

SHAKESPEARE, CRIMINALISTA. *

POR

ROBERTO A. M. TERÁN LOMAS

El avance de la ciencia y la técnica pareciera, aparentemente, haber quitado temas a la poesía. Se nos dice hoy que el corazón, donde se centran sentimientos y deseos, donde el amor era soberano, no es más que un músculo sustituible. Pero las conquistas de la ciencia y la técnica sólo son válidas en cuanto significan una meta alcanzada por el espíritu humano. Y en cuanto éste permanezca, quedarán en pie sus conquistas imperecederas. El flaco hidalgo y su grueso escudero seguirán cabalgando: las notas reveladoras de la epopeya humana, que constituyen las composiciones de Beethoven resonarán perennes a través del tiempo y del espacio: el edificio, maravillosamente estructurado por el Maestro de Pisa, de un Derecho Penal construido sobre la base de la razón y cuyo pilar fundamental es la concepción del delito como ente jurídico, resistió los embates de doctrinas adversas y es hoy guía y fuente de inspiración para los penalistas. Y el cisne del Avon, que “tocó con mano segura todas las fibras del alma humana, que exploró todas las alturas y profundidades”, al decir de Andrew Lang, entrega a las generaciones sucesivas su mensaje, que revela todo lo

* Conferencia realizada el 20 de agosto de 1969 como adhesión del Instituto de Ciencia Penal y Criminología de la Facultad de Ciencias Judiciales y Sociales.

que de grande y pequeño se alberga en el ser que representa el máximo paso de la creación, hecho de polvo pero a la vez inmaterial como el sueño, inserto en el mundo pero capaz de evadirse de él, hacia la luz o hacia las tinieblas: el hombre.

En un trabajo anterior, acerca de las ideas penales en Inglaterra en los siglos XVI y XVII, abordé por primera vez, aunque en forma incidental, el tema de Shakespeare como criminalista. El enfoque fue esencialmente criminológico, y efectuado a través de Oteló, el homicida por celos, el pueblo romano convertido en muchedumbre delincuente, y el matrimonio sin paralelo en la literatura, constituido por Macbeth y Lady Macbeth.

Pero el panorama que nos ofrece el más grande de los isabelinos es mucho más vasto que el entonces contemplado. El sub-mundo en que se mueve Falstaff es denso en factores criminógenos; a las figuras señaladas, se unen Ricardo III, Bruto, Yago, Hamlet. La justicia de los hombres es, a la vez, contrapuesta al Derecho Natural, en "El mercader de Venecia" y "Medida por medio". Todo esto es en verdad antológico, ya que los ejemplos pueden multiplicarse, pero la tiranía del tiempo obliga a la sección.

La conducta desviada. El sub-mundo de Falstaff.

Sancho Panza, que como enseña Ricardo Rojas, se eleva espiritualmente bajo el magisterio de Don Quijote, es en lo más profundo de su ser, una figura moral, como lo demuestra plenamente en su magistratura de la Insula Barataria., aunque físicamente semejante, no puede equipararsele. Vive en un círculo externo a la moral. No es hipócrita. Le dice el Príncipe, su amigo: "...no permitas, amable burlón, que a nosotros, que somos escuderos del cuerpo de la noche, se nos llamen ladrones... Haz de suerte que se nos denomine "guardabosques de Diana", "caballeros de la noche", "favoritos de la

luna" ... puesto que, como el mar, somos regidos por nuestra noble y casta señora, la luna, bajo cuya protección ... robamos". Sir John Falstaff pone al descubierto su "ideario" en su disquisición sobre el honor:

"El honor me empuja hacia adelante. Si, ¿pero si me empuja afuera cuando me adelanto? ¿Qué pasa entonces? ¿Puede el honor componer una pierna? No. ¿O un brazo? No. ¿O quitar el dolor de una herida? No. ¿Qué es el honor? Una palabra. ¿Qué es esa palabra honor? Aire. / Poca cosa / ¿Quién lo tiene? El que murió el miércoles. ¿Lo siente? No. ¿Lo oye? No. ¿Es insensible entonces? Sí, para los muertos. ¿Pero no vivirá con los vivos? No. ¿Por qué? La difamación no lo permitirá. Por lo tanto nada quiero de él: el honor es un mero escudo; y así termina mi catecismo".

Surge la pregunta necesaria: ¿es Falstaff un pícaro? Montoliú brinda un cuadro elocuente del pícaro español: presenta su porte, su vestimenta, su expresión. Apenas ha salido de la infancia, y no siente la alegría de vivir, sin ser por ello desdichado. Su rasgo constante es la holgazanería. "No han nacido para amos ni para criados. Viven al margen de la sociedad; se deslizan, cuando no las traspasan, por las fronteras de la ley". Quieren vivir libres de trabas y convenciones, evadirse de la vida organizada de la civilización. "Por esto, cada uno de ellos ha sido sucesiva o simultáneamente criado ocasional de muchos años, mendigo profesional, ladrón y fullero, estudiante o sacristán, mozo de mulas o esportillero, pinche de cocina, y hartas veces se los ha tenido que hacer con la justicia y ha dado con sus huesos en la cárcel o en el duro banco del galeote". Los pícaros ingleses se asemejan a los españoles; son los amigos y compañeros de Falstaff: Pistol, Nym, Bardolph, Gadahill, Mistres Quickly. Pero existe una diferencia fundamental entre ellos y Falstaff. Quienes rodean al obeso personaje son pícaros; lo son los soldados que recluta para la guerra:

“He tomado sin vacilar gentes que nunca fueron soldados, tales como criados bribones despedidos, hijos segundos de hermanos segundos, mozos de mesón que han emprendido la fuga, hosteleros en bancarrota ... tanto que os juraría he escogido ciento cincuenta hijos pródigos desarraigados ... Un gracioso que encontré por el camino, me dijo que yo había desalojado todas las hocas y reclutado cuerpos muertos ... No hay más que camisa y media en toda mi compañía, y esta media camisa se compone de dos servilletas cosidas juntas y echadas sobre los hombros como la túnica sin mangas de un heraldo. Y la camisa, para decir verdad, hurtada a mi huésped de Saint Albans o de Daventry. Pero esto no es nada; ellos encontrarán bastante ropa blanca en los cercos”.

Falstaff no es un pícaro. Se rodeará de ellos; si va al combate, acaudillará un ejército de pícaros. Pero no puede ser pícaro por la ilimitada alegría de vivir que lo caracteriza. Lang ha definido a Falstaff como la corporización del más rico humor, y la razón por la cual no puede parangonarse con los pícaros surge de la expresión de Taine. Luego de describirlo como “un azotacalles, un pellejo de vino, un ente innoble”, de resumir sus actividades en beber, dormir, blasfemar, mentir, alabarse y robar; de señalar el contraste de su vida con su edad, estado social y educación, se pregunta Taine si no resulta odioso y repulsivo, respondiendo negativamente, por considerarlo “la mejor pasta de la tierra”. “No hay maldad en su alma, no desea más que reír y divertirse”; si tiene vicios, los expone ingenuamente a la luz del día, en forma tal que debe ser perdonado. Shakespeare lo dijo por boca del mismo Falstaff: teniendo más carne que los demás, era por consiguiente más frágil. Faltan a Falstaff la astucia y los ardidés característicos de los pícaros. Su alma, para Benedetto Croce, es de niño, de niño vicioso, pero niño en fin: de ahí la simpatía con que lo pinta el poeta y lo siente el lector.

Falstaff y su mundo —mejor, sub-mundo— se encuentran en el límite. El objeto de la Criminología es para Laplace la conducta peligrosa. Para mí la conducta desviada o peligrosa interesa a la Criminología en cuanto factor criminógeno, o en cuanto fuente de nuevos contenidos para el Derecho Penal. Fecundo campo constituye en consecuencia ese sub-mundo de la picardía, tanto en la literatura española como en la inglesa. Aunque deba absolverse a Falstaff, a quien la misma alegría de vivir lo coloca en un plano diferente al de quienes lo rodean.

Julio César: Bruto y la muchedumbre.

Frank Harris ha denominado a Bruto el primer fruto del árbol del conocimiento: es uno de los primeros personajes en quien identifica la misma personalidad del dramaturgo, que nos revela a través de ellos su íntima y propia tragedia. Aunque no se comporta esta opinión, Bruto es el primero de una serie de personajes colocados por Shakespeare en una situación que exige decisión, y que está por encima de sus fuerzas. Andrew Lang asocia a Bruto con Hamlet y Macbeth. Si Hamlet ejecutase de inmediato la venganza, desaparecería el interés. Macbeth, si no tuviese un fondo de nobleza, sería un vulgar usurpador. Se pregunta cómo podría soportarse a Bruto si hubiese apuñaleado a César sin vacilaciones. No comparto el razonamiento de Harris que Bruto no encuentra motivo valedero, que no mata por el bien común; desprende esta conclusión de la falta de simpatía de Shakespeare hacia el ideal republicano. Pero el enfoque de Shakespeare es subjetivo, y no político. Es así que el homicida político es estudiado a la luz de la psicología. Planteado el drama de conciencia, Bruto antepone su ideal a la amistad; pero, cometido el acto, ello no significa su liberación. Queda, al decir de Baldesperger, tan torturado como un personaje de Dostoiewski.

El otro personaje que interesa criminológicamente en “Julio César” es la muchedumbre romana. Muerto César por Bruto y los demás conspiradores, Marco Antonio obtiene de ellos la autorización para hablar en los funerales de aquel. Es así como surge aquella obra maestra de oratoria que es el discurso de Marco Antonio. El pueblo, satisfecho con la muerte de César, o por lo menos indiferente ante ella, es llevado por los giros de la oración a un estado febril de expectación ante el anuncio del testamento que Marco Antonio pretende rehusarse a leer. El repetido empleo de la expresión “honorables”, con referencia a Bruto, Casio y los demás conjurados, produce en el pueblo el efecto de considerarlos traidores. Antonio logra el fin deseado: que el pueblo exija la lectura del testamento. El anuncio que la lectura provocará el estremecimiento de la sangre, la indignación de los espíritus y conducirá a Roma al motín, produce exactamente este efecto, buscado por Antonio. Leído el testamento, con su legado para cada ciudadano, el furor se hace general y el pueblo se convierte —como lo desea Marco Antonio, verdadero meneur— en multitud. En este estado se encuentra frente a frente con Cinna el poeta, homónimo de uno de los matadores de César. Surge una voz de la multitud: “Destruídle, es un conspirador”. Se oye otra voz: “Destruídle, por sus malos versos”. Repite el infortunado: “No soy Cinna el conspirador”. Una voz de la multitud responde: “No importa, su nombre es Cinna: arrancadle tan sólo el nombre de su corazón, y dejadle ir”. Otra voz repite: “Destruídle, destruídle”. No se escucha más la voz de Cinna.

¿Se quiere análisis más sutil de la muchedumbre delincuente?

Ricardo III.

Ricardo III ha sido comparado con Yago. Ambos constituyen prototipos de maldad, y no ocultan sus propósitos. En sus monólogos se desnudan ante el auditorio. En Ricardo III

Shakespeare ha presentado, como dice Paul de Saint Victor, una verdadera imagen lombrosiana. A su maldad y crueldad, agrega la deformación física. Pero mientras la maldad de Yago es vocacional, Ricardo III mata, como Mácbeth, para lograr el trono y conservarse en él. Pero tanto con respecto a Yago como a Mácbeth, Ricardo III es sólo un borrador, un anticipo que se bifurcará en las dos direcciones que nos ofrecen los citados personajes subsiguientes. Ricardo III anticipa a Mácbeth en la ambición que conduce al crimen, pero carece de su complejidad psicológica. Anticipa a Yago en su maldad sin límites, pero a diferencia de éste, su conducta tiende a una finalidad concreta: el trono y su conservación. La maldad de Yago tiende a la destrucción. Es absoluta.

Otelo y Yago.

Alguna vez se ha visto en Otelo y Yago a la pareja delincuente: Otelo sería el súcubo, Yago el incubo. Otelo, el sugestionado; Yago, el sugestionador. Pero la idea de pareja delincuente significa un entendimiento entre la misma, aunque la iniciativa parta del incubo. El acuerdo falta. Yago incita diabólicamente, la semilla prende en terreno fértil. Se ha dicho que Yago es un personaje frecuente en la sociedad contemporánea; es el capataz arribista, que sacrifica a quien sea, por el hecho mismo, aunque no implique su ascenso; es el sargento que tortura a sus subordinados, dice Wain, mientras cultiva argucias para ganarse a sus superiores. Pero Yago es mucho más que esto. Es la maldad en sí, que subsiste aún sin finalidades. A mi criterio, es un resentido social, que no vacila en arrastrar a la destrucción, por sí misma, a quienes lo rodean. Bien lo dijo Victor Hugo, al establecer el debido contraste con Otelo: Yago es el mal, mientras que Otelo es la noche.

Ferri identifica a Otelo como el delincuente pasional, y señala a su suicidio como la respuesta inmediata de su sentido

moral. Pero el problema es mucho más hondo. Ha dicho Wain que la barrera entre Otelo y Desdémona es antropológica. Pero no por parte de ella. Hay un sentimiento de inferioridad en Otelo, en que confluyen su pigmento y su edad. La muerte de Desdémona constituye, más que un asesinato, un sacrificio, como se desprende de la expresión de Baldesperger. El sacrificio es concebido por Otelo como una expiación que posibilitará el amor. Cuando llega a la alcoba, al encontrar dormida a Desdémona, la besa. La contempla y dice: "Sé así cuando estés muerta, y yo te mataré, para después amarte". Los celos—impulsados por Yago, en el terreno fértil de la especial personalidad de Otelo—nacen de la extraordinaria fuerza de su amor: la infidelidad imaginada de Desdémona sólo puede borrarse con la muerte. Pues ha de darle muerte, para poder amarla. La raíz del delito se encuentra en el amor.

Hamlet.

El príncipe de Dinamarca, a quien el hado ha impuesto una tarea superior a sus fuerzas, constituye un enigma. Bien ha dicho Bernardo Verbisky que donde un hombre de su tiempo se hubiera vengado, dejando a la espada o al puñal la solución de su problema, con lo cual no hubiera existido tragedia alguna, Hamlet se debate entre espejismos que son proyecciones de su propia alma, en la multiplicidad de desdoblamientos que pueden anotarse.

Hamlet fue rotulado por Ferri como delincuente loco. Vincula a la locura con la simulación. Aunque su planteamiento no es correcto en términos absolutos, la abulia en que sume a Hamlet el peso de su misión, lo coloca en una situación comprometida. Hamlet, para Taine y para Lang, se encuentra al borde de la locura.

Dice el segundo de los autores citados que mientras finge la locura, la locura verdadera pende sobre su cabeza como la

espada de Damocles. Ha dicho Morton Luce que el mismo Shakespeare no llegó a decidirse si Hamlet estaba o no verdaderamente loco. Ello explica en forma maravillosa las contradicciones en su obrar. Aunque medita sobre el suicidio, se muestra súbito e impulsivo cuando un peligro actual lo amenaza o parece amenazarlo: así se presenta al cambiar las misivas, y enviar a la muerte a Rosencrantz y Guildenstern —aunque estos cortesanos no parecen merecer el trato de privilegio que les dispensa Salvador de Madariaga; antes se demuestra así igualmente, al atravesar con su estoque a Polonio a través de la cortina, en el cuarto de la Reina. La muerte de Polonio ha sido sobrevalorada en cuanto a la calificación de Hamlet. Polonio era un cortesano rastrero, pese a las nobles palabras que Shakespeare alguna vez colocó en su boca, en los consejos a su hijo Leertes: “Esto ante todo, sé fiel a tí mismo”. Por otra parte Hamlet no sabía que era Polonio quien se encontraba detrás del cortinado. Polonio era el padre de Ofelia, y su muerte la conduce a la locura y a la propia muerte. La actitud de Hamlet frente a Ofelia es contradictoria: la afrenta y se mofa de ella cuando vive, y cuando muere exterioriza un desmesurado amor —en sus palabras, superior al de cuarenta mil hermanos—. Pero la muerte de Polonio —como después el fatal destino de Rosencrantz y Guildenstern— no produce remordimientos en Hamlet. Más aún, interrogado acerca del paradero del anciano, responde que se encuentra en un festín, donde no come, sino que es comido por cierta congregación de políticos gusanos que está actuando sobre él.

Se ha visto que Hamlet actúa impulsivamente ante un peligro inmediato, aunque la vida le pese, y medite seriamente en el suicidio, como se pone de manifiesto en el célebre monólogo. Pero en caso contrario pienso y el pensamiento inhibe su acción. Necesita la prueba de las aserciones del fantasma, y la obtiene mediante la representación ante la presencia real de un episodio similar al de la muerte de

su padre. En un momento determinado puede cumplir su venganza, al sorprender al rey, desprevenido, en sus oraciones; pero lo inhibe la reflexión: si al matarlo en tales condiciones, determina la salvación de su alma, ¿qué venganza es ésta? Inhibición y duda son notas características de Hamlet, que demoran el cumplimiento de la venganza, hasta que la fuerza de los hechos en la catástrofe final, se lo impone. "Hamlet" corresponde al mismo período en que Shakespeare estaría acuciado por la duda: duda integral, sobre la vida y sobre la muerte: el impulso suicida es inhibido por el pensamiento de los sueños que puedan turbar el reposo de la muerte.

Mácbeth y Lady Mácbeth

"Mácbeth" corresponde cronológicamente al denominado tercer período de la producción de Shakespeare: se ha fijado como fecha probable de su composición el año 1606. Este período se destaca por el poder sugerente de la expresión, la perfección técnica y estilística y la plena posesión de los recursos dramáticos. Señala asimismo el momento cuando el pensamiento de William Shakespeare alcanza los abismos de la desesperación.

"Hamlet", con toda su grandeza trágica, adolece de efectos en su construcción. La trama resulta tan enmarañada como la mente del héroe, y la escena final, con la muerte colectiva de los personajes, parece una solución forzada del autor, tan prisionero de su héroe, que no ha podido arribar a una solución de su dilema que no implique una catástrofe general. "Macbeth" en cambio ofrece una unidad estructural clásica —aunque Shakespeare, como siempre, y ello es su mérito, ignoró las unidades aristotélicas, verdaderas cadenas a las cuales no quiso someter la naturaleza humana que tan magistralmente supo poner al desnudo.

“Mácbeth”, drama que se desenvuelve en las tinieblas del inhóspito paisaje montañoso de Escocia, nos presenta a una inigualable pareja delincuente, y al eterno conflicto del bien y del mal. Esto se anuncia desde el primer momento, como los cuatro golpes con que se ha querido identificar el tema del destino en la Quinta Sinfonía de Beethoven.

Dicen las brujas —o mejor, en la misma expresión del poeta, las hermanas fatídicas:

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

Este es el tema central, e implica, como enseña Knights, “la premonición del conflicto, el desorden y las tinieblas morales en que se hunde Mácbeth”.

El tema se repite, como en la Sinfonía, al aproximarse Mácbeth y Banquo al encuentro con las brujas:

Día tan malo y bueno como hoy no he contemplado.

Cuando la primera profecía se cumple, cuando recibe a Mácbeth el título de thane de Cawdor, el tema se repite en su aparte:

Esta incitación sobrenatural
No puede ser mala; no puede ser buena; si es mala,
¿Porqué me asegura el éxito
Al comenzar por una verdad? Soy thane de Cawdor:
Si es buena, ¿porqué a esa sugestión me rindo
Cuya hórrida imagen mueve mis cabellos
Y obliga a mi corazón golpear a las costillas
Contra el curso natural?...

De nuevo el contraste entre el bien y el mal, y aquí, en prieta síntesis, el poeta anticipa la tragedia que se producirá, ya que la instigación sobrenatural se dirige a terreno fértil, donde ya está sembrada la idea criminal, como lo confirma Lady Mácbeth al referirse a un juramento anterior de su esposo.

Prevalece el mal. El asesinato de Duncan aparece calificado por todas las agravantes: el deber de Mácbeth, como súbdito a quien acaba de distinguir, como anfitrión, como pariente, es defender y no dar muerte al suave monarca.

...este Duncan

Ha ejercido con tanta suavidad sus facultades.

A ello se suma la alevosía, por el estado de indefensión de la víctima: recuérdese que Mácbeth es el asesino del sueño. Los crímenes se suceden, acuciado Mácbeth por el fin de conservar el poder. Ya no se habla del bien. Es el mal que da la tónica. El mismo Mácbeth dice, luego de su segundo encuentro con las brujas:

Que esta hora perniciosa

Maldita quede en el calendario.

Pero el mal, el desorden, lo antinatural y es notable como Shakespeare, tanto en Mácbeth” como en “El Rey Lear” juega con la palabra naturaleza y sus derivados—ceden al fin. La escena final tras alivio a la tensión con la destrucción del mal encarnado en Mácbeth, y la entronización del bien, representado por sus adversarios, que restauran el orden y representan el triunfo de lo natural sobre lo antinatural.

La acción del drama se ha desarrollado con una cohesión magistral, desde el anuncio de las hermanas fatídicas, la instigación coadyuvante de Lady Mácbeth, la comisión del crimen—hecho sin nombre, “a deed without a name”—, su secuela de horrores, el abismo psicológico que separa a la pareja criminal, la nueva reunión con las brujas, con las profesías de doble sentido que no desentraña Mácbeth—no imagina éste que Macduff ha nacido a raíz de una cesárea, ni que el bosque de Birnam avanzará contra Dunsinane al ser cortados los árboles para servir de escudos a los soldados—, el derrumbe y la muerte de Lady Mácbeth, hasta llegar a la catástrofe final

—y heroica— del mismo Mácbeth. Los diecisiete años del Mác-beth de la historia se concentran en un tiempo dramático más breve, que implica un verdadero tiempo existencial que acuerda singular unidad a la tragedia.

Al igual que en "Hamlet", lo sobrenatural se encuentra íntimamente ligado con la trama de "Mácbeth". La creencia en la hechicería había encendido las hogueras de Europa y América —recuérdese el episodio de las brujas de Salem—: las hermanas fatídicas resultaban criaturas de singular realidad, que podrían presentarse en cualquier momento ante los espectadores de los dramas de Shakespeare. El mismo rey Jaime I, a quien cumplimenta Shakespeare como supuesto descendiente de Banquo, fue autor de un tratado de "Demología". El mérito de Shakespeare, como ha dicho Hill, es el de tratar a los espectros y brujas de modo tan hábil e impresionante, que los mismos, en "Hamlet" y "Mácbeth" no ofendan al espectador contemporáneo. Las brujas, pese a las dudas de Theodore Spencer, son apariciones objetivas. Son tales porque tienen existencia real para otros y no solo para Mácbeth, como ocurre con el fantasma del padre de Hamlet, visto también por los soldados y por Horacio. Lo confirma su visión por Banquo, a quien formulan además la profecía que le costará la vida: que sus descendientes ceñirán la corona. Pero el fantasma del mismo Banquo, que aparece en el banquete, es como sostuve hace tiempo, un fantasmá subjetivo, una proyección de la subconciencia; sólo Mácbeth lo ve, y ello provoca de su parte palabras reveladoras. Claramente entendieron estos autores de tan diversa formación como Taine, Baldetsperger, Lang, Landauer, Quiller Couch y José Ingenieros.

Agudos críticos han señalado que en su contacto con lo sobrenatural, en contraste con el Fausto de Marlowe —y puede agregarse, el de la leyenda y el de Goethe—, no ha pac-

tado con las tinieblas. La esencia misma del horror —dice Quiller Couch— reside en lo vago, en lo inasible. Landauer, más explícitamente, señala que Mácbeth se encuentra a merced de los dominios, sin haber pactado con ellos. Se trata de una relación a modo de simpatía y telepatía. Mácbeth “atrae a los espíritus infernales sólo porque sus pensamientos, sus oscuros deseos y vagos planes le son afines”. Lo sobrenatural instiga —“this supernatural soliciting”—. Dice Spencer que no se sabe si las brujas gobiernan el hado del protagonista o si sus profesías son un reflejo del propio carácter del protagonista, y que se presenta el problema de predestinación y libre albedrío, dejándolo sin solución. “O para decirlo en términos más shakespeareanos, los decretos de lo que parece ser el destino exterior y los impulsos del carácter individual se contemplan como parte de una misma visión y, en un sentido técnico, como partes de un mismo todo dramático”. Esto conduce naturalmente al estudio de los protagonistas del drama. Porque si bien el aparato sobrenatural es real, objetivo —como lo confirma su visión por Banquo—, sólo incita e instiga. Mácbeth desea quizás esta instigación, que le dará fuerza para cumplir un antiguo juramento. Recuérdese que no hay pacto, sino una relación telepática. La explicación del crimen de Mácbeth se encuentra, en el fondo, en el mismo Mácbeth.

Benedetto Croce ha señalado agudamente que en “Mácbeth” el bien aparece sólo como venganza, como remordimiento, como castigo. Los personajes que lo representan no se destacan con la fuerza del matrimonio protagónico. Es que en ellos mismos —extraordinaria y desgarradoramente humanos— también ha anidado en un comienzo el principio del bien. Lady Mácbeth impulsa a su marido al crimen por el amor que le profesa —absoltuo y sin egoísmos—. Pide por ello que los espíritus le despojen de su naturaleza femenina.

En palabras terribles, dice:

... despojad de mi sexo,
 Y llenadme de los pies a la cabeza, en un todo
 De la maldad más absoluta / Haced espesa mi sangre,
 Detened el acceso y paso al remordimiento.
 Para que ninguna puntillosa visita de natura
 Sacuda mi propósito aciago, ni imponga tregua
 Entre él y su efecto / Venid a mis pechos de mujer
 Y cambiad, ministros de la muerte, mi leche en hiel.
 Dondequiera estéis en vuestra materia leve
 Aguardando el daño natural / Venid, noche tenebrosa,
 Y hundíos en el humo más espeso del infierno,
 Para que mi puño no vea la herida que infiere
 Ni el cielo atisbe a través del obscuro manto,
 Para clamar: "Deteneos, deteneos".

Ferri presenta a Mácbeth como ejemplo de delincuente nato. Pero esta afirmación resulta, por lo absoluta, superficial. Si Mácbeth fuera tal, desaparecería el sentido de la tragedia. La misma Lady Mácbeth teme que en él llegue a dominar lo bueno de su naturaleza:

... pero aún temo tu naturaleza;
 está demasiado llena de la leche de la bondad humana.

Mácbeth es prócer del reino, soldado sin par. Como héroe glorioso lo describe el sargento que al rey Duncan relata sus victorias. Como héroe caerá al fin, de cara al enemigo, sin dar ni pedir cuartel:

... ataca, Macduff,
 Y maldito sea quien primero clame: "Detente, basta".

El bien y el mal luchan en el alma de Mácbeth, como se pone de relieve en el ya citado aparte, y en el extraordinario

soliloquio seguido por el diálogo con su mujer. Sufre dos instigaciones: la sobrenatural, y la de Lady Mácbeth. Pero es él quien decide:

Decidido estoy, y así obligo

A todo agente corporal a este terrible hecho.

Voy, y a burlar el tiempo con despliegue placentero;

Un rostro falso debe ocultar lo que el falso corazón
conoce.

Vacilante ante la aparición de un puñal suspendido en el aire —proyección de su conciencia—, el tañido de una campana lo vuelve a la realidad, y entonces ratifica su decisión:

Voy, y está hecho; me invita la campana.

No la escuches, Duncan: porque es un tañido

Que al cielo o al infierno te convoca.

No queda pues sin solución el problema de la predestinación y el libre albedrío. En las pocas palabras constitutivas de las citas precedentes, Shakespeare ha descrito el acto de decisión, que en última instancia constituye el libre albedrío, como entre otros autores lo han puesto de manifiesto Carrara, Cathrein y Recaséns Siches.

¿Por qué llega al crimen o al desastre un personaje que no carece de buenas cualidades? Shakespeare ha coincidido, como lo expresa Quiller-Couch, con una regla aristotélica: La tragedia es el espectáculo de un hombre ni eminentemente bueno o malo, que llega al desastre no por mera maldad sino por algún error o debilidad. Este pensamiento lo puso Shakespeare expresamente en boca de Hamlet, con extraordinaria ironía dramática; que un particular defecto innato en hombres de virtud o calidad, provoca su corrupción —y, agregó, su derrumbe. Este es el drama de Hamlet, de Bruto, de

Otelo, de Lear, de Mácbeth. La ambición, el ansia del poder, es el impulso que llevará a Mácbeth al crimen. Las incitaciones sobrenaturales y conyugales son meramente coadyuvantes. "Mácbeth es la tragedia de la ambición —ambición justificada en la crónica y en la historia por fundamentos dinásticos.

Dice Víctor Hugo en síntesis clarividente: "La ambición fácilmente se torna violencia, la violencia fácilmente se torna crimen, el crimen fácilmente se torna en locura; Mácbeth representa esta progresión".

Mácbeth y Lady Mácbeth constituyen los ejes de la trama. Morton Luce ha dicho con acierto que la obra tiene un protagonista bipartito. Baldensperger agrega que los personajes constituyen un monstruo de dos cabezas, con una voluntad bicéfala y una conciencia por partida doble. Es la pareja criminal característica.

El cuadro psicológico de Mácbeth constituye una anticipación genial de Shakespeare. Macbeth refiere a su esposa como, apenas cometido el asesinato, despiertan los chambelanes y murmuran una oración. Dice:

Uno clamó "/Dios nos bendiga/" y "Amén" el otro;
Como si me hubiesen visto con mis manos de verdugo.
Al escuchar sus temores, no pude decir "Amén/"
Cuando ellos dijeron: "/Dios nos bendiga/".

Prosigue, atormentado:

¿Pero por qué no pudo pronunciar "Amén"?
Gran necesidad de bendición tenía, "Amén"
Pegóse en mi garganta.

Proféticamente sin darse cuenta que anticipa su propio sino— Lady Mácbeth le expresa que si piensa así sobre tales hechos, la consecuencia será la locura. Pero no cesa el tormento de Mácbeth.

Parecióme escuchar una voz que clamaba “/No duermes más/”

Mácbeth asesina el sueño, el sueño inocente.

El sueño que teje la enmarañada madeja de las preocupaciones,

La muerte de la vida de cada día, baño del fatigoso trabajo,

Bálsamo de las mentes doloridas, segundo recurso de la gran naturaleza,

Principal alimento en la fiesta de la vida.

.....

Aún clamó: “/No duermas más/” a través de la mansión,

“Glamis dio muerte al sueño, y por ello Cawdor
No dormirá más: Mácbeth no dormirá más.

Mácbeth es el asesino del sueño y por ello no dormirá. Es un verdadero anticipo de la psicología profunda. Se pone de relieve la febril acción del subconsciente en la magistral escena del banquete, cuando Mácbeth —y sólo él— vé el fantasma de Banquo, cuyo asesinato ha ordenado. Ya señaló que esta aparición es subjetiva, proyectada por el subconsciente, agobiado por un remordimiento que la conciencia no permite expresar. Pero, cruzado lo que Verity denominó el Rubicón del crimen, Mácbeth marcha hacia su destino sumando muertes y aventando remordimientos.

Lady Mácbeth es una instigadora aún más diabólica que las mismas hermanas fatídicas. Su inteligencia es despejada, y su mente clara; su presencia de ánimo, en la escena del banquete, es sorprendente. La represión mental que ejerce Lady Mácbeth sobre sí misma —luego de su tremenda invo-

cación— es severa. Es ella quien vuelve para rociar de sangre a los dormidos chambelanes. Pero hay indicios de fisura en esta solidez. La semejanza de Duncan, dormido, con su padre, le impide consumir personalmente el hecho. El pensamiento del tremendo crimen, expresa proféticamente, conducirá a la locura. El delito se convierte en un muro que separa a sus autores, que impide la anterior e íntima comunicación que entre ellos existía. La severa represión mental de Lady Mácbeth resulta superior a sus fuerzas, y la caída es vertical. Repite, en sueños, las expresiones que dirigiera a su marido la noche del asesinato de Duncan. Ella, que ante el terror de Mácbeth, manchó con sangre a los dormidos chambelanes, se pregunta quién hubiera pensado que el anciano contuviera tanta sangre, e inquiere monótonamente si sus manos podrán limpiarse: “Perdura aún el olor de la sangre: todos los perfumes de Arabia no quitarán el olor de esta pequeña mano”. Repite cosas dichas a su marido con referencia a sus crímenes, y el médico que las escucha diagnostica con palabras dignas de Freud:

Malos rumores se difunden: hechos inhumanos
Inhumanos trastornos causan: las mentes infectas
A sus sordas almohadas confiarán secretos:
Más que al médico, al confesor requiere.

Ingenieros ha calificado a Lady Mácbeth como una histérica que se denuncia por accesos de sonambulismo. Ferri subraya la crueldad, frialdad y obstinación, pero olvida su derrumbe. Los críticos literarios superan en visión y sagacidad a los criminólogos. Así, Morton Luce destaca el endurecimiento de Lady Mácbeth por virtud de su intelecto y voluntad, y la terminación de su impulso audaz en reacción y agotamiento.

En un trabajo anterior expresé una conclusión sobre estos personajes, que no vacilo en ratificar: “Shakespeare nos ha dejado así en estas descripciones de los estados anímicos

de Mácbeth y Lady Mácbeth, agobiados subconscientemente por el peso de sus delitos, agudos estudios de psicología profunda, más aún, de psicoanálisis criminal. Al finalizar el estudio de las ideas criminológicas de Hobbes, cité un concepto cuya consecuencia implícita era que el delincuente llevaba en sí el testigo de su delito. Shakespeare nos ha demostrado esto con las pinturas magníficas de Mácbeth y su esposa. Ambos llevan en sí, en el fondo de su alma, en el subconsciente, el testigo de su delito, más aún, el acusador y el mismo juez, implacable por cierto”.

Shakespeare y la justicia.

No sería completo este trabajo, si no tomase en cuenta la visión de la justicia a través de la obra de Shakespeare.

He de ceñirme a tres ejemplos. El Príncipe de Gales, que será luego el Rey Enrique V, en sus correrías juveniles con Falstaff y los pícaros, ha sido encarcelado por el Gran Justicia. Este, con dignidad, señala que había cumplido con su deber al administrar justicia. Y el flamante rey lo enaltece por ello, ganando en altura moral. Pero la altura moral resta humanidad al joven monarca, quien con su rechazo de Falstaff, provoca la muerte de éste. Fluellen, capitán galés, dice que Enrique mató a Falstaff al igual que Alejandro mató a Clito. ¿Acaso Shakespeare apunta aquí a la posibilidad del homicidio por medios morales?

Shakespeare se enfrenta con el valor justicia en el proceso de Shylock, que para Wain es una horrorosa parodia de legalidad mercantil. Pero esta referencia es superficial. Deja en segundo plano la lacerante humanidad de Shylock, presunto victimario y verdadera víctima, cuya humanidad doliente no ha sido comprendida por los demás. Olvida también que no puede interpretarse literalmente el ardid de Porcia. Cuando ella exige que no se vierta una gota de sangre, porque la mis-

ma no está comprendida en el pacto, está sometiendo a este pacto, y al mismo derecho que lo admitiese, a ese rasero en que a través de un siglo de distancia, han coincidido Carrara y Radbruch: el Derecho Natural.

A este tema vuelve Shakespeare en la más enigmática de sus creaciones, "Medida por medida", que ha sido calificada como comedia sombría. Soplan vientos de tragedia, pero por arte de magia, con un soplo de humanidad, se escamotea el desenlace previsto, y el drama concluye felizmente.

"Medida por medida" significa una respuesta a preguntas cuya formulación es para Baldesperger: ¿Qué es la Justicia en manos de jueces falibles? ¿Tienen verdadera fuerza legal las leyes inhumanas? En su ensayo sobre la Judicatura, advierte Bacon que no hay peor tortura que la tortura de las leyes penales: que no debe su función de intimidación convertirse en rigor: que los jueces sabios deben limitar la ejecución de las leyes caídas en desuso o inapropiadas al tiempo presente. Todo esto lo tiene bien presente Shakespeare en "Medida por medida", que ha sido considerada como una protesta contra las extravagancias en las doctrinas de los puritanos. Más que protesta: advertencia. Recuérdese que pocos años después de la muerte de Shakespeare, llegó el Parlamento puritano a establecer inspecciones domiciliarias por parte del ejército, con el fin de comprobar si se cumplían o no los ayunos decretados.

Vincentio, duque de Viena, parte aparentemente para la guerra, y deja al gobierno de la ciudad a su lugarteniente, Angelo, presentado como modelo de severidad, rectitud y firmeza. Angelo, cumpliendo con su misión, pone en vigencia una antigua ley que pena con la muerte el estupro y la fornicación. La ley alcanza a Claudio, que ha embarazado a su amada, Julieta, con quien no se desposa por problemas de la dote. Reflexiona Angelo acerca del sueño —no la muerte— de la ley: muchos no hubiesen incurrido en mal, si el primer infractor del edicto hubiese respondido por su hecho. Pero bien

dice Landauer que Angelo habita un castillo de palabras idealistas, que se derrumba cuando estalla la tormenta de los impulsos. Del poder, pasa al abuso. La solicitud de Isabela por su hermano, conduce a Angelo a sugerir su entrega como precio del indulto. El juez pretende cometer la misma infracción que ha condenado. Se ponen de manifiesto la debilidad de Claudio, que insta a su hermana al sacrificio, y la de Isabela, que prefiere que su hermano perezca por su honestidad. El Duque, disfrazado de monje, se convierte en nudo de la acción: es el verdadero *Deus et machina* de la obra. Sustituye en la cita a Isabela por Mariana, que ama a Angelo. Este cree que ha obtenido su propósito: el encuentro tuvo lugar en un jardín umbrío. A continuación, ratifica la condena. Pero en la prisión se aparenta su cumplimiento: se remite a Angelo la cabeza de un preso que allí acaba de morir. Este es el momento en que el Duque efectúa su reaparición oficial. Se formula la denuncia de Mariana. El Duque ordena a Angelo que contraiga matrimonio, y ante la denuncia de Isabela, que no conoce la sustitución, lo condena a muerte. Es el talión. Medida por medida. Pero la reaparición de Claudio, como golpe mágico, conduce al imprevisto final feliz, que justifica —a medias— el rótulo de comedia dado a la obra. Tanto Claudio como Angelo son indultados, como asimismo Bernardino, delincuente que en la prisión, a la espera del cumplimiento de su condena, no ha perdido su espíritu desbordante humanidad. Dice Landauer: "Extraña justicia es la practicada por ese duque que había dejado el trono para que su lugarteniente Angelo restaurase la eficacia de las leyes... Absuelve a un asesino; manía a la libertad a un hombre injustamente arrebatado al verdugo ... Y sin embargo, desde que ese duque volvió al gobierno, todos respiramos, libres y tranquilizados, el aire de la pureza y sentimos una disciplina y un orden que no provienen de la compulsión externa, sino desde las almas mismas y une con íntimos lazos a seres humanos que pasaron por una prueba severa". Es que ha imperado aqué-

llo que algunos identifican con Dios, otros con la naturaleza, otros con la razón, y que Radbruch denomina con su antiguo y prestigioso nombre de Derecho Natural. Shakespeare, luego de proclamar por boca del Duque el talión:

Angelo por Claudio, muerte por muerte
... aún medida por medida ...,

trasciende la justicia humana, y reemplaza la medida de la muerte por la medida divina del perdón. El Duque, como Próspero en "La tempestad", está por encima de odios y rencores. Podría repetir las mismas palabras de éste acerca de la fugacidad de la vida y la verdadera dimensión del hombre:

Somos de tal materia
como aquella de la cual los sueños se construyen,
Y nuestra pequeña vida
Concluye con un sueño...

