

ANTÍGONA Y LADY MACBETH

INTERPRETACIÓN COMPARATIVA

Coloca Sófocles a Antígona en una elevada cumbre moral y humana; Shakespeare conduce a lady Macbeth hacia la hondura del crimen más inhumano e injusto. Extremas son las diferencias entre ambas figuras que, sin embargo, se aproximan y asemejan, así por la fuerza trágica de las pasiones que las mueven en opuestas direcciones, como por las etapas comunes de su trayectoria dramática.

En ambas, una inmensa pasión —compleja en Antígona, más simple en lady Macbeth— conduce a una acción desmesurada, tanto, que exige de ellas —mujeres íntegras— un transitorio despojamiento de la sensibilidad femenina, para sustituirla por la reciedumbre varonil. Una vez desahogada la pasión en la acción y más o menos logrado el objeto de ésta, ambas vuelven sobre sí y —otra vez mujeres—, al ceder el resorte que como a tales las sostiene, declinan hacia un estado que prepara la etapa final de su autodestrucción.

Este proceso es, en Antígona, breve, ya que ocurre dentro del lapso corto y único que admite la tragedia griega; en lady Macbeth se prolonga a través de los años —no pocos— que la obra de Shakespeare deja adivinar como transcurridos, entre su crimen y su muerte.

ANTIGONA

La pasión

La grandiosa pasión que Sófocles infunde a su Antígona es compleja, o por mejor decir, múltiple; es la suma admirable y congruente de pasiones menores. Su análisis revela, por, lo menos, siguiendo el orden en que se manifiestan en la obra, las siguientes:

En primer lugar, la joven a quien el coro llama repetidamente —con un dejo de compasión y ternura— *niña*, posee un vibrante y poderoso idealismo estético. Su ambición de realizar una acción bella, a la manera griega —ajena, naturalmente a toda concepción cristiana— campea tácita a lo largo de toda la obra y aun se expresa con claridad en el prólogo: “A él yo lo sepultaré, si hago esto, bello me será morir”, dice a Ismena. Y más adelante: “Deja que yo, con mi mal consejo, sufra estos horrores, porque nada sentiré tanto como un no bello morir.”

Paralelamente a este idealismo impulsivo, en la hija de Edipo late, apasionado, el noble sentimiento que desde siempre y para siempre ha hecho de ella una figura ejemplar: el amor de la familia y —rasgo que rememora la *Antígona* de Sófocles—, muy particularmente, el amor fraternal.

Al iniciarse la tragedia, la familia de la heroína es ya, exceptuando a Ismena, una familia de muertos. En el prólogo, Antígona expresa su decisión de sepultar el cadáver de su hermano y, resuelta a pagar el precio de su acción, dice: "Amada, yaceré con él, con el amado, después de cumplir con todos los deberes piadosos; porque mayor es el tiempo que debo complacer a los muertos que a los vivos."

Pero estas palabras no significan que olvide a la hermana que aún vive, a pesar de que la trate con aparente y contradictoria dureza. Esta dureza brota, en Antígona, de una doble fuente. Dejo para más adelante su explicación total y, por ahora, sólo me refiero a una de esas dos causas: Antígona repele a Ismena porque quiere alejarla de toda responsabilidad en la acción que es exclusivamente suya, y así defenderla de la muerte. Por eso, en el prólogo, aunque al principio solicita la ayuda de su frágil hermana, lo hace en términos tales que más bien la excluye de toda participación, y se apresura a dar esta exclusión por consumada: "Ni te lo mandaré, ni aunque luego lo quieras hacer, tendré gusto en que me ayudes. Haz de tí lo que te parezca." Por eso también más tarde, dialogando con Ismena en presencia de Creonte, representa una comedia de desapego y menosprecio hacia ella, hasta lograr convencer al tirano de que ésta no ha tenido parte en la violación de la ley. Sólo entonces, cuando la ve libre de acusación y castigo, deja asomar su temura: "Ten ánimo, tú vives aún, pero mi corazón hace ya tiempo que ha muerto; de modo que sólo puede servir a los muertos."

Esta piedad, llena de fortaleza, que Antígona guarda para los suyos, está sintetizada en la frase con que concluye su largo debate con Creonte: "No he nacido para compartir odio, sino amor."

El tercer elemento en la pasión de Antígona es una profunda y operante religiosidad, cuyo aspecto positivo se manifiesta en el deseo de complacer a los dioses: "... sé que agrado a quienes principalmente debo agradecer"; en tanto que su faz negativa se muestra en el temor a sus castigos: "... no debía yo, por temor al castigo de ningún hombre, violarlas¹ para exponerme a sufrir el castigo de los dioses".

¹ Se refiere a las leyes divinas que le imponían celebrar el ritual fúnebre de su hermano.

A esta religiosidad hay que añadir la conciencia, constantemente viva en Antígona, de los crímenes de sus padres. Esta conciencia pesa sobre ella como un remordimiento, propiamente suyo, aunque sea de culpas ajenas. Así lo confiesa al coro, cuando éste expresa su conjetura: “¡Oh hija! Algún delito de tu padre expías”; y ella responde: “Llegaste a poner tu lengua en *mis* más dolorosos remordimientos: el infortunio de mi padre, que ha pesado sobre tres generaciones . . . ¡Oh funesto lecho de mi madre y concubinato por ella engendrado con mi mismo padre, hijo de tan desdichada madre, por los cuales yo infeliz fuí concebida!”

Estos son los principales elementos que integran la pasión de Antígona. Hay, sin embargo, en ella otras facetas menos ideales y más humanas, quizá más importantes para la comprensión de su carácter. Son una ambiciosa soberbia y un antagonismo de princesa en desgracia, respecto al tirano usurpador del trono que pertenece a su familia.

Acerca de lo primero, numerosos pasajes confirman que Antígona ambiciona, no sólo cumplir un acto idealmente bello, sino alcanzar personalmente la gloria. A Creonte pregunta: “¿Cómo hubiera yo podido alcanzar gloria más célebre que dando sepultura a mi propio hermano?”; y marchando ya hacia la muerte, se compara de tal manera con Frigia, hija de Tántalo, que merece, primero, aquel comentario irónico del coro: “Pero ella, en verdad, es diosa. . .”, y después, su franca reprensión: “Por haber querido traspasar los límites del atrevimiento, chocaste ¡oh hija! en el altísimo trono de la justicia que es muy excelso.”

Esta soberbia de Antígona es el otro motivo de su áspera conducta para con Ismena. Explica la arrogancia con que, en el prólogo, se dirige a ella: “. . . pronto podrás demostrar si eres de sangre noble, o una cobarde que desdice de la nobleza de sus padres”; y explica también las siguientes palabras, cruzadas entre las dos hermanas:

ISMENA.—Pues al menos no digas a nadie tu proyecto; guárdalo en secreto, que yo haré lo mismo.

ANTÍGONA.—¡Ay de mí, divúlgalo; que más odiosa me serás si callas y no lo dices a todos.

Desea Antígona ser conocida por la grandeza de su acción; y para que su gloria no sufra mengua, desea también que, en esa grandeza, nadie más que ella tenga parte. Tal vez así —o tal vez en forma mixta, haciendo intervenir simultáneamente el generoso deseo de

salvar a su hermana— pueden interpretarse las siguientes palabras que dirige a Ismena en presencia de Creonte: “Ni quiero que mueras conmigo ni que te atribuyas aquello en que no has puesto manos.”

Finalmente, el antagonismo entre la heroína y el tirano es patente en todo el largo debate que sostiene; pero está además claramente expresado por ella, aun en sus antecedentes: “A mí tus razonamientos ni me gustan ni me podrán gustar; y lo mismo a tí, los míos nunca te han agradado.” Y aludiendo a la fama que siente haber ganado ante el pueblo, en mengua de la de Creonte, concluye: “Todos éstos dirían que lo que he hecho es de su agrado, si el miedo no les trabase la lengua.”

Tal es, en síntesis, la pasión múltiple que mueve a Antígona; pasión trágica porque no se detiene ante cosa alguna, porque llega hasta el extremo, así en sus efectos exteriores, como en la absorción total del personaje: Antígona vibra toda entera en su pasión.

La acción

Movida por tan poderoso resorte pasional, la heroína de Sófocles rinde al cadáver de Polinices los honores fúnebres y lo cubre de “ligero polvo”, para evitar el sacrilegio. Es esta una acción varonil, que representa el desafío más audaz a la orden y al poder de Creonte. Tan así es que el tirano, informado de que el cadáver ha sido sepultado, y a pesar de que lógicamente sólo Antígona o Ismena pueden haberlo hecho, ni por un momento piensa en que haya sido una mujer la transgresora de su injusta ley, y exclama: “¿Qué hombre es el que se ha atrevido a eso?”.

Por orden suya, el cadáver es nuevamente descubierto. Antígona repite su acción y cae en manos de quienes la acechan, conforme al relato del centinela: “Ésta, cuando vio el cadáver desnudo, rompió en amargo llanto y lanzó horribles maldiciones contra los que le habían inferido el ultraje. Recogió en seguida con las manos polvo seco, y vertiendo de un vaso de bronce bien forjado tres libaciones sobre el cadáver, lo cubrió. Nosotros, que la vimos, nos abalanzamos y la cogimos en seguida sin que ella se asustara de nada: la acusamos del hecho anterior y del presente, y no negó nada...”

Ante Creonte, Antígona guarda un digno silencio, lleno de fortaleza, hasta que es interrogada. Responde entonces, afirmando su hecho y su derecho, y enfrentándose al tirano con entereza que el mismo Creonte reconoce en estas palabras: “Ciertamente, pues que ahora *no sería yo hombre, sino ella*, si tanta audacia quedara impune”.

Idéntica firmeza, aunada a una áspera rigidez, hay en el intento de Antígona de echar sobre sí toda la responsabilidad de su acto, excluyendo de ella, por completo, a Ismena.

La vuelta sobre sí

Después del debate con Creonte y el diálogo con su hermana, Antígona prisionera deja el escenario. Cuando vuelve a él, en el momento ya de ser conducida a la muerte, se halla transformada. Tan notable es su transformación que el coro prepara su entrada con un canto al amor y a la mujer, canto patético en esas circunstancias y que, si bien alude al reciente diálogo entre Creonte y Hemón, también anuncia la nueva actitud de la heroína.

Antígona ha liberado, en una acción grandiosa, su pasión desmedida; ya puede volver —de hecho vuelve— sobre sí misma. Muéstrase entonces pura y simplemente mujer y, si bien torna ocasionalmente, en una o dos circunstancias, a su actitud altiva, difícilmente se sostiene en ella. Por el contrario, se ablanda y duele de sí misma, mujer casi niña que ha de bajar al reino de los muertos “antes de llegar al término fijado” de su vida, y cinco veces, durante el transcurso de este solo episodio, exhala su queja obsesionante:

“... Plutón ... me lleva viva a las orillas del Aqueronte, sin haber participado de himeneo y sin que ningún himno nupcial me haya celebrado...”

“... maldecida y soltera, vedme aquí que caminando voy.”

“Sin consuelos, sin amigos, sin himeneo, emprendo mi último viaje.”

“¡Oh tumba, oh tálamo nupcial, oh subterránea mansión que me has de tener encerrada para siempre!”

“Y ahora me llevan entre manos, así presa, virgen, sin himeneo, sin llegar a alcanzar las dulzuras del matrimonio ni de la maternidad.”

Estas quejas repetidas significan que Antígona ha vuelto sobre sí, que se mira y no encuentra más que a la mujer que ha de morir, antes de haberse realizado como tal.

La declinación

Ya en el último instante de su anterior aparición sobre la escena, Antígona ha manifestado, con motivo de unas palabras de Creonte, un impulso afectuoso hacia su prometido: “¡Oh queridísimo Hemón, cómo te insulta tu padre!”

No es, pues, aventurado imaginar que, en el estado de ánimo en que la hemos visto aparecer por la vez última, su pensamiento y su anhelo vayan hacia él y que a él se refieran estas lastimeras palabras: “¡Infeliz de mí! Y mi muerte sin lágrimas, ningún amigo la llora.”

En estos postreros momentos, Antígona —ya no la heroína que se enfrenta varonilmente a la injusticia, sino la mujer que, en presencia de la muerte y sin haber conocido el amor, se mira a sí misma— vuélvese hacia lo único que, en tales circunstancias, puede sostenerla. Pero Hemón está ausente y ella, que ignora que el hijo de Creonte la ha defendido con vehemencia ante su padre y aun ha decidido unirse a ella en la muerte, declina hacia la extrema debilidad que se manifiesta en sus últimas palabras, casi blasfemas, relativas a los dioses: “¿Qué transgresión he cometido contra ninguna ley divina? ¿Qué necesidad tengo, en mi desdicha, de elevar mi mirada hacia los dioses? ¿Para qué llamarlos en mi ayuda, si por haber obrado piadosamente me acusan de impiedad?”

Esta misma flaqueza —que por otra parte no empequeñece su figura magnífica, antes la hace más humana y trágicamente bella— la conduce a deponer su altivez ante Creonte, de suerte que cuando éste, impaciente, apresura a los que la llevan a la tumba, con llana sinceridad, exclama: “¡Ay de mí, esa voz suena muy cerca de mi muerte!”

Finalmente —y aunque cabe pensar en el castigo que la heroína cree merecer, así por culpas ajenas tomadas sobre sí, como por el crimen involuntario de haber fracasado en librar del sacrilegio el cuerpo de Polinices— esa misma debilidad humana y femenina la conduce a participar y a hacer menos cruel, mediante el suicidio, la espantosa muerte a que la ha condenado el tirano.

LADY MACBETH

La pasión

A primera vista, la pasión que impulsa a Lady Macbeth es la misma que mueve a su marido: la ambición. Pero una ambición aún más culpable que la del hombre por cuanto se manifiesta, en un principio más desmedida e inmovible y, en consecuencia, más operante. Pero un análisis más atento de su actitud y de sus palabras, revela el verdadero fondo de esa pasión, tan simple, que es invisible; tan ciega y absoluta, que unifica totalmente al personaje y lo arroja, íntegro, al abismo del crimen.

La pasión de lady Macbeth es el amor a su marido; y su ambición desorbitada e insensata, no sólo está condicionada por ese amor, sino que es ese mismo amor. Ambiciona tan insana y desmedidamente como ama; ambiciona por el que ama y para él.

En los diversos parlamentos de este personaje, no se hallan expresiones que denuncien que procura primordialmente para sí misma el poderío y la grandeza; y por si esto no bastara, es revelador el hecho de que, aun monologando, a solas consigo misma, aplica al hombre las expresiones de su ambicioso deseo. Así, por ejemplo, cuando acaba de leer la carta en la que Macbeth le confía —indudablemente en forma mucho más amplia y clara que la que se aprecia en el fragmento leído— sus deseos, sus esperanzas y sus criminales proyectos: “Eres Glamis y Cawdor y serás cuanto te han prometido! . . . Ven aquí, que yo verteré mi coraje en tus oídos y barreré con el brío de mis palabras todos los obstáculos del círculo de oro con que parecen coronarte el destino y las potestades ultraterrenas!”.

La manifestación más patente de su ambición tiene lugar durante su primer diálogo con Macbeth (I, v); y en la ciega vehemencia con que habla, se confunden el amor y la ambición, el *pathos* unitivo que la identifica con su marido, y el anhelo de una grandeza que, deseada primordialmente para él, recae también sobre ella: “Ocupémonos del que viene, y el gran negocio de esta noche, a todas nuestras noches, y a todos nuestros días futuros dará pujanza y dominación soberanas. . .”.

Macbeth ha concebido, el primero, la idea y el proyecto del asesinato de Duncan;² Macbeth ha deseado sin medida el trono y la corona, y su mujer se ha aunado con él en ese deseo, hasta convertirse en el resorte que ha de impulsarlo, a pesar de todos los obstáculos exteriores, y de los que representa su propia dubitación, hacia esa meta.

Que la insana pasión de esta mujer es amor-ambición y no ambición pura, se pone especialmente de manifiesto en la escena segunda del segundo acto, cuando, sola en el patio mientras Macbeth ejecuta el triple crimen, profiere, refiriéndose al asesinato de Duncan, a quien acaba de ver sumergido en profundo sueño, estas palabras: “¡Yo misma lo habría hecho de no recordarme a mi padre dormido!”; y añade, después de una pausa: “¡Mi hombre!”.³

² Tal se desprende de diversos pasajes y, principalmente, del reproche que le hace Lady Macbeth por su indecisión: “¿Qué bestia, entonces, os impulsó a revelarme este proyecto? . . . Ni ocasión ni lugar se presentaban; y sin embargo, una y otro queríais crear.”

³ Libre traducción de “¡My husband!”

La primera frase revela un estremecimiento de piedad, y la pausa con que se liga a la segunda representa el instante de un rápido proceso mental y emotivo que se resuelve, sintéticamente, en la apasionada exclamación final. Bien podría ser ésta la línea de su pensamiento: Es atroz el asesinato del rey anciano y bondadoso, que, indefenso en medio de su sueño, me recuerda a mi padre... pero... ¡se trata de obtener un trono para mi hombre! Por él haría yo esto y mucho más.

Poco después, cuando Macbeth, horrorizado de su acción y de sus manos sangrientas, se hunde en un abúlico terror, la mujer sale para ultimar los detalles que han de hacer recaer en otros las sospechas del crimen y, al volver al lado de su hombre, añinado por el miedo, se apresura a decirle: "¡Ya están mis manos del color de las vuestras! ... Un poco de agua nos lavará de esta acción. -Ya veís si es fácil!"

Lady Macbeth ha querido igualarse en esto al que ama, y este hecho representa el punto de partida de una situación patética que suaviza la espantosa rigidez de la tragedia y que, en el empeño febril de la mujer por sostener el ánimo de Macbeth y disipar sus temores, se prolonga a través de toda la obra.

La acción

Macbeth había proyectado el asesinato lejano e ideal de Duncan; lady Macbeth ejecuta, valiéndose de su marido como de un instrumento, el asesinato actual y real. El crimen cometido es de ella.

Para llegar a cometerlo, ha de prescindir, desde el primer momento, de la sensibilidad propia de su sexo, y así invoca a los espíritus del mal: "¡Cambiadme de sexo... cerrad en mí todo acceso, todo paso a la piedad, para que ningún escrúpulo compatible con la naturaleza turbe mi propósito siniestro, interponiéndose entre el deseo y el golpe!"

Voluntariamente endurecida, vuelve esa misma dureza contra el temor y la indecisión de Macbeth y, utilizando intuitivamente los recursos que con más eficacia pueden mover su ánimo fluctuante, logra sobre éste la más rotunda victoria.

Esos resortes poderosos son, principalmente, el desprecio aparente del valor y del amor de Macbeth, la exigencia del cumplimiento de su juramento anterior, y el vigor de su propia ciega determinación, por la que lady Macbeth se coloca, desde el primer momento, en el plano de la acción inmediata. Así es como su palabra, capaz

de arrastrar la voluntad de su marido, es el verdadero autor del primer crimen y de los que —como una consecuencia— a él se han de eslabonar más adelante.

La vuelta sobre sí

En el acto tercero, hace ya tiempo que lady Macbeth ha alcanzado la meta de su pasión y de su acción. Ya ha podido volver sobre sí y ha encontrado las consecuencias de lo hecho: su marido, devorado a la vez por el remordimiento y por el temor a las acechanzas puestas a su vida y a su poder, es rey pero no es feliz; y la unión entre ambos se ha debilitado a tal punto, que ella ignora las nuevas maquinaciones de Macbeth contra Banquo.

Nos hallamos ante un mujer decaída, pasiva, que no propugna ya hacia la acción en ningún sentido, y que se limita a su papel de esposa —que sigue amando, ahora ya sin ambición y con remordimiento—, y a su papel social en la corte de la que es señora.

Esta mujer, sin embargo, tiene un momento de resurgimiento cuando, en el banquete, y con motivo de la aparición del espectro de Banquo, Macbeth está a punto de revelar ante todos el secreto de sus crímenes.

Lady Macbeth resurge, ya no para acometer, sino a la defensiva, y en ello actúa de una manera típicamente femenina. Ante la corte y los invitados al banquete se conduce con inteligencia y habilidad, de la mejor manera posible para disimular las palabras imprudentes de Macbeth y evitar nuevas revelaciones: “¡Os suplico que no le habléis! Va de mal en peor. Toda pregunta le exaspera. Por consiguiente, ¡buenas noches! No os preocupéis por nuestros rangos y salid enseguida. . .”

Respecto a su marido —en lo que lógicamente es un “aparte” sobre la escena— toma la actitud de la mujer que ve flaquear al hombre en momento de peligro, y echa mano de sus propios recursos de energía. Sus expresiones más ásperas caben dentro del lenguaje que podría utilizar una madre para obligar a reaccionar a un niño poseído por el miedo: “¡Y sois hombre! . . . esos sobresaltos y estremecimientos. . . cuadrarían muy bien en una cuento de comadres, citado junto al hogar, en invierno, con la aprobación de la abuela! ¡Quita allá! ¡Qué vergüenza!”

Pero una vez sola con Macbeth, no tiene para él ni un reproche. Casi humilde, sigue el hilo del diálogo que él tiende; seguramente observa, entre tanto, los estragos que el temor ha causado

en el rostro amado y, por fin, sólo pronuncia unas palabras de tierna solicitud: "Tenéis necesidad de lo que condimenta la naturaleza humana: el sueño."

Lady Macbeth ha vuelto sobre sí misma: sabe que los "genios del crimen" a quienes invocó ["¡Venid a mis senos maternos y convertid mi leche en hiel...!"] no han podido destruir en ella a la mujer, y sabe también que va perdiendo irremisiblemente lo que como tal ha deseado sobre todas las cosas: sabe que Macbeth —hundido en un vértigo egoísta, hecho de miedo y de febril agitación, en la defensa del trono que se le escapa— se aleja y seguirá alejándose de ella cada vez más.

La declinación

El último acto de la tragedia se inicia con la escena del sonambulismo de lady Macbeth, que representa la declinación definitiva del personaje, al faltar el último objeto de la tensión afectiva que aún era capaz de sostener. Macbeth, solicitado por la inminencia de la guerra, está ausente. A partir de esa ausencia, "desde que su majestad entró en campaña", conforme a la expresión de la dama de servicio, la reina padece un angustioso sonambulismo.

Para comprender esta escena, es preciso retroceder al diálogo que lady Macbeth sostiene con su marido, inmediatamente después de que éste ha cometido el asesinato de Duncan y de sus dos chambelanes (II, ii).

Este diálogo es una especie de contrapunto en que los dos personajes hablan en tonos diversos, casi diría que sin comprenderse, ya que ambos tienen un punto de vista obsesivo, que no puede resolverse en el de su interlocutor. Así Macbeth, empapado mentalmente en la sangre de sus víctimas; así la mujer, incapaz de mirar nada que no sea su propósito final y los medios prácticos inmediatos para lograrlo.

Alternan, desligados, los parlamentos patéticos de él con los despreocupados, casi cínicos de ella; y sólo dos cosas son capaces de atraer la atención de lady Macbeth y realizar así la coincidencia psicológica entre los dos personajes: el horror que el asesino experimenta por sus manos ensangrentadas y el fatídico anuncio: "¡Macbeth no dormirá más!"

Ambas cosas reaparecen en la escena del sonambulismo, aplicadas al auto-castigo subconsciente de la mujer: siéntese culpable de que el sueño, "el inocente sueño, . . . baño reparador del duro traba-

jo, bálsamo de las almas heridas, . . . principal alimento del festín de la vida. . .", haya huído de Macbet, y mata su propio reposo, condenándose a padecer, aun dormida, la espantosa fatiga del funesto recuerdo; siéntese culpable, asimismo, del torturador remordimiento que simboliza la mancha de sangre en las manos de Macbeth, y contra ella se revuelve en su delirio de sonámbula: "¡Fuera, mancha maldita!" Alude, sí, en dos ocasiones, a su propia mano, impregnada del color y el hedor de la sangre; pero parece centrar su remordimiento, mucho más en los sufrimientos que han caído sobre Macbeth por causa suya, que en el crimen cometido.

Su solicitud sigue al hombre en las honduras de la subconsciencia, como lo siguió en la consciencia plena. Así lo revelan las últimas palabras que pronuncia sobre la escena: "Lavaos vuestras manos, poneos vuestro vestido de noche; no estéis tan pálido. . . Banquo está enterrado, no puede salir de su tumba. . . Llamen a la puerta. Venid, venid, venid, venid. Dadme vuestra mano. ¡Lo hecho no se puede deshacer!"

El espíritu de Lady Macbeth se derrumba así en esta escena tan completamente, que su suicidio —que conocemos sólo por referencia— representa, no más, un insignificante paso adelante en el tremendo castigo que se impone a sí misma.

Tal es el paralelismo que, a pesar de profundas diferencias esenciales, puede hallarse en la trayectoria dramática de estos dos personajes. Caracteres opuestos, figuras humanas situadas en extremas posiciones morales, se asemejan sin embargo, en lo literario, por su trágica belleza: la de Antígona es más coherente en un sentido clásico; la de lady Macbeth es contradictoria. El arte de Sófocles subraya, con fuerza admirable, la hermosura espiritual de su heroína; el de Shakespeare recurre al valor estético del contraste para hacer surgir del horror mismo, una extraordinaria figura.

TERESA AVELEYRA

Facultad de Filosofía y Letras

* * *

This essay is a comparative study of Antigone and Lady Macbeth. It is both a psychological and a literary interpretation showing the similarities they have in their dramatic evolution.

The main idea is found at the beginning of the essay. In both characters, a huge passion leads to a great action, so great that it demands of them a temporary renunciation of all their feminine sensitiveness, which is replaced by manly strength. Once the passion is liberated by the action, both become once more their true selves, as if the loosening of the spring would lead them towards self-destruction. In the case of Antigone, this process is very short; in the case of Lady Macbeth, it last during the years that elapse between the murder of Duncan and her death.

This essay studies the parallelism between these two characters, and point out the aesthetic value of them. Opposite characters, human figures located in so extreme moral attitudes, they are alike in their tragic beauty. Antigone is more coherent, it has the simplicity of Greek art; Lady Macbeth is apparently incongruous and contradictory. The art of Sophocles strongly emphasizes the spiritual beauty of the heroine; the art of Shakespeare, by means of contrast, shows the fathomless depth of the human mind creating an extraordinary dramatic figure.