

William Shakespeare

Macbeth

Edición y traducción:
Instituto Shakespeare,
bajo la dirección de
Manuel Ángel Conejero



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Título original: *Macbeth*

Edición y traducción realizadas por Manuel Ángel
Conejero, Vicente Forés, Juan V. Martínez Luciano
y Jenaro Talens

Primera edición: 1981
Cuarta edición: 2013
Cuarta reimpresión: 2023

Diseño de colección: Estrada Design
Diseño de cubierta: Manuel Estrada
Ilustración de cubierta: Reginald-Grenville Eves: *Dame Ellen Terry como Lady
Macbeth, a partir de un cuadro de John Singer Sargent (1896)* © Index-Bridgeman
Selección de imagen: Carlos Caranci Sáez

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Fundación Shakespeare de España
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1981, 2023
Calle Valentín Beato, 21
28037 Madrid
www.alianzaeditorial.es



PAPEL DE FIBRA
CERTIFICADA

ISBN: 978-84-206-7542-8
Depósito legal: M. 7.890-2013
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial,
envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

9	Introducción, por Manuel Ángel Conejero
	Macbeth
23	Acto I
53	Acto II
77	Acto III
107	Acto IV
139	Acto V
165	Apéndice
191	Canciones

Introducción

1. «... No hay un arte que descubra en un rostro la construcción del alma...»

(*Macbeth*, I.4.12)

También la muerte hay que ensayarla. Y la vida. De hecho, es el ensayo lo que realmente sirve y no la muerte o la vida. Nada en la existencia puede llegar a ser tan honroso como la forma de dejarla. Un buen ensayo general puede hacer que la abandonemos «como si de algo fútil se tratara...».

Es conveniente que, desde el principio, partamos de este hecho: que todo en el teatro y en la vida puede llegar a reducirse a un sistema de entradas y salidas del escenario. No interesaría demasiado aclarar si «entramos» o «salimos» como actores, o si son éstos los que lo hacen como nosotros, seres humanos; porque es muy posible que el dilema no sea ése, y que los actores sean precisa-

mente actores y sólo actores, mientras nos cuentan esta historia de Macbeth y mientras «hacen de mujer con las lágrimas o de varón con las palabras».

De la vida no hay que hablar porque *Macbeth* no es como la vida. Hablaré, sin embargo, de las lágrimas y las palabras, del teatro y sus engaños. La vida la vivimos. No sirve para hacer teatro. El teatro es otra cosa. O quizás sea al revés: que sea el teatro lo que vivimos y la vida, otra cosa.

El poder o la ambición, el vicio o la virtud, la ternura de los buenos (Malcolm y Macduff) o la maldad de los malos (Macbeth y Lady Macbeth) son verdades teatrales. Esto explicaría, quizás, más de una incoherencia en las obras de Shakespeare. A partir de esta intuición poco importa que en *Macbeth* el escenario se llene de brujas, o que la sangre, los crímenes y el horror sean elementos que casi desbordan el decorado. En el teatro, todo o casi todo está permitido: los hechizos, los brebajes, el sufrimiento, la apariencia, la virtud desmedida o la maldad sin límites. Hasta está permitido que un mensajero cuente cómo el bosque de Birnam comenzaba a moverse, para que Macbeth –¡inconcebible!– conteste: «¡Miserable, mientes!».

Naturalmente que miente. No hay bosque –ni el de Birnam– que pueda moverse. Ni joven guerrero que llegue a rey sólo por ser valiente, ni mujer capaz de arrancar su pezón de las blandas encías de su hijo o de machacarle su cabeza, aunque así lo haya jurado. No hay ser sobre la tierra que no haya nacido de mujer aun arrancado –como Macduff– del vientre de su madre. No hay quien se crea eso. Sin embargo, así es en *Macbeth*, una

tragedia en la que las brujas son dueñas del escenario y los fantasmas interrumpen los banquetes.

La vía para entender *Macbeth* –no importa la estrategia que adoptemos– comienza y termina en el teatro y en la idea del teatro. Inevitablemente llegamos siempre al mismo esquema: un esquema de fingimiento, o de decorados del fingimiento. La conciencia de teatro es evidente: Malcolm, Duncan, Macduff, Macbeth son antes actores explicitando su «actuación» que personajes reales. La apariencia llega a ser una obsesión a través de la que lo abominable puede consolidarse como virtud, y la maldad –recuérdese la escena entre Malcolm y Macduff en el Acto cuarto– confundirse con la bondad, como ocurre casi siempre en Shakespeare, donde además de confundirse los opuestos –el bien y el mal, el ángel y el demonio– se utilizan todos los medios al alcance del dramaturgo para que esa confusión se consolide. Eso ocurre exactamente cuando Malcolm quiere convencer a Macduff de que él no sería mejor rey que Macbeth: por el procedimiento de engañar con la verdad –a veces es todo lo contrario– el autor casi consigue que la maldad inventada de Malcolm –tampoco está claro que sea inventada– tenga credibilidad. Y lo consigue porque es una maldad posible. De sobra sabemos que todo es cuestión de oportunidad y que en el teatro no hacemos sino poner límites a lo que en un momento determinado interesa hacer funcionar. De este modo, si la obra fuera otra obra, si no se tratara de demostrar en unas horas que Macbeth y Lady Macbeth son los protagonistas del crimen y la destrucción, quizás nos habríamos encontrado con la sorpresa de que es Malcolm el corrompido. Todo

es cuestión de oportunidad, y en *Macbeth* no hay suficiente espacio para decir –¡el propio Macduff casi lo lo hace!– que en la vida, el tiempo y la circunstancia son los verdaderos artífices del bien y del mal, y no el talante «moral» de quienes no hacemos sino entrar o salir haciendo nuestro papel de forma evidentemente provisional.

Macbeth no es la historia de Malcolm o Donalbain. No es la historia de Macduff. Si fuera la historia de Malcolm veríamos hasta qué punto podía ser cierto lo que él mismo dice: «Conozco bien todas las clases de vicio que arraigaron en mí / y que, una vez al descubierto, harían parecer / la negrura de Macbeth blanca como la nieve, y nuestro pobre Estado / como a cordero habría de estimarlo, al compararle / con mi maldad sin límites...». En Shakespeare, las dicotomías existen. Existe el bien y existe el mal. Pero al contrario que en las viejas *Moralities*, hay buenos o malos en las obras. O, por lo menos, no es fácil descubrirlos. Demasiado obvio resultaría hablar de la maldad de Angelo en *Medida por medida* y de la de Yago en *Othello*. Y hasta resulta insultante aludir a la de Caliban en *La tempestad*. ¿Qué pasaría si *Macbeth* no acabara con la invitación de Malcolm a su coronación?

La consigna en Shakespeare es la renovación. Lo hemos escrito otras veces, pero no está de más que insistamos otra vez. La consigna es matar para renovar. Hay que matar pues al rey. Tan evidente resulta esto en Shakespeare que el propio Macduff –uno de los personajes más inocentes de la producción dramática isabeli-

na— podrá exclamar ante la lista de vicios que Malcolm dice tener: «Vos podréis / ejercitar vuestros placeres con variedad y plenitud / pero mostraros frío engañando así al mundo...». Hasta Macduff tiene claro que hay que engañar y fingir, y que nunca —bajo ningún concepto— se puede decir la verdad, porque en el mundo y en el teatro los valores trascendentales son como objetos que nos ponemos o quitamos, como a Banquo le parece que hace Macbeth con sus distinciones o como Lady Macbeth aconseja a Macbeth que haga: «Para engañar al mundo / toma del mundo la apariencia; pon una bienvenida en tu mirada / y en tus manos...», dejando constancia de un nivel de falsedad que puede ser estudiado en la propia forma de elaboración de este personaje. Así se explica que la máxima forma de degradación de Lady Macbeth —maestra en el arte de la retórica— sea el hecho de que, ya enferma y como en sueños, comparezca ante el público sin la armadura del lenguaje peculiar con el que ella misma, como protagonista de la acción, ha hecho progresar la tragedia. «¡Fuera, mancha maldita! ¡Fuera, te digo!», que repetirá intentando quitarse de las manos el rojo de la sangre de Duncan, anuncia la pérdida de la propiedad y el decoro del lenguaje. De pronto ya no utiliza la lógica aplastante de cuando seducía a Macbeth; de cuando lo persuadía sabiamente. Ahora, enferma y sonámbula, nos da lástima porque le faltan las palabras eficaces que antes la hacían terrible. Lady Macbeth ha perdido el control de su lenguaje y, por lo tanto, el control de su papel. Es posible que sea ésta la verdadera tragedia: la pérdida de las señales de identidad. Por encima de las historias que vemos o leemos en la superficie de los dramas hay

una realidad oculta: que perder el lenguaje que dibujaban nuestros cuerpos sobre el escenario supone la desaparición de algo más que el «estilo»; puede significar nuestra propia desaparición y ser la prueba de que sin ese lenguaje no somos nada.

Sin momentos como el de «¡Espíritus, venid...! ¡Venid hasta mis pechos de mujer / y transformad mi leche en hiel...!» Lady Macbeth no es nadie. Podría ser cualquier otro personaje y estaría fuera de todo juego. Más que el horror del crimen que ha llenado de rojo las manos, «¡Fuera, mancha maldita!» es un grito angustioso que nos recuerda que estamos hechos de palabras. Es precisamente la advertencia de que estamos condenados a la falsedad, a la contingencia de las palabras... Se acabaron las palabras de Lady Macbeth («transformad mi leche...») y se acabó así Lady Macbeth. Es el fin de una tragedia y el principio de otra donde sólo existe el vacío de la incomunicación. De hecho, Lady Macbeth ya no volverá a estar en el escenario. Sabremos de ella por una referencia («La reina ha muerto, mi señor») dada por Seyton. No podía ser de otra forma dentro de la lógica del escenario. Después del desvarío, cuando un personaje ha perdido las características por las que lo identificábamos, debe desaparecer para siempre. El espectador no soportaría un desmoronamiento demasiado prolongado. Al espectador no le gusta que le confundan. Por eso también deseamos la muerte de Ophelia en *Hamlet*, cuando deja de ser la muchacha dulce que solía ser, y antes de que la degradación la haga convertirse en otro personaje que no estamos dispuestos a asumir. La paulatina conversión de Lady Macbeth en

un ser arrepentido o de Ophelia en un ser vulgarizado por el deseo, lejos de añadir complejidad dramática a los personajes, constituiría un error imperdonable. El carácter laberíntico de los personajes de Shakespeare es una peculiaridad que se instala desde el principio en el escenario, y nunca el resultado de un proceso de acumulación.

Lady Macbeth ya no es capaz de poner un acento determinado en su lenguaje ni de componer el gesto como una buena actriz. No puede hacer ella misma lo que aconseja a los demás que hagan. Ha perdido el control estético de las palabras y su capacidad de horrorizar con ellas. Se anuncia, de este modo, el fin de la armonía dramática. «Aún queda olor a sangre», dice. «¿Nunca estarán limpias estas manos?»», grita proclamando su debilidad. El resto de la obra es un esfuerzo innecesario por mostrar a Macbeth acosado, a Macbeth desvalido, asustado y dispuesto a creerse que el bosque de Birnam llegará, moviéndose, a Dunsinane. Después de «La reina ha muerto, mi señor», y después de «La vida es una sombra tan sólo... una historia contada por un necio, llena de ruido y furia, que nada significa...», la obra debería terminar. De hecho, a partir de ese momento, en el que la intensidad dramática ha llegado a la cima más alta –lo mismo ocurre con la intensidad estética– ni siquiera queda la posibilidad de que Macbeth siga desarrollándose como Macbeth. Hasta los versos se resienten y rechinan, en situaciones que pertenecen a una tragedia que no puede continuar. El enfrentamiento Macbeth-Macduff no añade ninguna información útil sobre el escenario, ni la aparición –entre estandartes y soldados– de Malcolm,

Seward y Ross. Aunque es bien cierto que la última intervención de Malcolm, invitándonos a su coronación, supone un descubrimiento de las estrategias elementales del teatro gracias a las que recuperamos un tono de cotidianidad que resulta necesario: la alegría, aunque sea ficticia, vuelve al escenario. Habrá incluso una fiesta en Scone, y nosotros seremos los invitados. Mañana –¡un día u otro tenían que morir la reina y el rey!– habrá de nuevo una representación.

2. «Jamás he visto un día tan hermoso y cruel...»
(*Macbeth*, I.3.37)

Hermoso y bueno van a estar inevitablemente juntos en *Macbeth*. Juntos, y confundidos con *cruel*, de forma que resulte inquietante y hasta «inocente». Será por eso por lo que los mecanismos que el autor utiliza en la construcción dramática de *Macbeth* son rudimentarios, casi primitivos. El viaje de Macbeth desde la bondad a la maldad no es un proceso especialmente complicado, sino el resultado de un método bastante sencillo. Tan sencillo, que resulta un tanto pueril. Primero son las brujas. Luego, los fantasmas y las apariciones, mecanismos en los que no hemos de ver intenciones de trascendencia, sino trampas tan antiguas como el teatro mismo. Así es como el bosque llega a moverse, y como Duncan camina hacia el castillo de su verdugo... Una elemental predicción –«¡Salve a ti que serás rey!»– y Macbeth será rey. Las cosas, para que así sea, se arreglarán como en un cuento infantil, aunque el método para llegar ahí sea el más torpe

y absurdo del mundo: matar al rey en la propia casa de los asesinos, y preparar una coartada que sólo podemos aceptar si antes hemos asumido las reglas inflexibles e inocentes del teatro de juguete. Y ésta es precisamente la grandeza de *Macbeth*. Saber que estamos en un juego de niños es la mejor forma de evitar tentaciones psicológicas obvias. Macbeth y Lady Macbeth no están contruidos con minuciosidad, sino a golpes de efecto, con maestría irregular. Su solidez como personajes la hemos inventado a partir de una tradición hecha de lecturas, del mismo modo que inventamos los recuerdos de cuando éramos niños, a partir de lo que nos han contado, o de unas fotografías que hemos visto. Lo que sucede, sin embargo, es que en determinados momentos los dos protagonistas de esta historia están a la altura de lo que de ellos pensamos. Así, recordamos a Lady Macbeth no porque todo lo que hace esté de acuerdo con un modelo inflexible, sino porque lo que dice está en consonancia con lo que hemos construido en nuestras mentes.

Así de fácil y de difícil es la grandeza de *Macbeth*. Lo malo y lo bueno como esquemas o dicotomías han de ser expresados por métodos antiguos, de siempre. Lo mismo sucede con los acontecimientos y con el orden en que suceden. La historia podría ser narrada como si se tratara de un cuento de niños: «Érase una vez, hace mucho, muchísimo tiempo, había un joven en la corte de Escocia llamado Macbeth, conocido por su valor en el campo de batalla. Sus éxitos en la contienda le valieron títulos y nombramientos que antes no poseía, cumpliéndose así parte de la predicción de unas brujas que un día encontrara en un páramo de Forres. Así fue como llegó

a ser Señor de Glamis y de Cawdor, según lo que le habían vaticinado, aunque faltaba conseguir lo más importante de la predicción: el título de rey. El joven Macbeth contó a su esposa la historia que le refirieron las brujas y, juntos, planearon la muerte de Duncan, rey de Escocia, para así apoderarse de su título. Un día, mientras el rey dormía, Macbeth, asesino del sueño...».

En el *Macbeth* de Shakespeare, como en el cuento que arriba esbozamos, lo bueno y lo hermoso se confunden. Y también lo malo. También lo malo se confunde con lo bueno, cuando lo malo se cuenta en tono deliberadamente inocente y hermoso. Es muy sencillo: basta con dar a las palabras el tono adecuado y basta con presentarlas encadenadas, unas junto a otras, de forma que el proceso de la narración se llene de magia, para que aceptemos sin problemas que quien sobra en la historia es Duncan, un rey demasiado viejo y gris para esta épica de ambición. Así, procediendo con la lógica del arte, podremos enjuiciar a Macbeth y Lady Macbeth, y así será como los aceptemos. Sin el arte ni siquiera soportaríamos su presencia. De hecho, no sólo los soportamos, sino que les queremos y hasta sentimos compasión por ellos, pues es el arte el que nos hace entender cuáles son las zonas oscuras de su debilidad, de su pánico en el ascenso hacia el poder y de sus indecisiones en la escalera de la ambición. Desde el arte observamos sus equilibrios para no caerse y la forma asombrosa con que las palabras construyen, poco a poco, la gran torre por la que se remontan hasta que se quiebran como figuras de cristal, y se precipitan hasta desaparecer en las sombras como sucede con los ángeles malos en un paraíso de Milton.

Introducción

Despojados de la magia y del artificio, caminamos –con Seyward, Ross y Malcolm– por la senda de la prosa, de lo cotidiano, de la realidad. Por la senda del poder restituido, hasta que el teatro vuelva a empezar y todos cambiemos –cambiemos– de papel.

Manuel Ángel Conejero,
octubre 1980

Macbeth

Personajes

DUNCAN REY DE ESCOCIA

MALCOLM } sus hijos
DONALBAIN }

MACBETH } generales del ejér-
BANQUO } cito del rey

MACDUFF }
LENNOX } nobles de Escocia
ROSS }
MENTETH }
ANGUS }
CATHNESS }

FLEANCE, hijo de Banquo

SEYWARD, conde de Northum-
berland, general de las fuer-
zas inglesas

JOVEN SEYWARD, su hijo

SEYTON, escudero de Macbeth

HIJO de Macduff

UN CAPITÁN

UN MÉDICO inglés

UN MÉDICO escocés

UN PORTERO

UN VIEJO

LADY MACBETH

LADY MACDUFF

DAMA de Lady Macbeth

HÉCATE

TRES BRUJAS

OTRAS BRUJAS

APARICIONES

TRES ASESINOS

OTROS ASESINOS

NOBLES, CABALLEROS, OFICIA-
LES, SOLDADOS, SIRVIENTES Y
MENSAJEROS

Acto primero

Escena primera

Truenos y relámpagos. Entran TRES BRUJAS.

[BRUJA PRIMERA]

¿Cuándo habremos de vernos, con el trueno, otra vez,
con el rayo o la lluvia, reunidas las tres?

[BRUJA SEGUNDA]

Cuando el caos acabe,
al fin de la batalla, bien se pierda o se gane.

[BRUJA TERCERA]

Antes que el sol se ponga.

[BRUJA PRIMERA]

¿Y el lugar?

[BRUJA SEGUNDA]

En el páramo.

[BRUJA TERCERA]

Y allí encontrarnos con Macbeth.

[BRUJA PRIMERA]

¡Graymalkin, ya voy!

[BRUJA SEGUNDA]

¡Paddock me llama!

[BRUJA TERCERA]

¡Aprisa!

TODAS

Lo bello es feo y feo lo que es bello;
la niebla, el aire impuro atravesemos.

(Salen.)

Escena II

*Sonido de trompas dentro. Entran el REY [DUNCAN],
MALCOLM, DONALBAIN, LENNOX, con sirvientes; se
encuentran con un CAPITÁN ensangrentado.*

REY

[DUNCAN]

¿Quién es este hombre ensangrentado? Puede darnos,
a juzgar por su aspecto, las noticias
más actuales de la sedición.

MALCOLM

Es quien, como un soldado
honrado y valeroso, luchó para impedir
mi captura. ¡Salud, amigo mío!
Informa al rey de cuanto sepas del combate,
también de cómo lo dejaste.

CAPITÁN

Indeciso quedó;
tal dos exhaustos nadadores que, uno a otro abrazados,
asfixiaron su arte. Al funesto Macdonwald
(y, con razón, rebelde, pues que crecen en él
todos los vicios de la Naturaleza
formando enjambre) de las islas de oeste
le proveen con hombres de a pie y de a caballo,
en tanto la Fortuna, a su causa maldita sonriendo,
semeja ser la coima del rebelde. Pero de nada sirve,
pues el bravo Macbeth (bien merece ese nombre)
despreciando al destino y blandiendo su espada,
aún con el humo de la acción sangrienta,
tal favorito del valor, se abre camino
hasta ver al esclavo frente a frente
y sin mediar saludo o despedida
desde ombligo a quijada lo desgarrar
y pone su cabeza en las almenas.

[DUNCAN]

¡Oh, valeroso deudo! ¡Noble caballero!

CAPITÁN

Igual que del lugar de donde nace el sol
nacen tormentas de naufragio y truenos espantosos,