

LA MALDAD ES SILENCIO (SHAKESPEARE Y LOS PERSONAJES MALVADOS)

José Carlos Somoza

Escritor

La maldad es silencio. Nuestra atribulada historia ha creado todo un lenguaje para definir las acusaciones, las fechorías, los delitos, pero no existen palabras para explicar qué significa «ser malo», o por qué alguien debería «ser malo», o cómo debería hablar alguien que fuera realmente «malo». Las palabras, de siempre, han pertenecido a los «buenos»; las acciones, a los «malos»: esto lo sabe hasta la religión, que castiga el momento de comer la manzana, no las negociaciones previas con la serpiente. Es como si al hablar nos volviéramos un poco más inocentes, y sólo a la hora de «hacer» pudiéramos ser culpables. La literatura es paradigmática en este sentido: casi todos los personajes verdaderamente malvados hablan poco, casi nada o nada. Apenas si responden a una frase intrascendente de la víctima —«Esta noche caerá lluvia»— con un comentario aún más neutro —«Déjala que caiga»—, y luego asestan la puñalada. Los grandes malvados de la literatura son feos o extraordinariamente bellos, listos o un poco estúpidos, pero no hablan, sólo actúan. Y cuando hablan, cuando explican sus motivos y logran que los oigamos, su maldad se atenúa a nuestros ojos. Es por ello que casi ningún personaje verdaderamente importante de la literatura es verdaderamente malo. Me propongo, en este breve artículo, citar algunas excepciones de un autor excepcional: personajes muy malos que hablan mucho, los comprendamos o no, pero también personajes aparentemente malos que, al hablar, nos desconciertan. Antes de nada, sin embargo, reflexionaremos sobre por qué la maldad parece desposeída de un lenguaje propio.

Cabe preguntarse si hoy día resulta importante ser malo. A juzgar por las recientes declaraciones de ciertos líderes políticos, habría que pensar que el concepto ha vuelto a ponerse de moda. Se ha recuperado urgentemente la retórica medievalista, y el adversario en la guerra moderna vuelve a ser «el diablo». El suceso no es excep-

cional: en sus tiempos, Hitler fue considerado la «bestia negra». Obviamente, Hitler tenía un concepto bien distinto acerca de sí mismo y de quién era «en realidad» la «bestia negra». Lo de «ser malo» funciona casi siempre en términos acusatorios y resulta difícil de asumir por el sujeto acusado. Sólo aceptamos ser «el diablo» si pensamos que serlo no tiene, en sí, nada de malo. Anton Szandor Lavey, líder norteamericano de la secta satánica más importante del mundo, admitía de buen grado pertenecer al grupo de «el diablo» pero no al de «los malos». En su opinión, las etiquetas morales estaban trastocadas y «el malo» era Dios, Jesucristo o el Papa. Ni siquiera el diablo desea ser malo. Es como si ser malo fuera malísimo, pero sobre todo para quien lo es.

Por otra parte, la cultura occidental ha logrado difuminar lo suficiente este concepto como para que sólo nos resulte útil en tiempos de crisis. Dicho de otra forma, cuando no vivimos en crisis nunca sabemos con total claridad quién es el malo, ni siquiera si «ser malo» tiene algún sentido. Ignoro si de esto tiene la culpa la Ilustración, como de tantas otras cosas, pero ya en pleno siglo XIX el concepto resultaba lo bastante borroso como para que Baudelaire afirmara que la mejor táctica del diablo era haber conseguido que nadie creyera en él. En un libro reciente que lleva el significativo título de *The many faces of evil* («Las muchas caras de la maldad»), la profesora Amélie Rorty expone la evolución del concepto de maldad a través de la historia¹: resulta instructivo comprobar cómo «ser malo» fue, en principio, «ser desobediente» (Génesis, Éxodo), luego «ser malévolo» (la *voluntad* de hacer el mal: acusaciones de brujería, etc.), más tarde «ser maldito» (el romanticismo), para terminar siendo «criminal» e incluso «enfermo» (siglo XX). Hoy día, lo de «ser malo» es un asunto que parece pertenecer casi en exclusiva al ámbito de la psicopatología, particularmente desde el momento en que la religión ha dejado de acentuar este aspecto de sus creencias y la ley ha cambiado el concepto de «hacer el mal» por el de «cometer delito». En nuestra cultura, el individuo que se considera realmente «malo» durante bastante tiempo tiene muchas probabilidades de ser atendido por un psiquiatra, de lo cual cabe deducir que no sólo no aceptamos con comodidad el hecho de ser malos sino que ni siquiera nos dejan aceptarlo. La única forma que tenemos de ser malos saludablemente es que así nos consideren *los demás*: desde el momento en que también nosotros nos consideramos malos a nosotros mismos, nos deslizamos con la mayor suavidad del mundo de «ser malos» a «estar locos».

El único lenguaje admisible, pues, es el de los «buenos», que es el que aprendemos de niños. Nadie habla, nadie puede hablar, como un «malo»: esto sólo es aceptable en el terreno de la ficción. Pero *¿realmente* es aceptable en este terreno?

Incluso en épocas en que la barrera que separaba a los «malos» de los «buenos» era mucho más nítida que ahora, los mejores escritores la disolvían en sus obras. Los

¹ RORTY, A. O. (2001), *The many faces of evil*. London and New York. Routledge.

trágicos griegos se mostraron increíblemente «comprensivos» con sus personajes malos. De hecho, podría decirse que lo que más interesaba a Esquilo o Eurípides era el sufrimiento de sus «malos». La tragedia griega nunca es la tragedia del hombre «bueno», del Job respetuoso que se ve acometido por insufribles tormentos, sino la de aquél que ha obrado en contra de los dioses, aun sea por justa venganza. Pero, cuando hablan (y hablan mucho), los personajes griegos dejan de parecernos malos. Sólo podemos sentir compasión por Orestes, Prometeo, Medea y otros pobres desgraciados semejantes; sus palabras están hilvanadas para provocar este sentimiento, y sin duda lo provocaron en tiempos antiguos. La mejor literatura ha avanzado casi de forma unánime por este camino desde entonces: cuando los condenados de Dante nos hablan, sentimos piedad. La conciencia de «ser malo» se disuelve, en literatura, en la conciencia de «sufrir». El Satán de Milton es más bien una víctima, no un verdugo, y, herederos de esta poderosa inversión del concepto, los poetas «revolucionarios» como Blake o Byron, o los prosistas «malditos» como Sade, convirtieron el hecho mismo de «ser malos» en algo tan bueno, diríamos tan estupendo, como la justicia social, el amor o el orgasmo. Con la llegada de la sociedad industrial, la «maldad» literaria se transformó sobre todo en una cuestión económica: el *status* social definió la barrera dickensiana entre personajes malos y buenos. «Ser malo» era, ante todo, «ser rico». El típico «malo» de Dickens era un avaro: la peor injusticia posible en ese mundo de huérfanos harapientos era amasar riqueza. En el caso de Dostoyevski, el concepto también se re(di)solvió mediante héroes razonables y sufridores que necesitaban desesperadamente creer o negar a Dios para poder elegir entre distintos comportamientos éticos. Y en el siglo XX, cuando por fin se consideró que no era preciso ser creyente para ser «moral», el «malo» literario devino en una especie de personaje «no comprometido» con la causa. El exquisito y refinado malo satánico desapareció de la literatura considerada como «seria», o se transformó en algo tan prosaico como la burocracia kafkiana. Digamos que en nuestro siglo dejó de importar la segunda palabra del dúo «ser malo» y pasó a cobrar protagonismo la primera. Si hay algo verdaderamente «malo» para escritores como Camus o Sartre, por ejemplo, ello reside únicamente en el hecho de «ser».

Dije antes que los «malos» son malos en literatura hasta el momento en que hablan. Cuando el autor les otorga voz, ya no nos parecen tan malos. Esto no siempre es así, pero las excepciones son infrecuentes. Me atrevería a afirmar que uno de los casos más raros a este respecto en toda la historia de la literatura es el de Shakespeare, cuya obra (y en particular *una* de sus obras) constituye la materia principal sobre la que trataré a partir de ahora.

La verdad es que lo de Shakespeare y los malos es raro. Uno tiene la impresión de que a este escritor le obsesionaban los malos. De hecho, resulta sorprendente el



*“¿No eres tú, fatídica ilusión,
sensible al tacto y a la vista?”
(MACBETH II.i)*

número de villanos que podemos encontrar a poco que rastremos sus obras por encima. No hace falta que sean tragedias: las piezas llamadas «históricas», donde hacía

referencia a acontecimientos surgidos, en teoría, «de la realidad» de Inglaterra, poseen malvados de fábula que no encontramos ni en las más oscuras fantasías de los escritores góticos. Pero es que hasta en algunas de sus comedias hallamos tipos tan perversos y con intenciones tan siniestras que los propios comentaristas han dado en calificar a dichas comedias como «problemáticas», pese a que, invariablemente, todas terminan bien. En una de ellas, un gobernante quiere obligar a una monja a acostarse con él, chantajeándola con la vida de su hermano; en otra, las maquinaciones de un cortesano provocan la disolución de una boda y casi la muerte de la novia.

Por si fuera poco, ciertos personajes malvados de Shakespeare, lejos de experimentar esa «atenuación» de la maldad al cobrar voz, la incrementan: es como si fueran malos a fuerza de palabras, como si crecieran en maldad conforme hablan. De hecho, varios personajes de este dramaturgo sólo nos parecen así de malos *porque hablan*. Si Yago no nos descubriera sus verdaderas intenciones en largos monólogos durante la obra, probablemente no sospecharíamos que se trata de uno de los personajes más malvados de la historia de la ficción (por no decir el *más* malvado). Pese a que los engaños a que somete a Otelo resultan obvios, el verdadero motivo se nos escaparía. Su reputación, además, parece a toda prueba: los demás personajes lo consideran un cacho de pan, hasta Otelo lo llama «honesto Yago». Sólo en sus monólogos lo descubrimos.

El «lenguaje de la maldad» que Shakespeare inventa para Yago es curioso y merece estudios más detallados que este artículo. La clave de la habilidad del dramaturgo para lograr que Yago hable y hable, y no sólo no consiga inspirarnos un gramo de piedad o lástima sino que cada vez nos repugne más, quizás estribe en que casi nunca habla sobre sí mismo: es una máquina portentosa de fabricar planes, y los discute con el espectador, pero nunca nos confiesa sus debilidades, y cuando lo hace (celos, envidia) logra parecer tan vulgar como el oficinista que acosa sexualmente a su secretaria amenazándola con el despido, y aún nos repugna más. En parte, lo mismo ocurre con el personaje de Edmundo en *El rey Lear*. Son malos de categoría, autodidactas de la maldad, y apenas necesitan aducir motivos reales para presentarse así ante nosotros. Además, a diferencia del modelo griego, los malos como Yago o Edmundo no sufren: hablan torrencialmente, pero no se describen como verdaderas víctimas sino como verdugos. Tampoco padecen la «inversión» del concepto propugnada por la literatura romántica: en cierto modo son héroes, pero nunca héroes románticos. A decir verdad, lo único que podemos afirmar sobre ellos es que son malos, sea esto lo que fuere, y en este sentido, sólo en este sentido, se asemejan más a la cultura de Hollywood que a la tradicional cultura literaria. No resulta tan raro que la banalidad hollywoodense se aproxime a la grandeza de Shakespeare: el crítico norteamericano Harold Bloom opina que Shakespeare, de alguna forma, «nos ha creado», ha sentado

las bases, por así decirlo, de nuestra forma de ser como seres humanos, o como personas². La afirmación es exagerada hasta cierto punto, pero en algún sentido parece justa: Shakespeare realmente ha modificado nuestra forma de percibir y disfrutar la cultura. Ni Hollywood ni, probablemente, McDonald's serían lo mismo sin Shakespeare, porque lo muy grande no sólo influye en lo muy grande sino también en lo opuesto. Separados por todos los años-luz de distancia cultural e intelectual que se quiera de los personajes de opereta cinematográficos, Yago y Edmundo nos recuerdan a ese malo gratuito hollywoodense, parlanchín donde los haya, que hoy podría recibir, en las películas de Harry el Sucio o Hannibal Lecter, el calificativo de «psicópata» o «asesino en serie», ciertamente frecuente en determinada narrativa actual pero bastante ajeno a la clásica, donde, para «ser malo», como ya he dicho, el personaje, ante todo, no debe hablar, o hacerlo sólo sucintamente (en la medida en que el Lucifer de Dante no habla, es la criatura más perversa de la *Comedia*). Pero Shakespeare consigue la proeza de que sus «malos» hablen y, aun así, experimentemos hacia ellos una gran aversión.

Resulta evidente, pues, que el tema de la maldad era en cierto modo trascendental para nuestro dramaturgo. Cabe preguntarse si existe alguna obra donde desarrolle este tema de forma más amplia. La respuesta es *Macbeth*.

Según la mayoría de las opiniones especializadas, *Macbeth* fue escrita alrededor de 1605, período de alta madurez para su autor, que ya había compuesto, entre otras, *Hamlet* y *Otelo*. La historia que sirve de fuente está extraída de las *Crónicas de Escocia*, de Holinshed, y trata de un militar que llega a ser rey tras asesinar al rey legítimo. Es una historia como tantas otras —en España tenemos muchas—. Lo que importa es que con ella Shakespeare creó una tragedia misteriosa y breve como ciertas alucinaciones y ciertas miradas. Su verso es prácticamente incomprensible: disecado frase a frase, se convierte casi en una oración, o un hechizo (este efecto se pierde por completo al leer cualquier traducción). Se trata de una poesía que apela directamente a nuestras emociones, una lírica que no alcanza la corteza cerebral y sólo anega el tronco del encéfalo, por así decirlo, o «la médula» (en la grata expresión anatómica que citaba Nabokov a propósito del Dickens de *Bleak house*).

He comprobado que a los escritores nos gusta mucho *Macbeth*. *Hamlet* es la preferida de la gente de teatro, pero a los novelistas «nos va» la tragedia del escocés. Probablemente sea la obra «Guinness de los récords» que más ha servido para titular novelas. *El sonido y la furia*, *Déjala que caiga* y *Corazón tan blanco* (por citar sólo tres ejemplos), de William Faulkner, Paul Bowles y Javier Marías respectivamente, reciben sus títulos de frases sucintas de *Macbeth*. Curiosamente, las tres frases a que hacen alusión estos tres títulos de novelas modernas son difícilmente comprensibles,

² BLOOM, H. (1999), *Shakespeare: The invention of the human*. London. Fourth Estate.

no sólo *fuera* de contexto sino, precisamente, *dentro*. Pero es que casi todo lo que se dice en *Macbeth* parece *fuera* de contexto: ésta es una de las rarezas de esta obra.

El tema es conocido: Macbeth, valiente guerrero, y su compañero Banquo acaban de salir victoriosos de una contienda. Cuando regresan del campo de batalla se les aparecen tres brujas que los saludan de forma diferente: a Macbeth lo llaman con un título noble que aún no posee —Señor de Cawdor— y con el de rey, que posee aún menos; a Banquo le aseguran que su descendencia será de reyes aunque él mismo no lo será. Ninguno de los dos cree a las brujas en un primer momento, pero cuando se encuentran con emisarios del rey Duncan, que anuncian a Macbeth que ha sido ascendido a Señor de Cawdor por sus hazañas bélicas, las cosas cambian. Macbeth piensa que, si ha resultado cierto lo de «Señor de Cawdor», puede ocurrir igual con lo demás, y entonces, ¿quién le impediría llegar a ser rey? Junto con su esposa, planea y comete el asesinato de Duncan y, de este modo, logra tomar posesión de la corona, cumpliéndose así el vaticinio de las brujas. Al menos, el que le hicieron *a él*. Queda Banquo, claro. Para impedir que la descendencia de éste sea de reyes, Macbeth ordena eliminarlo junto con su hijo. Los asesinos logran matar a Banquo pero el hijo huye, y a partir de aquí la sed de sangre de Macbeth parece desbordarse. Por fin, un grupo de leales al verdadero heredero del rey Duncan organiza un ejército rebelde que derroca a Macbeth. Su esposa se ha suicidado momentos antes. La obra termina con la muerte de la pareja de tiranos. Final feliz.

Existen dos características principales que hacen de este argumento, en cierto modo anodino, una historia tan especial: en primer lugar, Macbeth *es el protagonista*. Es decir, tenemos una obra en la que el protagonista absoluto es el «malo», cosa que no ocurre en ninguna otra creación de Shakespeare, exceptuando *Ricardo III*. La segunda característica es más importante: mientras que a Ricardo III podemos comprenderlo (es rematadamente feo, y eso le hace ser malo), a Macbeth no. Dicho de otro modo: el «ser malo» de Ricardo III tiene toda la lógica que le falta al de Macbeth.

No comprendemos por qué Macbeth es malo. No sabemos si lo era, si lo empezó a ser a partir del encuentro con las brujas, si no lo es nunca, si está hechizado, si está loco³. No comprendemos por qué mata a Duncan ni por qué, después, quiere matar a Banquo. No comprendemos por qué dice lo que dice y hace lo que hace. Macbeth parece sonámbulo. Su esposa, además, *es* sonámbula. Nosotros, sonámbulos o despiertos, lo miramos y leemos atónito: a diferencia de lo que ocurre con Iago, Edmundo o Ricardo III, con Macbeth no comprendemos nada de nada.

³ La posibilidad de que Macbeth sea, a fin de cuentas, un enfermo mental ha sido discutida ampliamente por la crítica. La alucinación de la daga, la del cadáver de Banquo, el insomnio, etc., se aducen como motivos. Discusiones tan estériles como ésta proseguirán hasta el fin de los tiempos. Tampoco sabremos nunca si la institutriz de *The turn of the screw* está loca: Henry James no nos lo dijo.



Lo más paradójico del asunto es que Macbeth no cesa de hablar. En teoría, sería sencillo entenderle, porque él mismo desea explicarse como un libro abierto. «Tu rostro, mi Señor, es como un libro donde los hombres pueden leer cosas extrañas», dice Lady Macbeth a su esposo. Hablando en términos psicopatológicos, el *insight* de Macbeth es excelente. Harold Bloom considera, en este sentido, que la imaginación introspectiva del personaje supera la de cualquier otro creado por Shakespeare⁴. En su primer monólogo, tras enterarse de que ha sido nombrado Señor de Cawdor, Macbeth intenta denodadamente hacernos partícipes de sus jirones de fantasía, aunque ni él mismo sea capaz de comprenderlos:

Los temores presentes
son menos malos que las horribles fantasías.
Mi pensamiento, donde el asesinato aún es imaginario,
agita de tal forma mi unitaria condición humana
que la acción es sofocada por la conjetura
y nada es, sino aquello que no es.

Act. I, Esc. III, 137-142

En otro monólogo poco después parece reafirmar sus «profundos y oscuros deseos» de asesinar a Duncan:

El ojo no desea ver lo que la mano hace; pero, sea hecho
aquello que el ojo teme, una vez realizado, mirar.

Act I, Esc. IV, 52-53

Sin embargo, algo más tarde, frente a su esposa, duda, vacila e incluso llega a retractarse. Su voluntad es débil, es un *«infirm of purpose»*, como literalmente lo califica su mujer. Precisamente ella, Lady Macbeth, que lo conoce bien (es curioso comprobar que Macbeth y su mujer son el matrimonio que mejor se lleva de toda la obra de Shakespeare), es capaz de «explicarnos» a su marido con mucha mayor exactitud de lo que él mismo lo hace. En su gran monólogo inicial, nos confía que la naturaleza de su esposo

...Está demasiado llena de la leche de la bondad humana
como para escoger la vía más corta.

Act I, Esc. V, 17-18

Y de inmediato, como si se dirigiera a él (que no está presente en ese momento), lo describe en rápidos versos:

⁴ BLOOM, H. (1999).

Desearías ser grande,
 y no careces de ambición, pero sí
 de la maldad que debe escoltarla: lo que altamente deseas
 lo deseas virtuosamente; nunca engañarías
 pero te gustaría ganar engañando; desearías tener...
 algo que te gritara: «Debes hacer así» para obtenerlo,
 y que te hiciera temer hacerlo
 más que desear que no fuera hecho.

Act. I, Esc. V, 17-25

Lo más curioso de este parlamento es que Lady Macbeth no acusa a Macbeth de «ser malo» sino de no serlo lo suficiente. Como nadie lo acusa, y el lenguaje del propio Macbeth no es el del malvado sino el del dubitativo, nos quedamos sin saber si es malo, y eso nos angustia. De alguna forma misteriosa, Macbeth es más parecido a cualquiera de nosotros que, por ejemplo, Yago, y el hecho de saber de lo que es capaz poco después nos estremece tanto más en cuanto que la medida de nuestra identificación con él es más intensa. A todas éstas, observemos que ni siquiera ha transcurrido el primer acto. En brevísimas escenas hemos visto cómo ambos cónyuges se muestran alterados, casi excitados, frente a lo que «nada es», frente a la posibilidad de asesinar a Duncan. Ni siquiera se han encontrado todavía (Macbeth tan sólo le ha enviado una carta a su mujer para informarle del vaticinio de las brujas), pero ya ambos andan de acá para allá pensando en el futuro y trazando planes al respecto. Es como si una verdadera voz interior les hubiera dicho lo que Lady Macbeth desearía que su esposo oyera: «Debes hacer así».

En uno de los monólogos más curiosos de Macbeth previos al asesinato escuchamos de nuevo su tono vacilante y su indiscutible capacidad imaginativa para analizar sus propios sentimientos y temores:

Si esto se acabara al ser realizado, entonces bien estaría
 realizarlo cuanto antes: si el asesinato pudiera
 capturar la consecuencia, y detener
 el proceso, triunfaría; si este golpe
 pudiera ser el todo y el final de todo... aquí,
 sólo aquí, en este banco y bajío del tiempo,
 arriesgaríamos la vida futura... Pero en estos casos
 recibimos la sentencia aquí; enseñamos
 lecciones sangrientas que, una vez aprendidas, retornan
 para contaminar al causante: esta omnímoda Justicia
 deposita el ingrediente de nuestro cáliz envenenado
 en nuestros propios labios.

Act. I, Esc. VII, 1-12

No es éste, desde luego, el «lenguaje de la maldad», sino el del individuo titubeante, el héroe dostoyevskiano temeroso de ser castigado por el crimen que planea cometer. El monólogo prosigue con una reflexión sobre la bondad de Duncan, que obraría como agravante en el caso de su asesinato, y concluye:

No tengo otra espuela
para punzar los costados de mi intento
que mi brincadora ambición, que salta sobre sí misma
y cae del otro lado...

Act. I, Esc. VII, 25-28

El símil hípico es correcto y se repite en otros lugares de la obra. De hecho, a partir de ese momento todo lo que sucede en *Macbeth* parece una cabalgata frenética hacia «el otro lado». Los acontecimientos se suceden como relámpagos en medio de la oscuridad, y nos parece estar viviendo una pesadilla, una verdadera *nightmare* anglosajona, y a lomos de esa «yegua nocturna» (*night mare*) volamos veloces hacia el final. Pero nos quedamos sin saber por qué Macbeth se comporta como lo hace, sin saber si era «malo» o sólo lo fingía para darse valor, para seguir oyendo la voz que debía decirle: «Debes hacer así». Concluimos, al fin, dándole la razón en su último monólogo, cuando afirma que la vida

...es un cuento
contado por un idiota, lleno de sonido y furia,
que nada significa.

Act. V, Esc. V, 26-28

Macbeth podría estar hablando de sí mismo en este momento. O quizá de la obra. Ni Shakespeare ni Macbeth son idiotas, desde luego, pero la impresión que nos queda es que, realmente, si no «la vida», al menos *Macbeth*, como obra, es exactamente eso: «un cuento contado por un idiota, lleno de sonido y furia, que nada significa».

Mucho más «malos» que Macbeth, en cambio, parecen los asesinos que éste contrata para matar a Banquo. Uno de ellos, que acecha a la víctima en un descampado, responde a la banal frase de Banquo dirigida a su hijo: «Caerá lluvia esta noche» con la célebre réplica: «Déjala que caiga», antes de descargar la primera puñalada. Esta simple respuesta, que tanto llamó la atención del novelista Paul Bowles, nos permite vislumbrar abismos que el trémulo runruneo de los monólogos de Macbeth ni siquiera nos insinúan. De repente, durante una misteriosa fracción de segundo, sentimos

frío, nos encontramos solos, atisbamos una nuca y un disparo a quemarropa, o una bomba colocada tranquilamente bajo un coche, o escuchamos la orden militar, seca y directa, de aniquilar a un pueblo en tiempo de guerra. Este «asesino» se nos aferra a la conciencia con una perversión inusitada, precisamente por la desconcertante banalidad de su réplica en el momento exacto de actuar.

La maldad es silencio, en efecto, pero no siempre. Al menos, no ocurre así con todos los personajes de Shakespeare. Sin embargo, a la hora de las explicaciones, surge el silencio, incluso en Shakespeare. Cuando Otelo descubre la terrible verdad y la maligna naturaleza del «honesto Yago», solicita de éste una explicación: ¿por qué le ha hecho todo lo que le ha hecho? Y Yago ofrece su escalofriante respuesta:

No me demandes nada más; lo que sabes, ya lo sabes;
A partir de este momento no diré ni una sola palabra.

Act. V, Esc. V, 304-305

De esta manera tan brutal, tan impávida, Shakespeare firma el retrato del que quizá sea su personaje más malvado.

Porque, realmente, la maldad es silencio. O casi.



“...que la memoria, vigilante del cerebro,
sea un vapor, y el sitio de la razón,
no más que un alumbrado.”
(MACBETH I.vii)