intención consciente del autor, aun cuando lo haga de una manera velada. E, inclusive, si no hay conciencia en ello, el resultado del análisis nos llevará siempre a esta conclusión.

Por ello esta escena no contribuye a la acción en su estructura y funcionalidad material (apenas debilita el bando en pugna). Es pura *forma*, la continuación de los acordes de las dos últimas escenas del acto anterior —por cierto, más hermosa que aquellas; acaso sea la escena más bella de todo el *opus*. Si en las escenas formales precedentes la melodía temática tiene un *crescendo* que remata con la orquesta entera, ésta es el consecuente *moderato* —que no por ello menos terrible e impactante.

Sucintamente, podríamos hablar de tan sólo dos escenas en el quinto acto. El sonambulismo de Lady Macbeth (escena 1º) y la caída material de Macbeth (escenas 2º, 3º, 4º, 5º, 6º y 7º). De ahí la importancia que cobra la escena 1º: es el *fine* melódico de la *estructura* formal. Después de esta escena, lo demás, ya es sólo la voz del *aria* final, la sola voz de la *estructura material*, el desenlace necesario de la fábula: *much ado about nothing*.

Aquí concluyen los acordes del episodio *temático* de la Sinfonía *Macbeth*, el *resto* ya es sólo la *fábula*, el desencadenamiento de los hechos, su consecuencia material lógica; pero, aun en sombras, la danza *dionisiaca* del bien y del mal, ejecutada sobre la tesitura de los ecos resonantes que han quedado

y la fina voz del aria como *coda*, continuará envolviéndonos en su temática hasta el momento en que muera Macbeth, suene la orquesta entera, y caiga el telón frente al Director genuflexo... Incluso después, *mucho* después del resto...!

Del silencio.

ESCENA 2º

Estructura: Bando antagónico se prepara para el combate.

Función: Inicio del *clímax*

La función material de la escena es lograr que el bando protagonista se debilite poco a poco y nos vaya elevando por la cuesta apremiante del *clímax*.

Sobre el fraseo temático, firmemente apegado a la estructura material, hay algo interesante que señalar:

CAITHNESS.— ...Unos dicen que está *loco*. [¡Cómo! ¿La loca no era su esposa? Y a renglón seguido:] Otros, que le odian menos, hablan de frenesí guerrero.

ESCENA 3º

Estructura: Macbeth se prepara para el combate.

Función: Tensión.

Pura estructura y función material lógica.

En esta escena logramos enterarnos por última vez sobre la “enfermedad” de Lady Macbeth, la cual corrobora nuestra tesis: Ella no ha enloquecido, y esto lo sabe bien el doctor que la atiende. Al preguntar Macbeth por su esposa, aquél contesta:

MÉDICO.— ...*No es tan grave su dolencia*, señor, como la agitación que sufre por incesantes visiones que la impiden reposar.

Si en realidad estuviera demente mal podría el médico calificar su estado de dolencia pasajera. Y tampoco nada puede hacer el médico para ayudarla. Como ya hemos señalado, el *mal* de Lady Macbeth no es la falta de lucidez, sino el exceso de ella.

ESCENA 4º

Estructura: Bando antagónico marcha contra Macbeth

Función: Inicia la *anagnórosis* del bosque.

Esa escena junto a la siguientes, hasta el momento en que muere Macbeth, cumplen el papel de escenas necesarias (prelimáticas).

Aquí empieza a cumplirse la primera *anagnórosis* de las Brujas: el bosque de Birmania va hacia Dunsinane.

ESCENA 5º

Estructura: Muere Lady Macbeth.

Función: Se debilita aún más el *bando protagonista*.

MACBETH.— ...¿Qué gritos son esos?

SEYTON.— Señor, la reina ha muerto.

MACBETH.— ¡Debería haber muerto un poco después!

Es aquí cuando Macbeth “traiciona” a su compañera. No hay dolor por su muerte, salvo una pequeña contrariedad. ¿Amaba realmente Macbeth a su esposa? Es evidente que no. Macbeth se ama sólo a sí mismo, como todos los personajes del *opus*.

Este acto de “traición” iguala a Macbeth en maldad con sus adversarios. ¿No es el mismo acto que cometió Macduff contra su esposa? ¿El mismo acto de Malcolm y Donalbain contra su padre? ¿El de Ross contra su prima, etc., etc.? ¿No es Macbeth igual a *los otros*, que *aman sólo sus propios actos*, como bien lo sabe Hécate?

Aquí se da la transmutación completa del protagonista hacia el mal. Pierde su conciencia. O en otro plano, pierde su conciencia *concreta*, inmediata, para adquirir una conciencia abstracta, *filosófica*: ya

no tiene remordimientos conscientes por sus crímenes; por fin se ha convertido en un experto del mal, ya no es el novicio que vemos en las primeras escenas.

Ahora traslada el móvil de sus actos a una explicación genérica de la vida, al *destino trágico* que predetermina todos los actos de los hombres: nos lleva al todo indiviso.

MACBETH.— ...La vida no es más que una sombra que pasa; un pobre cómico que se pavonea y se agita una hora sobre el escenario y después no se le oye más...; un cuento narrado por un idiota con gran aparataje y que nada significa...!

Esta escena nos recuerda a Hamlet cuando está a punto de morir:

HAMLET.— ...Vosotros que palidecéis y tembláis ante esta catástrofe y no sois más que personajes mudos o simples espectadores de esta escena. (V, 2º).

Y, como bien señala Vigotski, «todos nosotros participamos de la tragedia y, al contemplarla, vemos reproducida en la escena *nuestra culpa*, la culpa de haber nacido, la culpa de existir, y comulgamos con el dolor de la tragedia» (*Psicología del arte*, p. 476).

Así es como el razonamiento de Macbeth (como el de Hamlet) nos lleva al *pecado original*, a la filosofía de la religión.

Pero, al contrario de Hamlet, en Macbeth no se da un “existencialismo” *individual* (ser o no ser).

El “pecado original” de esta tragedia esta más socializado, incumbe a todos y no a uno solo; el *pecado* de Macbeth (y el de *los otros*) es el no haber sido lo *suficientemente malo*; Macbeth y *los otros* están condenados a ser “malos”, como siempre han sido, o a transgredir esa maldad hasta las últimas consecuencias, hasta convertirse en súcubos, como querría Hécate.

El mundo de esta tragedia no transcurre entre “buenos” y “malos”, las Brujas están hartas de la maldad tibia de los actos de los hombres. Por ello, esta tragedia transcurre entre *mediocres*; personajes que buscan *sus propios fines*; ninguno se atreve a dar el “gran salto” aunque sea hacia el mal; nadie es lo suficientemente malo para ganarse el respeto de Hécate, pero tampoco son lo suficientemente buenos, lo suficientemente *santos*: sólo son hombres, *pequeños* hombres, con pequeños anhelos y pequeñas ambiciones.

Esta es la “*verdad más humana*” que nos devela *Macbeth*; esa terrible verdad es la que nos provoca la *katharsis*, en sentido vigotskiano. Los hombres están condenados a repetirse, a ser los mismos.

Y, por último, cuando están a punto de transgredirse, como en el caso de Macbeth, ya es tarde, la furia de Hécate *scriptum est*.

¡El bosque de Birmania ha llegado a Dusinane!

ESCENA 6º	
Estructura: Bando antagónico llega donde Macbeth.	Función: Tensión.

Desde el punto de vista de la estructura material y formal es innecesaria, pero es una escena tan pequeña, que tampoco estorba y logra mantener muy bien la tensión.

ESCENA 7º	
Estructura: Muere Macbeth.	Función: Se cumplen las <i>anagnórosis</i> restantes. <i>Clímax</i> y <i>Desenlace</i> .

Cae el telón y, lo demás, únicamente es el *silencio*...