

La candela de Lady Macbeth

"Y como, además, cuando estoy despierto observo frecuentemente lo absurdo de los sueños, pero nunca sueño con lo absurdo de mis pensamientos en estado de vigilia, me satisface advertir que estando despierto yo sé que no sueño: mientras que cuando duermo, me pienso estar despierto."

Thomas Hobbes, Leviathan, I, 2.

Summary: *The concept of 'evil' expressed in The Tragedy of Macbeth as a shattering, self-rending guilt that disintegrates those mechanisms which preserve the prudent soundness of man, shows us the real meaning of the fictional art form correspondent to tragic art.*

Resumen: *El concepto de 'mal' expresado en La Tragedia de Macbeth como una culpa desgarradora del ser propio y que desintegra aquellos mecanismos que conservan la prudente cordura del hombre, nos muestra el verdadero significado de la forma artística de ficción conforme con el arte trágico.*

Nos es necesario reconocer que la tragedia es en alguna medida la dramatización del mal. La maldad le da vida a la tragedia así como lo burlesco le da vida a la comedia. Pero no es cualquier mal el que nos conmueve en la ficcionalidad trágica: es un hecho privilegiado en la representación escénica cuya existencia previa en el ánimo del espectador le confiere a la ficción un grado de efectividad que supera el simple juego de unos actores desplazándose sobre una sucesión de tablas paralelas. Claro que en nuestro hablar común la palabra 'mal' tiene demasiadas connotaciones como para poder acabar de decirnos lo que ello realmente es en su sentido trágico. Sería

entonces bueno que nos olvidáramos por un instante de lo que creemos saber, entender o valorar del mal para ver si así podemos llegar a vislumbrar profundamente la dimensión entera de ese sentimiento tal y como nos lo transmite el arte trágico.

Buscamos la realidad trágica del mal, una realidad en que se hace patente para el hombre un sentimiento de repugnancia reflexivo, es decir, cuyo foco de origen no está centrado en algo exterior a su propia persona: la sabiduría trágica es también la sabiduría delfica del "conócete a ti mismo". Queremos encontrar esa sabiduría luminosa, producto del aprendizaje develador trágico, que consiste en arrancarse los ojos porque se entiende que la visibilidad de lo que auténticamente es el hombre queda ensombrecida por la luz exterior, al ocupar ésta su vista distrayéndola de la auténtica visión interna y de la horrible diaphanía de su naturaleza.

Ciertamente es ésta una visión difícil. El mal, en tanto sentimiento de repugnancia, es un dato demasiado desgarrador como para reconocerlo y conservarlo en el ser propio. Como sentimiento reflexivo, tal vez la manera más adecuada para referirse al mal trágico es como *culpa*. Todo el sentido de las religiones no ha sido otro que el de exorcizar al hombre de ese demonio de la culpa que a veces siente anidar dentro de sí, literalmente de controlar la culpa en el hombre. La

religión, por medio de la representación, del símbolo, nos permite liberar nuestra conciencia de ese peso, haciéndonos creer que ese demonio que es el mal puede ser arrancado de nuestra naturaleza como con pinzas y sierra. Las religiones no son ni falsas ni verdaderas, son simplemente efectivas o no efectivas; su etimología, *re-ligare*, no debe referirse tanto a reunificar a los hombres con Dios como consigo mismos. En sí mismas no aspiran a plantearse como reales más que en una forma negativa: con el propósito único de negar una realidad insoportable.

Por ello, la creencia en el conjunto de ritos que las componen no viene dada gracias a una verificación empírica de la realidad del mito, sino a que la imagen que éste ofrece corresponde a un modelo aliviador de los hechos, y de ahí también que la forma del mito religioso, su contenido estético, es más importante aún que su facticidad real. Se aceptan por voluntad, no por convicción. Las religiones son verdaderas hacia adentro, en el sentido de que eliminan lo que amenaza destruirlo a uno desde dentro de uno mismo, al poder uno contemplar su propio mal desde una distancia segura y controlarlo de frente a él.

No es cuestión de que ese símbolo sea real o ficticio: de hecho, por definición, para que las religiones sean auténticas deben estar fundamentadas en un mito ilusorio que permita escapar de la visión relativa al hecho real del mal interno (*credo quia absurdum!*). Para ellas, es de primordial importancia eliminar en el ánimo el sentimiento de una realidad indeseada, lo que podríamos llamar la realidad humana del mal. Con la religión nos tapamos los ojos de un panorama demasiado horrendo viendo hacia afuera. La imagen religiosa -la externalización del principio del mal- sumerge al hombre en la oscuridad ocultante de lo ficticio, haciéndole creer que no está limitado por ello.

Y la tragedia también empieza como religión, y así es como comienza también la representación dramática de la tragedia. Pero ésta, en tanto plenamente constituida, necesita de una integridad de ánimo en el individuo de tal manera sedienta de autenticidad o desengañada de apariencias, que él se encuentre necesitado de verse interiormente sin miramientos, y dispuesto hasta a perderse a sí mismo en esa visión abrumadora con tal de saber lo que él mismo es y lo que le corresponde verdaderamente a su destino.

La realidad humana del mal es develada en toda su dimensión por la obra trágica como una

suprema *anagnórisis* en que el espectador, por intermediación reflexiva del personaje, se reconoce a sí mismo en una dimensión terrible. Este indagar sin importar las consecuencias constituye el punto de diferencia con el motivo religioso, pues la tragedia acepta las consecuencias más profundas de la culpa y su tarea consiste más bien en revelar lo inevitable de su existencia y lo artificio de su redención. En tanto apariencia externa, la representación trágica funciona pero sólo como un espejo del alma; la misión de La tragedia es sofocar la luz de la apariencia exterior para no encandilar la oscuridad enigmática del ser humano.

Sobre esto no podemos sino predicar con el ejemplo, y qué mejor prédica al respecto que un análisis de *La Tragedia de Macbeth*, la tragedia del mal por excelencia.

La Tragedia de Macbeth se inscribe en la tradición demonológica cristiana de la Edad Media; pero la representación de estos representantes del mal adquiere un nuevo sentido al reformularse trágicamente, al manifestarse de otra forma la esencia del mal que representan. Y es que olvidémonos de las brujas y los espectros que deambulan por el escenario, y sepamos ver el objetivo del drama: la culpa, la actitud de autorepugnancia ante el mal.

Al igual que en la tradición demoníaca del medioevo, el mal aparece asociado con una ambición seductora que rompe en su incontinencia con el buen orden del mundo. En esta tragedia isabelina, tal tema corre parejo a la *hybris* griega de la mejor tradición esquílea. Macbeth y Lady Macbeth, ante las predicciones de las "hermanas fatídicas" del futuro título real para el *thane*, sucumben a la certeza prepotente de creerse en control absoluto del destino. Esta inmunidad que sienten, da campo libre para que su ánimo les exija, sin el menor escrúpulo por las consecuencias de sus actos, el título real que en circunstancias normales sería una demencia pretender conquistar. Como el anillo que hacía invisible a Gíges, los augurios funcionan como una liberación de un mal que era contenido por el respeto al orden prudente de las cosas.

En la realización del crimen constatamos que los esposos han tenido algún fundamento humanamente sensato en dar rienda suelta a su maldad y alienarse de su cordura habitual. En la tradición demonológica son los demonios los que

se apoderan de alguien y lo llevan a su perdición; ese concepto de posesión demoníaca también se sugiere en *Macbeth*, pero aquí notamos la distinción fundamental con la demonología formada espontáneamente, ingenuamente si se quiere, dentro de un marco religioso.

De Quincey había notado en su espléndido ensayo, *On the Knocking at the Gate in 'Macbeth'*, que en el *thane* hay un infierno interior, una pasión convulsa, que pone al mundo exterior en un paréntesis, como si no existiera (Macbeth dice que no puede creer que ha nacido de madre; lo mismo Lady Macbeth, que aspira a ser asexuada), y que, una vez que Macbeth finalmente ha asesinado a Duncan, se apacigua ya ese estado de enajenación demente y entonces es como despertado y devuelto de un tirón al mundo por tremendos golpes en las puertas del castillo. Vuelto a la conciencia de la realidad cotidiana, Macbeth se siente horrorizado ante la demencia ya manifiesta a la que llegaron sus actos. Ahí donde podría uno esperar que termina la posesión del mal, es donde comienza realmente para la tragedia.

Este nacimiento de la culpa como un despertar a una realidad propia maligna constituye el mensaje trágico por excelencia, su *anagnórisis*; y el mensaje de la culpa es sencillo: has perdido por tu culpa el único estado que te era propiamente feliz; tu estado de inocencia. Gracias al hecho interior y esencial del mal, en ninguna otra parte como en la tragedia se enlazan tanto entre sí el simple conocimiento del mal con la pérdida de la felicidad, pues no hay que recurrir al mito de algún genio maligno exterior para explicar la separación de la inocencia paradisíaca: el reconocimiento de la propia monstruosidad es el legítimo Valle de Lágrimas.

Sören Kierkegaard, el gran teólogo danés del siglo pasado, fue quien por otra parte abrió camino para la correcta visión del mal trágico en general (véase especialmente su ensayo: *Repercusión de la Tragedia Antigua en la Moderna*). Fue él quien señaló la dimensión trágica de la culpa como una ambigüedad, según la cual reconocemos nuestra culpa, nuestra responsabilidad en la pérdida de la inocencia paradisíaca, pero al mismo tiempo no vislumbramos de dónde emana la razón de esa responsabilidad, pues ni siquiera es posible explicarla a partir de nuestras acciones. Esa culpabilidad tiene una facultad mayor de ser considerada al margen de causas o entidades concretas a las cuales responsabilizar.

Esto está ligado con su doctrina acerca del sentimiento de la angustia (*Angst*), el cual es un sentimiento muy fuerte pero al mismo tiempo muy ambiguo, pues su objeto no es algo concreto, sino que es la simple nada, es la concientización de la presencia de un vacío. Kierkegaard ejemplifica la angustia con el sentido de la culpa según la caída de Adán. Había un momento en que Adán no conocía lo que era el mal, no lo percibía dentro de sí, y ésto porque Dios lo había hecho inocente, no había comido "del árbol de la ciencia del bien y el mal". Pero al desobedecer a Dios peca, pero, aquí viene la paradoja, ¿cómo pudo haber pecado si estaba hecho inocente, si no sabía lo que era malo como para haber dicho que obró con mala intención? La culpa de la caída se remite a sí misma para justificarse: "el pecado vino al mundo por medio del pecado", nos dice Kierkegaard (*El Concepto de la Angustia*, I, ii [Espasa-Calpe, Madrid, 1982]). Por lo demás, es bueno señalar que esta discusión de Kierkegaard no pretende salirse del plano bíblico: en la Biblia misma, el asunto no puede ser más circular: la forma en que Adán llega a conocer el mal, comiendo del árbol de la ciencia del bien y del mal, es la falta misma que conforma la culpa para su castigo divino [Gen. 2:17 y 22]).

La culpa llega así "siendo mensajera de sí misma", sin nada que la fundamente. En nuestro enfoque trágico, podemos entender el conocimiento vacío de la angustia paralelamente a la falsedad que representa atribuir el mal a un objeto totalmente exterior al propio ser. Lo trágico es que la repugnancia y el horror del demonio en uno mismo deja al hombre como en una caída dentro de un abismo sin lados ni fondo; la vacuidad de la angustia consiste en que uno se percata de que nada accidental a mi ser puede cargar con la responsabilidad perversa de ese demonio, y asimismo, de que adonde yo vaya la carga de llevarlo estará conmigo, no importa de cuántas investiduras pretenda descargarme. *Toda causa del mal es aparente; uno se angustia por el hecho de ser hombre, o en todo caso es eso lo primordial*. Lo que hace a la culpa precisamente culpa es reconocer que hay algo en mí que me impide ser inocente, pero la culpa angustiosa es la culpa trágica por excelencia porque me hace ver que aquello que me impide ser inocente soy yo mismo. las condiciones de mi existencia.

Continuando con nuestra tragedia, podemos ver cómo en aquel despertar de Macbeth de su

ilusión de poder empieza a reaccionar el lado cuerdo que había abandonado. Ciertamente es éste un Macbeth cuerdo que reacciona ante la locura, pero ahora se trata de *su* locura. Todo es demasiado claro: no ha habido aquí la posesión de otro demonio más que él. El agitación de Macbeth ante el asesinato cometido no es el sentido moral de arrepentimiento por condolerse con la víctima, ni el miedo al castigo, ni tampoco exactamente los espectros que posteriormente se le aparecen recordándole sus crímenes, sino el horror de que en su misma naturaleza hay espectros totalmente ajenos a su normal persona de los que le resulta inevitable pretender deshacerse, y que hacen de su ser una cosa escindida, una naturaleza enigmática, el enigma que ni Edipo había terminado de descifrar: el hombre mismo. Macbeth no ve en las criaturas malignas y externas el mal mismo, sino simplemente una representación suya. La fuente de todo mal, libre de toda determinación objetiva, ha quedado flotando en pura subjetividad: los monstruos funcionan aquí pero como reflejo del alma.

No sé si alguien se ha puesto a pensar en que cada uno de nosotros es un fantasma, y que los fantasmas, como imagen inconsumada de una vida, no nos asustan porque estén sencillamente muertos, sino precisamente porque están tan vivos como nosotros, vale decir, porque representan una forma viva de la muerte. Macbeth ve un fantasma sumamente horroroso adonde él va, el fantasma que le resulta más odioso: su propio fantasma. Ese fantasma llena su existencia y por él no ve en la vida más que una forma animada de la muerte. Todo su horror está dirigido a la terrible realidad fantasmal de su ser, y como no podemos compartir tranquilamente la cena con un fantasma, al margen de sus modales en la mesa, Macbeth tiene que deshacerse de él, tiene que huir de sí mismo:

To know my deed, 'twere best not know myself.

(II,ii)

Pero esta redención religiosa de exorcizarse no le es posible, se encuentra en incapacidad de decir 'Amén', sencillamente porque ha visto demasiado claramente lo que él en realidad es.

La necesidad de ese escape, sin embargo, es inevitable; al sentimiento de enajenación y repulsión se aúna inmediatamente el sentimiento de defensa del ser propio. No tiene salidas: tiene que olvidarse de sí mismo, tiene que reencontrar la

inocencia en la que no se percibía como lo que realmente era. Pero Macbeth ha contemplado la desintegración de la realidad aparente de la vigilia al ver cómo las fuerzas sonámbulas que actúan con los ojos cerrados son las que dan forma, empero, a las acciones cotidianas del hombre, y, en un despertar inverso y perturbador, despierta no de un sueño, sino de la ficción de la realidad que habitualmente acepta. Esa *anagnórisis* ha sido como el nacimiento al mundo real, como si antes no hubiera habido más que una ilusión legendaria y desconocida. Macbeth ha sido expulsado de la placidez del sueño de la misma forma en que Adán fue expulsado en otra ocasión del Paraíso Terrenal:

Methought I heard a voice cry 'Sleep no more!

Macbeth does murder sleep', the innocent sleep

(II,ii)

Ciertamente que la única salida para olvidarnos de una realidad horrible es con el letargo inconsciente del sueño; sólo en el sueño del alma y en la ficción de la apariencia nos llegamos a redimir de lo que nosotros mismos somos en una realidad repulsiva. El mal puede estar en nuestra realidad, pero nos es factible dormirmos para dejar esa realidad y reencontrar descanso de esa turbación con la ayuda del sustento del sueño. Macbeth, sin embargo, no podrá sentirse seguro consigo mismo, no podrá dormirse de nuevo porque sabe lo que es y no puede dejar de ser: su pecado fue haberse salido de la convicción no dolorosa en que lo sumergía la ficción impostora del orden normal y estable del mundo, en donde cada uno es dueño de sí mismo, y esta pesadilla del despertar lo saca de las cobijas de su sueño y lo pone en un estado de alerta en el que recuperar el sueño, cerrar los ojos tranquilamente de nuevo, es algo imposible.

Lady Macbeth, confirmando la analogía entre el estado de ánimo de su ser y el de su esposo, sufre un proceso que, aunque inverso al de Macbeth, es regido por el mismo principio: a pesar de que puede en un comienzo mantenerse firme ante el reconocimiento de su mal, termina sucumbiendo ante su contemplación. Ciertamente puede dormir, pero su sueño no es el sueño del olvido, es un sueño de pesadilla y sonambulesco que subyace bajo el sueño plácido. Es un sueño que trata de emerger de una pesadilla a la inocente

y habitual vigilia —el sueño del sustento—. En sus caminatas nocturnas, Lady Macbeth delata sus crímenes a los hombres despiertos porque en tal estado no teme los castigos externos. No es eso lo que la mueve a querer purificarse: es el intento de recuperar los mecanismos veladores de la vigilia para limpiar su autorepugnancia. Pero lo cierto es que está atrapada en su sueño y a la merced de su conocimiento interior; porque en la realidad ambigua del sueño, donde el símbolo no suele velar la horripilancia profunda y esencial de la vida, pero al contrario nos la hace manifiesta, cualquier monstruo es uno mismo.

Y en ese sentido el sonambulismo de Lady Macbeth no es esencialmente distinto de las acciones que efectúa Macbeth en su vigilia para olvidarse de sí: ambos se han quedado sin realidad segura, dándose cuenta que han despertado y en vez de realidad lo que hay es una pesadilla. Por tanto, tienen que rechazar la consistencia propia. Pero Lady Macbeth llega a entender que su inocencia es imposible y se ahorca, mientras que Macbeth, siendo el primero en haber descubierto esto, logra evadirse de sí mismo depositando toda la confianza de la manejabilidad de su propia vida en los nuevos presagios que va a escuchar. La irracional confianza de Macbeth en su bienestar a raíz de los oscuros augures de las apariciones que consultó, resultan tanto más irracionales por cuanto ellas le advierten también que se cuida. El tiene que confiarse así de ciega e incondicionalmente porque sólo en ese olvido que es la confianza podía evitar que cualquier vestigio de su realidad terrible se inmiscuyera en este sueño velador del cual se ve necesitado para sobrellevar su existencia.

Macbeth, en cierto sentido, todavía se encuentra en algún punto dueño de sí, de los mecanismos de defensa. Pero esta tragedia es tan desesperadamente cruel, que hasta esa firmeza de la confianza, esa redención religiosa por necesidad impuesta en su espíritu, se presenta como una fe de perdición en un diablo; como un desprevenimiento respecto del diablo que se encuentra en cada uno de nosotros y que puede aflorar en cualquier momento y comportarse como verdadero diablo desconsiderado que es (sin temor a estarlo calumniando), y la confianza misma de Macbeth termina presentada como una traición voluntaria que el avasallado rey se hace a sí mismo: un excesivo descuido del orden del mundo real lo lleva a uno también a ser víctima en ese mundo convulso. La tragedia en ésto termina con su

misión implacable de develación del mal retirando el manto falaz del artificio redentor.

Ahora bien, habiendo visto ya las maldades de Macbeth, no está de más sacar a partir de ahí algunas consecuencias generales del sentido del mal trágico y de la ficcionalidad trágica en general. Y he aquí que volvemos a encontrarnos con la sabiduría silénica de la tragedia: ¿qué es lo mejor para el hombre? *Lo mejor para el hombre fue no haber nacido.* ¡Lejanía! ¡Lejanía esencial de la felicidad, eso es la tragedia!

En efecto, ya comprobamos en la tragedia de Shakespeare que si hay algo que resulta al final ilusorio, eso es el poder y la dicha plenos a los que estaba encaminada la ambición de Macbeth; una vez en el ansiado puesto, lo que añora a un tiempo desesperada y desesperanzadamente es precisamente el sueño, la anulación del vivir, y esto porque ha vislumbrado la esencia vertiginosa de la realidad mas allá de su ilusión, una vida que se muestra sin mayor dicha y con indefinido sufrimiento por venir. Hay un momento en que su ambición lo constreñía dolorosamente a cometer el asesinato; y cuando ha logrado lo que quería, sólo ha logrado remordimiento y arrepentimiento. Por eso no hay ya otra salvación que el olvido de que se vive... Todo adquiere ahora un nuevo significado: su vida se convierte ahora sólo en motivo de angustia, y sólo en la paz de la muerte ve algo envidiable.

El arrepentimiento de la culpa trágica no es más que arrepentimiento de existir, el arrepentimiento del pecado de haber nacido, como decía Calderón y redecía Schopenhauer; a nada más se hace responsable del mal en la culpa trágica. Y, en efecto, la negación del vivir es aquella inocencia que añora la culpa trágica, pero, claro está, sin querer proponerla como un estado redentor de abnegación o anulación de nuestro ser, sino precisamente como eso: como ausencia en la presencia de nuestro existir. La única manera posible en que de alguna forma el hombre la ha tenido es en un estado interiormente mítico, como perdida desde siempre en la realidad "propia de su espíritu y a esta muerte pura y envidiable se contrapone una muerte parcial, perturbable y quebradiza, que es quizás la única que le corresponde a la mortal criatura en su existencia desconsolada".

El horror de la visión trágica tiende a construir una especie de barrera divisoria entre la inocencia que necesita el héroe trágico y el mal que

lo envuelve, pero al mismo tiempo surge una certeza de que ese mal es tan inseparable de nuestro héroe que la barrera pierde consistencia y se derrumba, no atisbándose la inocencia por ninguna parte. La inocencia anhelada queda excluida como posibilidad: la inocencia no pertenecería al reino de este mundo, sería lo que se perdió y lo que comienza a añorarse con la existencia propia. La tragedia, sin alabar nada en particular, es después de todo también una literatura nostálgica; nostalgia de muerte, sin embargo...

Todavía no acabamos: olvidábamos aleosamente **la relación de la tragedia con el espectador trágico**, nuestra relación con el arte trágico, cosa con que habíamos iniciado nuestras inquisiciones. Hagamos un recuento de lo que hemos dicho teniendo en cuenta eso.

La tragedia debe trasladar su "sabiduría a través del dolor" al espectador real de la representación. Pero si nosotros, en conmiseración con el personaje trágico a la hora en que él se nos descubre en su propia tinta de desgracia, tratamos de prevenimos del horror real que eso implica sustrayéndonos de la representación hasta nuestra realidad mundana y cotidiana, la tragedia procura contestar mostrando también lo ilusorio y ficticio de tal construcción en todo el horror que eso implica (y esta era precisamente la función del coro en la tragedia antigua); y cuando hay que hacerse consciente de lo ficticio que es el artificio redentor para nuestras vidas reales, ahí la tragedia revierte el papel de lo ficticio hacia afuera y entra en escena el arte trágico, que es el único que es teatro en el teatro, el único que pone la escena en escena.

El arte trágico cala en una realidad profunda del individuo. El reconocimiento interior no tendría significatividad alguna para nosotros si no tuviera alguna significatividad interior para nosotros. Pero, ¡cuidado!: esa realidad es una realidad que va más allá de la ficción de los tiempos. La tragedia no es "actual" por ser reflejo de la realidad de de tal o cual época o individuo, sino de la idéntica irrealdad de toda época e individuo.

La realidad vacua de toda vida, la insubsistencialidad de su sustento, parece ser la verdadera universalidad de este arte; el espectador es y seguirá siendo siempre el ingrediente primordial de la tragedia, en él reconoce toda la dosis de "realidad" que requiere. Por eso, según decíamos, la representación de seres malignos en *Macbeth*

no está destinada a producirnos repugnancia en el grado en que los reconozcamos como auténticos prodigios. Su efecto no consiste tanto en mostrar la realidad de algo malo como la irrealdad de aquello de carácter benefactor con que uno puede creer eliminárselo, o bien su carácter externo y no constitutivo.

Para poner de relieve ese horror insoportable, la tragedia nos hace despertarnos de la inconsciencia del hecho interno y subyacente del mal, nos hace vernos hacia adentro. La misma impotencia del coro antiguo para modificar el curso de los eventos para el "héroe" trágico parece ser la forma misma en que participamos de la realidad interior de aquél. También es la tragedia un símbolo estético, una representación, una apariencia, pero una apariencia que nos hace volvernos sobre nuestra realidad no manifiesta, no olvidarla como procura la apariencia religiosa; la tragedia no es para quienes buscan la paz de espíritu, sino para quienes saben esa paz imposible e ilusoria. Y como apariencia formal que muestra la realidad más profunda del hombre, su misión consiste en desgarrarse a sí misma, en presentarse a sí misma como apariencia; el drama trágico es el símbolo que al, y por, destruirse revela su significado de alucinamiento utópico e imposible. La vida misma es una apuesta en la que sólo puede haber o pérdida o ausencia de pérdida, pero nunca ganancia. Toda alegría primorosa del vivir, el coito, la nutrición, la realización de un deseo, en fin, todo lo que supuestamente forma una unidad del hombre y el mundo, sería (¡oh, Schopenhauer! ¡oh Freud de la pulsión de muerte, más allá del placer...!) un estado transitorio entre el dolor de necesitar una vida más dichosa, y el aplacamiento de ese dolor. En la revelación trágica se manifiesta la ilusión fugaz y superficial que es esa segunda concepción del mundo.

Y es curioso ver cómo las religiones (no todas: las orientales suelen ser una excepción, aunque muchas veces sólo teórica, y sólo gracias a que han sido antes filosofías ilustres más que religiones), ante este mismo hecho del vacío de la alegría del vivir, forman un símbolo de redención que da esperanzas de una vida posible más allá de esta vida, conservando para ella sólo los aspectos más seleccionadamente positivos y amputando los aspectos negativos. En otras palabras, sueñan con la redención de una realidad mundana terrible, pero lo hacen contraponiendo lo ilusoriamente bueno a lo real malo: encuentran la forma de afir-

mar un valor absoluto y definido de la existencia ofreciendo un ideal cuidadoso de ella, de lo que ella no es, como diría Nietzsche. Con esta construcción se abre una posibilidad a una redención de la culpa en la que el individuo puede creer en una vida donde el hombre no esté desgarrado de sí. El mensaje trágico, en cambio, sería el de mostrar que el modelo ideal es la más consecuente visión de ese estado que se reniega a sí mismo que es el querer, sería mostrar que lo que está en el fondo del deseo de una vida dichosa es... la muerte; igual a como la muerte se escondía tras aquella tonadilla que apreciaba Hans Castorp en su montaña mágica.

Curiosamente, la tragedia es la única que es lúcida respecto del funcionamiento del símbolo estético-religioso como velador de la realidad; éste debe ser persuasivo en su total capacidad redentora, y en esto va incluida su categoría de real (aunque subordinada ésta al efecto estético, como ya habíamos dicho), mientras que la tragedia quiere que se entienda el carácter simplemente negativo de esta redención al mostrar tal símbolo inserto en el esquema desgarrador de la vida. La tragedia empezó, ya hemos dicho, como la simulación simbólica de una verdad mítica, pero posteriormente se llegó a ver más significativo el acto de simulación del mito que el mito mismo. Para la tragedia el símbolo es apariencia, y por ello la convicción dramática del arte trágico sólo acaece cuando se logra presentar efectivamente una ficcionalidad real en vez de la realidad ficticia de una falsa realidad, que, en cambio, nos presenta el mito velador religioso.

La realidad trágica no es otra que la ausencia de cualquier realidad plena y dichosa bien establecida para el hombre; la luminosidad del mundo resulta no ser más que un recurso inútil realmente, para despejar esos nublados, así como era inútil la candela de Lady Macbeth en sus paseos nocturnos de sonambulismo. Ante el hecho de lo obscuro del interior más auténtico de nuestro ser, ahí donde se manufacturan todos los monstruos de la imaginación, quiero proponer esta vela, este instrumento fútil que es más bien comandado por los sueños ciegos, como un símbolo supremo del arte trágico, símbolo por el que entendemos

que la realidad del hombre está totalmente disociada de su cotidianidad; por el que entendemos que la vela suele funcionar en las horas del dormir y en medio de la oscuridad de la noche, como *veladora* precisamente de la realidad sonambulesca del hombre al ocultarla con su resplandecencia, pero que no logra eliminarla con esa fingida vigilia; que hay una obscuridad interior, inefable e indiscernible, que es la verdadera realidad pesadillesca, fantástica y monstruosa del hombre. La realidad dramática de la tragedia no es la realidad ficticia de la representación dramática, es la realidad ficticia del espectador mismo que ve esa representación y se ve reflejado en ella, y en esa vacuidad auténtica del ser, gracias a la que se da el sentimiento de la repugnancia culpable, es que se percibe la falta esencial de una existencia plena, sana y en paz para la conciencia propia.

Acabemos: la universalidad de la tragedia es de carácter negativo: es una realidad común para todos en tanto es simplemente el mismo tema de la negación para todos de una realidad por sí dichosa y no expresada por nuestra capacidad de creernos el destino personal de un ser ficticio fingido real, sino por la capacidad de darnos cuenta de la idéntica irrealidad que nos es común con el personaje ficticio en el estadio trágico de la muerte; en suma, la unidad auténtica de la destrucción, ciega e indiferente, lo mismo para lo ficticio que para lo real. Una develación oscura, *Macbeth* nos descubre la realidad de un mundo sin posible sanidad; en un mundo de locos como ese, los cuerdos no serían tanto quienes dejan de ser locos como quienes reconocen su propia locura. Sólo quien, como Malcolm, sea capaz de ver los demonios enclavados en su ser sin ser consumido por esa visión, o de no ignorarlos de tal forma que lo puedan manejar a su particular capricho, podrá prevenirse siempre de la ceguera de la demencia y mantenerse a tono con este mundo en su frágil equilibrio.

Pablo Ortega
Escuela de Filosofía
Universidad de Costa Rica
2060 Ciudad Universitaria Rodrigo Facio
Costa Rica