

**SOBRE EL MAL EN *MACBETH* DE WILLIAM SHAKESPEARE. UNA MIRADA  
DESDE FREUD.**

**GLORIA PATRICIA MORA GARCÍA**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
ESCUELA DE FILOSOFÍA  
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA  
BUCARAMANGA  
2011**

**SOBRE EL MAL EN *MACBETH* DE WILLIAM SHAKESPEARE. UNA MIRADA  
DESDE FREUD.**

**GLORIA PATRICIA MORA GARCÍA**

**Trabajo de Grado presentado para optar al título de MAGISTER EN  
FILOSOFÍA**

**DIRECTOR  
PEDRO ANTONIO GARCÍA OBANDO**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
ESCUELA DE FILOSOFÍA  
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA  
BUCARAMANGA**

**2011**

## **DEDICATORIA**

A mi madre que ha sido mi gran motivación.

## **AGRADECIMIENTOS**

Es mi deseo agradecer, en primera instancia a mi madre, mis hermanos, y a mi compañero de camino, pues han brindado a mi vida toda la fortaleza que he necesitado especialmente en este año tan difícil.

Agradezco también a mis profesores de Maestría, que contribuyeron constantemente a mi formación académica. Especial agradecimiento doy a mi director de tesis, Pedro García Obando y al profesor Mario Palencia Silva ya que sus palabras de aliento y de positivismo, brindaron la confianza que tanto necesitaba.

Finalmente, doy gracias a todas las personas que a través de sus palabras animaron al autor a escribir este trabajo, y que me han apoyado incondicionalmente. Esto es para ustedes.

## CONTENIDO

Pág.

INTRODUCCIÓN .....	11
1. EL MAL COMO GENERADOR DE LO VULGAR EN LA ANTIGÜEDAD .....	15
1.1 LOS POETAS NO SABEN LO QUE DICEN .....	16
1.1.1 Ion .....	16
1.1.2 La República .....	22
1.2 LA TRAGEDIA COMO INICIO DE UN ESPECTÁCULO .....	29
1.2.1 La mimesis y la catarsis, elementos necesarios en la tragedia.....	29
1.2.2 El poeta, el actor y el espectador.....	35
2. MACBETH EN FREUD .....	47
2.1 REFERENCIAS DE FREUD A MACBETH DE WILLIAM SHAKESPEARE .....	49
2.1.1 Macbeth y las revelaciones espectrales .....	50
2.1.2 Lady Macbeth el personaje que se derrumba después del triunfo.....	60
2.1.3 Macduff el que no conoció la angustia.....	67
2.1.4 Macbeth y el nacimiento del mal.....	71
3. PERSONAJES QUE INVENTARON LO HUMANO .....	78
3.1 LO HUMANO EN TORNO AL TEMA DEL MAL EN LOS PERSONAJES Y ELEMENTOS DE MACBETH.....	80
3.1.1 Los elementos que hacen referencia al tema del mal en Macbeth .....	81
3.1.2 El asesinato del sueño .....	91
3.2 EL MAL COMO GENERADOR DE CARÁCTER EN LOS PERSONAJES LITERARIOS Y PSICOPÁTICOS. ....	94
3.2.1 Macbeth el preso de sus propias fantasías.....	96
3.2.2 Lady Macbeth la que se entrega a la muerte .....	99
3.2.3 Othello el moro que se entrega a los celos.....	101
3.2.4 Yago el bromista del mal.....	109
3.3 EL MAL EN ALGUNOS PERSONAJES DE SHAKESPEARE .....	112

CONCLUSIÓN .....115  
BIBLIOGRAFÍA.....117

## RESUMEN

**Título:** Sobre el mal en *Macbeth* de William Shakespeare. Una mirada desde Freud\*

**Autor:** Gloria Patricia Mora García\*\*

**Palabras claves:** catarsis, imitación, poeta, actor, espectador, neurosis, caracteres, pasiones, psicopático,

Para grandes estudiosos de la literatura a nivel mundial, ha surgido una pregunta de suma importancia, y es aquella de indagar acerca de las proximidades que existen entre la filosofía, la literatura y el psicoanálisis. En la obra de Shakespeare *Macbeth*, podemos observar no solo un alto nivel literario, sino una gran capacidad que tiene el dramaturgo inglés para generar un juego en el comportamiento de sus personajes.

Esto nos lleva a entender la importancia de los cambios de los caracteres de los personajes, para esto, es de suma importancia remitirnos al psicoanálisis, más explícitamente a Freud, ya que por medio de sus recurrencias a la literatura, surge su estudio psicoanalítico, pues referencia en varias ocasiones a personajes de Shakespeare, para dar una explicación del comportamiento de sus personajes psicopáticos.

La importancia que genera este trabajo de investigación, es realizar un análisis filosófico, a través de la mirada psicoanalítica y literaria, recurriendo a un rastreo de aquello que hace que los personajes de una pieza trágica actúen según sus pasiones desarraigadas, llevándolos a una conducta de mal propia del afán de poder, como se muestra en la pieza de *Macbeth*. Así pues, en torno a este trabajo de investigación se conoce varios autores contemporáneos que han recurrido a estudios similares con otras obras, obteniendo un éxito rotundo, y contribuyendo de este modo, no solo a la labor literaria sino, filosófica y psicoanalítica.

---

\* Proyecto de Grado

\*\* Universidad Industrial de Santander, Facultad de Ciencias Humanas, Director: MSc Pedro Antonio García Obando

## ABSTRAC

**Title:** On the evil in *Macbeth* by William Shakespeare. A view from Freud\*

**Author:** Gloria Patricia Mora García\*\*

**Keywords:** Catharsis, imitation, poet, actor, spectator, neurosis, Character, passion, psychopathic.

For large literary scholars worldwide, there has been a question of paramount importance, and that to inquire about the proximity between philosophy, literature and psychoanalysis. In Shakespeare's *Macbeth*, we see not only a high literary level, but a great capacity of the English playwright to create a game in the behavior of his characters.

This leads us to understand the importance of changes in the character of the characters, for this is very important to send us to psychoanalysis, Freud more explicitly as recurrence through its literature, its psychoanalytic study arises because several references to characters from Shakespeare, to give an explanation of the behavior of psychopathic characters.

The importance of this research generates is philosophical analysis, through psychoanalytic and literary look, using a trace of what makes a piece of tragic characters act on their passions uprooted, leading to a behavior evil's own desire for power, as shown in the part of *Macbeth*. So, about this research is known several contemporary authors who have resorted to similar studies with other works, obtaining a success, and thus contributing not only to the literary work but, philosophical and psychoanalytic.

Finally, we note that the philosophical work is not just essentially based on studying philosophy, but the greatness of who is doing philosophy is ratified, the ability to observe other sciences has to be studied, as it is in this case, a philosophically analyze study literature and psychoanalysis.

---

\* Project of Degree

\*\* University Industrial of Santander, Faculty of Scienti Humanity, Director: MSc. Pedro Antonio Garcia Obando

## INTRODUCCIÓN

*Macbeth* es por excelencia la pieza sobre el mal, desde el inicio hasta su fin. En ella Shakespeare plasma la invención de lo humano, al punto de conseguir que nos identifiquemos con el carácter de algunos personajes de sus piezas trágicas. Por ello, surge como necesidad plantear la problemática *Sobre el mal en Macbeth de William Shakespeare. Una mirada desde Freud*, para muchos estudiosos de la literatura, la filosofía y el psicoanálisis ha surgido durante muchos años la necesidad de ahondar sobre lo humano en Shakespeare observado poéticamente y lo humano en Freud observado científicamente.

La literatura es un elemento esencial para la vida del ser humano, cuando contemplamos las piezas representadas o simplemente siendo lectores, somos tocados por la humanidad, de esta manera se logra percibir el carácter de los personajes trágicos, con ello se libera situaciones que en nuestra vida real no lograríamos accionar por temor o por vergüenza; por el contrario, cuando percibimos la pieza en escena, llevamos todos estos sentimientos a flote y logramos purgar nuestras sensaciones.

Ahora bien, el propósito que anima las siguientes páginas es realizar un análisis filosófico acerca de cómo el psicoanálisis ha forjado algunas de sus ideas más importantes, basándose esencialmente en el estudio de los caracteres de los personajes literarios, específicamente en las obras shakesperianas.

Para ello, será de gran utilidad tomar como referencia la obra *Macbeth* de Shakespeare y algunas obras de Freud en las que este realiza varias menciones a la pieza y a los personajes, donde se aprecia un estudio al comportamiento del ser humano y de esta manera encaminar dicha investigación sobre la visión del mal.

Ahora bien, la importancia de trabajar Freud surge esencialmente de una mirada detallada de algunas de sus obras, en las que podemos establecer que el psicoanalista recurre, en diversos momentos, a la literatura. Cabe resaltar que cada una de estas recurrencias que realiza Freud a la literatura, se centra esencialmente en el carácter de los personajes, de allí, que él tenga entre sus obras principales una titulada *Personajes psicopáticos en el teatro*, en la que se percibe muy claramente una exacerbación de los personajes en sus rasgos de conducta.

De esta forma, afirmaremos que Freud encontró en la literatura un lugar propicio para desarrollar su teoría psicoanalítica, y de esta manera, esto es lo que nos incumbe desarrollar en ese trabajo, y a lo que se va hacer mención. ¿Pero de qué forma podemos encontrar válida esta afirmación? Freud citó a Goethe de manera profusa más que a cualquier otro escritor y en segundo lugar el autor que más referenció fue a Shakespeare.

### **Orden y modo de proceder**

*Está ronco el cuervo que anuncia con graznidos la fatal llegada  
de Duncan a mi castillo. ¡Espíritus, venid! ¡Venid a mí, puesto  
que presidís los pensamientos de una muerte!  
¡Arrancadme mi sexo y llenadme del todo, de pies  
a la cabeza, con la más espantosa crueldad!  
¡Que se adense mi sangre, que se bloqueen todas las puertas al remordimiento!  
¡Que no vengan a mí contritos  
sentimientos naturales a perturbar propósito cruel,  
o a poner tregua a su realización!  
(Acto 1, Escena 2)*

Ahora bien, una vez examinado lo anterior, es de suma importancia establecer el valor que Freud da a la obra *Macbeth*, en el ámbito psicoanalítico, acerca del tema del mal, y la forma como los personajes de la literatura shakesperiana se aproximan a un estado catártico. Recordemos que la catarsis genera un estado de purificación y éste es el ideal que busca Freud con sus pacientes psicopáticos: el curarlos.

Menciono el tema de la Catarsis, ya que es a lo que debemos remitirnos, en primer lugar, para establecer la importancia de los caracteres de los personajes en una pieza trágica, y de qué forma la tragedia ha influenciado al dramaturgo inglés, para establecer las acciones de cada uno de sus personajes en *Macbeth*. Para ello tomaré como referencia a Aristóteles y su *Poética*, puesto que ésta a su vez ha mostrado la importancia de lo que corresponde a la tragedia, el poeta, el actor y el espectador.

Junto con Aristóteles también haremos referencia a Platón, en especial a dos de sus diálogos *Ion* y *República*. En ellos se contempla un acercamiento al tema de la poesía, allí observaremos la intervención de Sócrates con algunos especialistas en diversas artes, y la importancia de la educación en el niño desde su misma infancia.

El estudio que se realizará en el segundo capítulo, se centrará esencialmente en la importancia que suscita el tema de la poesía y el psicoanálisis; para ello se realizará una mención a todas aquellas remisiones que realiza Freud a *Macbeth*, en este capítulo establecimos cuatro subcapítulos que tratarán los siguientes temas: En el primero, se apreciará diversas temáticas entorno a los espíritus y espectros que rondan la pieza trágica; pues por medio de estos se revelan situaciones de gran anormalidad en la obra; en el segundo subcapítulo, se abordará el tema de Lady Macbeth, donde se señala diversos aspectos que hacen referencia al carácter y la conducta, evidenciando con ello la angustia que padece este personaje; la tercera división se centrará en Macduff, que es aquel hombre no

nacido de mujer que logra poner fin a la hegemonía de Macbeth. El cuarto y último rasgo es dedicado a Macbeth, quien es el personaje principal, y es aquel que comete todos los crímenes atroces de la pieza trágica para lograr su objetivo de ser Rey.

En el capítulo tercero de nuestro de trabajo se realizará un recorrido al tema de la invención de lo humano en los personajes shakesperianos, para ello se examinará dos temas cruciales como lo son: *Lo humano en torno al tema del mal en los personajes y elementos de Macbeth*, donde se analiza el protagonismo de varios elementos que hacen mención al mal como lo son: la oscuridad, las brujas, las preguntas en la pieza trágica, y el asesinato del sueño. El segundo tema a trabajar es lo concerniente al mal como generador de carácter en los personajes literarios y psicopáticos, donde se observará un acercamiento a: Macbeth, Lady Macbeth, Othello y Yago; se introducirán estos personajes shakesperianos ya que ellos giran en torno al tema del mal y reúnen todo lo que buscó Freud a la hora de hablar del carácter de los personajes psicopáticos.

## 1. EL MAL COMO GENERADOR DE LO VULGAR EN LA ANTIGÜEDAD

*Cuando alguien nos anuncie que ha encontrado un hombre entendido en todos los oficios y en todos los asuntos que cada uno en particular conoce y que lo sabe todo más perfectamente que cualquier otro, hay que responder a ese tal que es un simple y que probablemente ha sido engañado al topar con algún charlatán o imitador que ha parecido omnisciente por no ser él capaz de distinguir la ciencia, la ignorancia y la imitación.*

*Platón<sup>1</sup>*

En este primer capítulo se quiere ahondar en aquello que hace referencia a la filosofía griega como ejemplificadora de la poesía; para ello tomaremos como referencia esencialmente a dos filósofos que son de suma importancia para este trabajo de investigación: Platón y Aristóteles, quienes trabajan en sus obras los temas que nos atañen.

Ahora bien, la problemática que nos lleva a realizar este recorrido por la antigüedad, inicia con Platón y dos de sus diálogos, *Íón* y *República*; en ellos se advierte un acercamiento al tema de la poesía, allí observaremos la intervención de Sócrates con algunos especialistas en diversas artes; y la importancia de la educación en el niño o desde su misma infancia, (tema que se profundizará más adelante en este capítulo). Seguido de ello, realizaremos un acercamiento a la *Poética* de Aristóteles, en ella se aprecian ciertos temas que son de suma importancia sobre la concepción de los personajes en una pieza trágica, y todo lo que esta puede producir en el espectador, para mostrar así la conexión que existe entre poeta, actor y espectador, para ello trabajaremos de la mano de otros autores que serán mencionados en su momento.

---

<sup>1</sup> PLATÓN. Diálogos, República. Madrid: Altaya. Trad. José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano.1981, P. 467

De esta forma, la importancia del tema del mal como ejemplificador de lo vulgar, en la antigüedad, surge precisamente de Platón, quien muestra el tema de la poesía señalándola en diversas ocasiones como decadente; en palabras de Platón: “Para hablar ante vosotros -porque no creo que vayáis a delatarme a los autores trágicos y los demás poetas imitativos-, todas esas obras parecen causar estragos en la mente de cuantos las oyen si no tiene como contraveneno y el conocimiento de su propia índole”<sup>2</sup>.

Sobre esta cita, se hace evidente el repudio que muestra Platón hacia esta clase de obras, y se percibe, además un sentimiento de ironía y de total desacuerdo. Abriremos pues, paso para la investigación dando inicio al filósofo mencionado anteriormente.

## 1.1 LOS POETAS NO SABEN LO QUE DICEN

### 1.1.1 Ion

*No es difícil, mi querido amigo, adivinar la razón.  
Es evidente, que tú no eres capaz de hablar sobre Homero, ni por el arte,  
ni por la ciencia. Porque si pudieses hablar por el arte,  
estarías en estado de hacer lo mismo respecto todos los demás poetas.  
En efecto, la poesía es un solo y mismo arte,  
que se llama poética; ¿no es así?  
Platón, Ion*

El diálogo de Platón, *Ion*, da inicio con un encuentro entre dos especialistas, el primero un rapsoda y el segundo un sabio. Este encuentro es básicamente un enfrentamiento entre la poesía y lo que concierne al estado de la razón. Por ello, nos enfocaremos en realizar un estudio acerca de lo que este enfrentamiento implica en nuestro trabajo de investigación. Para ello, se observará la poesía como

---

<sup>2</sup> Ibíd. P. 461

generadora de sensaciones no acordes al carácter que debe poseer el ciudadano y su formación para enfrentarse a la ciudad Estado y hacer de ella la *polis* ideal.

Ahora bien, *Ion* gira en torno a una pregunta esencial ¿es la poesía un arte o es solo una cuestión de inspiración divina? A lo que Sócrates responde que es lo segundo, puesto que el rapsoda simplemente es quien transmite por medio de su arte la obra de Homero, pero que no posee una técnica para su labor.

Sócrates inicia su diálogo con una afirmación que aparentemente engrandece la labor del rapsodista, pero que al final de la disertación, se aprecia que simplemente estaba afirmando algo que ya sabía, y que este diálogo solo lo llevaría a mostrar esta verdad: “Porque no sería buen rapsodo aquel que no entienda lo que dice el poeta. Conviene pues que el rapsodo llegue a ser un intérprete del discurso del poeta, ante los que le escuchan, ya que sería imposible, a quien no conoce lo que el poeta dice, expresarlo bellamente”<sup>3</sup>.

Después de adornar bellamente su disertación acerca del arte del rapsoda, realizaremos un paralelo con la cita que se muestra al final del diálogo y así confirmar la problemática que Sócrates plantea desde el inicio: pues logra corroborar lo dicho anteriormente, el rapsoda simplemente es un transmisor de esa divinidad que se apropia del poeta y este poeta no es más que un intérprete de los dioses, los rapsodistas lo son de los poetas, (intérpretes de intérpretes) llegando de este modo a la multitud, llevándola a identificarse con sus cantos y demostraciones escénicas.

Si, como acabado de decir, eres experto en Homero y, habiéndome prometido enseñarme esta técnica, te burlas de mí, entonces cometes una injusticia; pero si, por el contrario, no eres experto, sino que debido a una predisposición divina y poseído por

---

<sup>3</sup> PLATÓN. Diálogos, *Ion*. Madrid: Editorial Gredos. 1981, P. 250.

Homero, dices, sin saberlas realmente, muchas y bellas cosas sobre este poeta –como y he afirmado de ti.<sup>4</sup>

De este modo, Sócrates alude a que el rapsoda se encuentra poseído por una divinidad, esta posesión realiza una conexión con el poeta, el rapsoda y a la multitud, y crea con ello una cadena inspirada. Con ello, Sócrates enfatiza a que este rapsoda no posee una técnica: “tú no estás capacitado para hablar de Homero gracias a una técnica y ciencia; porque si fueras capaz de hablar por una cierta técnica, también serías capaz de hacerlo sobre los otros poetas, pues en cierta manera la poética es un todo ¿o no?”<sup>5</sup>.

Cuando Sócrates se refiere a la poética como un todo, se refiere ciertamente a la capacidad que se debe tener a la hora de hablar de todos aquellos poetas que han escritos sus piezas. Por ende, se debe tener manejo de todo su arte, cuando se habla de técnica y ciencia. Sócrates enfatiza que solo una posesión divina lograría llevar a mostrar este arte poético. De tal forma, cosa que contrasta en el momento en que este arte se aleja de la razón, se habla de una divinidad que posee y que es transmitida por medio del acto de la palabra para quienes se encuentren deseosos de sensibilizarse, en este caso la multitud que escucha al rapsoda. “El mito ha sido entendido, en términos generales, como un relato que pone énfasis en el efecto mágico de unas palabras que seducen y persuaden lo ánimos en virtud de las secretas consonancia que sus armonías y ritmos verbales ejercen en la mente”<sup>6</sup>.

Así pues, cuando se hace énfasis al tema de la divinidad, contemplada como una posesión que entra en el cuerpo del poeta, y alcanza tal magnitud de trastornar el estado natural del rapsoda llevándolo a declamar todos estos hermosos versos,

---

<sup>4</sup> Ibíd. P. 269

<sup>5</sup> Ibíd. P. 253

<sup>6</sup> López Herrero Luis Salvador, *Mito y poesía en el psicoanálisis*, En: Una experiencia de lo real. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid: 2008, P. 59

Sócrates señala, de una manera muy fuerte, que esa fuerza divina hace que los poetas digan sus bellos poemas, porque se encuentran endiosados y posesos:

Porque no es gracias a una técnica por lo que son capaces de hablar así, sino por un poder divino, puesto que si supiesen, en virtud de una técnica, hablar bien de algo, sabrían hablar bien de todas las cosas. Y si la divinidad les priva de la razón y se sirve de ellos como se sirve de sus profetas y adivinos es para que, nosotros, que los oímos, sepamos que no son ellos, privados de razón como están, los que dicen cosas tan excelentes, sino que es la divinidad misma quien las dice y quien, a través, de ellos, nos habla.<sup>7</sup>

A raíz de estas afirmaciones o ideas, surge otra problemática que es de suma importancia y es la razón, pues para Platón el tema de la educación era de suma importancia y aquellos que gozaban con este arte poético, lograban cada vez alejarse de éste, dejándose llevar por sentimientos vanos, de tal modo cuando este poder divino se apropia del poeta, éste plasma todo lo que esta divinidad quiere transmitirle, e imita estos mensajes divinos logrando con ello la creación poética de los dioses, esa imitación los lleva a un estado imaginativo que no es digno para la ciudad estado ya que dejan de un lado la verdadera razón, que es aquella que rige el estado ideal:

Deberían ser desterrados finalmente de la ciudad ideal, porque mienten demasiado, resulta evidente entonces que todas las narraciones que son dictadas bajo el amparo y el hechizo de la imaginación o de la fantasía también deberían ser condenadas al destierro. Al menos, está será la consigna que dictará el ascenso y la primacía del discurso de la razón a partir de una época que

---

<sup>7</sup> PLATÓN. Diálogos, *Ion*. Madrid: Editorial Gredos. 1981, P. 258.

impone la caída de los grandes soberanos en favor de la Polis democrática.<sup>8</sup>

De este modo, se entiende el porqué de ese sugerir del destierro del poeta, puesto que este acto de posesión divino no solo para con él, sino con aquel que estudia sus obras y se deja tocar, en el caso de este diálogo, sería Ion el segundo que es tocado en esta cadena de inspiración, y éste por medio de su arte transmite un sinnúmero de sensaciones que lo apropian, llevándolo a purgar pasiones que tal vez no conocía, logrando llorar o enfurecerse, también trasladándose a lugares nunca antes vistos, pero que por medio de esta posesión logra llegar hasta allí. “En efecto, cuando yo recito algo emocionante, se me llenan los ojos de lágrimas; si es algo terrible o funesto, se me erizan los cabellos y palpita mi corazón”<sup>9</sup>.

Esa transformación que posee el rapsoda tiene como resultado el endiosar a quienes lo escuchan, realizando con ello un buen trabajo, pues logra que quien lo observa se sienta conmovido hasta el punto de llorar, y padecer por aquello que aprecia por medio del rapsoda. “pues los veo siempre desde mi tribuna, llorando, con mirada sombría, atónitos ante lo que se está diciendo”<sup>10</sup>. En este sentido, la labor del rapsoda concluye en ese momento, pues su representación causa todo aquello para lo que es contratado. Cabe, por ello, esta pregunta: ¿acaso el rapsoda siente lo que está diciendo y representando? o ¿acaso solo finge sentirlo? La respuesta la expresa el mismo rapsoda en el diálogo, su tarea es conmover al espectador hasta el punto de llevarlo a sentirse identificado con lo que escucha, si no logra esto, el rapsoda no tendrá contribución económica ni reconocimiento, “Pero conviene que les preste extraordinaria atención, ya que, si los hago llorar, seré yo quien ría al recibir el dinero, mientras que si hago que rían, me tocará

---

<sup>8</sup> López Herrero Luis Salvador, “Mito y poesía en el psicoanálisis”, En: *Una experiencia de lo real*. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid: 2008, P. 63

<sup>9</sup> PLATÓN. Diálogos, *Ion*. Madrid: Editorial Gredos. 1981, P. 259.

<sup>10</sup> *Ibíd.* P. 259

llorar a mí al perderlo”<sup>11</sup>. Por ende, el rapsoda no siente lo que está diciendo ni lo que está representando, su único interés radica en un beneficio monetario y el reconocimiento de su declamación. Cosa similar muestra Diderot en *La Paradoja del Comediante*:

Se escucha en el momento en que conmueve, y todo su talento consiste, no en sentir, como ustedes suponen, sino en expresar de tal modo los signos exteriores del sentimiento que pueda engañarnos al oírle. Los gritos de su dolor están anotados en su oído; los gestos de su desesperación, en su memoria. Han sido ensayados delante del espejo, y el actor sabe en qué momento preciso sacará el pañuelo y dejará correr sus lágrimas<sup>12</sup>

... Sí, a toda costa. Los comediantes están cansados de su oficio y nada les importa vuestra presencia ni vuestro aplauso, lo que les importa es el dinero.<sup>13</sup>

Por ello, es que el rapsoda es contemplado como un simple imitador de sensaciones, las cuales transmite con el fin de retribuir económicamente su esfuerzo, cansándose sin sentir y simplemente representa las pasiones de los personajes transmitiendo gestos ya estudiados y ensayados con anterioridad para generar el impacto a quien lo escucha y lo observa. Cosa parecida trabajaremos más adelante cuando estudiemos el papel del actor en una pieza trágica pues éste, según Diderot, es un ser menos sensible: mientras que nosotros sentimos ellos observan, estudian y pintan. Por ende la sensibilidad no los acompaña, no es su corazón lo que los conduce sino su mente que se encuentra alerta para captar,

---

<sup>11</sup> *Ibíd.* P. 260

<sup>12</sup> Diderot, *La paradoja del comediante*. Disponible en internet en la dirección: <http://es.scribd.com/doc/7072990/Diderot-Denis-La-Paradoja-Del-Comediante-PDF>. 1999,P. 102

<sup>13</sup> *Ibíd.* P. 103

a los llorones hay que ponerlos en las butacas del escenario pero jamás ponerlos en el escenario<sup>14</sup>. Una vez más se confirma que tanto el rapsoda como el actor se cansan de sentir, y solo deben preocuparse por hacer conmover a quienes están presentes en el teatro como espectadores. En síntesis, el papel de rapsoda consiste esencialmente en imitar el trabajo del poeta, cosa similar sucede con el actor, estos se cansan sin sentir, su labor se basa en transmitir todas aquellas sensaciones que perciben del personaje para cautivar a quien los contempla, y de esta forma lograr ese estado de purgación en el espectador.

### 1.1.2 La República

*Pero todavía no hemos dicho lo más grave de la poesía.  
Su capacidad de insultar a los hombres de provecho con excepción  
de unos pocos, es sin duda lo más terrible.*  
Platón<sup>15</sup>

Cuando nos adentramos al libro X de *República*, podemos establecer, como hipótesis general, aquello que concierne con la problemática de la educación, pues se percibe una carencia de ésta, que llevaría no solo a la ciudad alejarse de la sabiduría, sino a ver a la poesía como algo vil, ésta se aleja de la verdad y la razón a quien la escucha u observa<sup>16</sup>

Platón, por medio de Sócrates, muestra esta problemática constantemente en su diálogo. Partiendo de ello, examinaremos el siguiente rastreo a la obra: Los poetas son para Sócrates *imitadores* de la realidad, para explicar esto, toma en primer lugar a Homero, comparándolo con un pintor, pues el primero ya mencionado en vez del pincel, toma como elemento la palabra, pero no para conocer mejor o

---

<sup>14</sup> Cfr. P. 44

<sup>15</sup> PLATÓN. Diálogos, *República*. Madrid: Altaya. Trad. José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano. 1981, P. 479

<sup>16</sup> Cfr. P. 475

para ser mejor, sino para colorearla mostrando una realidad aparente y hermosa; de esta forma, esto nos lleva a pensar en un repudio de Platón hacia los poetas<sup>17</sup>, pues se observa una negación a la posibilidad de la poesía como educadora, señalándola como ejemplificante de una sociedad vulgar, puesto que no es vista como arte, sino como trasmisora de simples ilusiones.

Así pues, Platón señala con el surgimiento de la filosofía un conflicto inevitable entre filosofía y poesía, la primera se basa en la razón y la segunda básicamente en el entusiasmo, llevando al hombre a experimentar pasiones desarraigadas en un mundo de simples ilusiones, y alejándolo de la realidad y de la razón. Para entender este desprecio hacia la poesía, vale la pena analizar lo dicho anteriormente en *República, libro II*, donde se resalta la importancia de la ciudad-estado y se hace una remisión directa a la filosofía y a la poesía, para Platón es necesario expulsar los poetas de su república ideal mostrando con ello lo perturbador que esta puede llegar a ser, para el estado ideal.

De esta manera, lo que Platón busca, como filósofo de la ciudad, es fundar bases sólidas acerca de la razón, debido a que desea ciudadanos que se interesen por la búsqueda del bien y la verdad, cosa muy diferente harían los poetas, pues estos muestran una falta de compromiso a la hora de contribuir a la formación del carácter. En palabras de Sócrates:

Sí, eso es razonable –dijo-. Pero, si ahora nos viniese alguien a preguntar también qué queremos decir y a qué clase de fábulas nos referimos, ¿Cuáles les podríamos citar? Y yo contesté: ¡Ay, Adimanto! No somos tú ni yo en este momento, sino fundadores de una ciudad. Y los fundadores no tienen obligación de componer fábulas, sino únicamente de conocer las líneas generales que

---

<sup>17</sup> Este repudio se da esencialmente a los poetas trágicos.

deben seguir en sus mitos los poetas con el fin de no permitir que se salgan nunca de ellas.<sup>18</sup>

La preocupación acerca del tema de la educación, es el problema esencial de este diálogo, cuando se habla del tema de la poesía, puesto se examina que las mentes más débiles, son aquellas que se dejan llevar fácilmente por lo aparentemente fascinante y de esta forma, lo que esto produce es un distanciamiento de aquello que realmente es importante, como por ejemplo la realidad en miras de la razón. Con ello se aprecia una forma de censura a la temática de la poesía, pues cuando se habla de mentes débiles debemos entenderlo, como lo analizaría tal vez Freud, en el sentido de que la temprana infancia es la edad durante la cual se forja el carácter. Por consiguiente, los cuentos que se leen a los niños no pueden ser considerados como algo trivial, y en un estado ideal tiene que supervisar a quienes escriben fábulas o leyendas para poder rechazar todo lo que sea insatisfactorio. Y en este proceso “la mayoría de las historias actualmente en uso tiene que ser rechazadas, especialmente aquellas que nos cuenta Homero, Hesíodo y todos los poetas en general”<sup>19</sup>; en palabras de Sócrates, se observaría que Homero mientras vivió nunca fue guía de educación<sup>20</sup>.

Seguido de ello, Sócrates señala la necesidad del filósofo por generar un buen discurso para llegar, de esta manera, a los ciudadanos, para ello muestra que hay diversos tipos de discurso y muestra cuáles son convenientes para su ciudad:

Debemos, pues, según parece, vigilar ante todo a los forjadores de mitos y aceptar los creados por ellos cuando estén bien y

---

<sup>18</sup> PLATÓN. Diálogos, *República*. Madrid: Altaya. Trad. José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano.1981, P. 96

<sup>19</sup> KAUFMANN Walter. *Tragedia y Filosofía*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1978, P. 56

<sup>20</sup> Cfr. PLATÓN. Diálogos, *República*. Madrid: Altaya. Trad. José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano.1981, P. 469

rechazarlos cuando no; y convencer a las madres y ayas para que cuenten a los niños los mitos autorizados, moldeando de este modo sus almas por medio de las fábulas mejor todavía que sus cuerpos con las manos. Y habrá de rechazar la mayor parte de los que ahora cuentan.<sup>21</sup>

Si partimos de lo anteriormente dicho, podemos establecer la importancia de la educación como formadora de caracteres, esta educación surge como necesidad a modo de futuro, puesto que el filósofo se está preocupando en forjar bases sólidas en los niños, para que de esta manera estos se orienten por el camino de la sabiduría, y de esta forma no lleguen a dar a la ciudad lo que no deben, es decir llegar hacia la mentira y no a la verdad. Así, pues, lo que se plantea es saber discernir entre las clases de discurso, estos son esenciales en el momento de forjar el carácter, y la moral en los niños. Con esto se percibe, una negación hacia los relatos que narran momentos de violencia, ya que afectarían al niño que quedará expuesto a observarlos, y por ende estaríamos realizando un discurso equivocado.

Porque el niño no es capaz de discernir dónde hay alegoría y dónde no y las impresiones recibidas a esa edad difícilmente se borran o desarraigan. Razón por la cual hay que poner, en mi opinión, el máximo empeño en que las primeras fábulas que escuche sean las más hábilmente dispuestas para exhortar al oyente a la virtud.<sup>22</sup>

Con ello se perciben varias reglas, por así decirlo, a la hora de hablar de la composición de mitos, estos deben reflejar cosas buenas y no malas. El poeta, por ende, siempre debe apegarse a que sus fábulas sean formativas, haciendo que

---

<sup>21</sup> *Ibíd.* P. 94

<sup>22</sup> *Ibíd.* P. 96

los nuevos mitos contribuyan no a engendrar temores acerca de la vida, sino fortaleciendo cualquier adversidad hacia a ella. Así pues, se ratifica en *República*, la importancia de la teoría ético-política con miras a la educación, para contribuir a la ciudad.

Cabe que nos preguntemos de una manera más incisiva, desde qué sentido el problema de la educación nos encamina a la problemática expuesta acerca del tema del mal como ejemplificador de lo vulgar en la antigüedad; ya observado pues la importancia que le da Sócrates a aquello que nos concierne acerca de la educación, vale la pena establecer de qué forma ésta se ve afectada por medio del acercamiento a la poesía:

De este modo, diremos, el poeta imitativo implanta privadamente un régimen perverso en el alma de cada uno condescendiendo con el elemento irracional que hay en ella, elemento que no distingue lo grande de lo pequeño, sino considera las mismas cosas unas veces como grandes otras como pequeñas creando apariencias enteramente apartadas de la verdad.<sup>23</sup>

La concepción de que el poeta crea un mundo de apariencias también lo cita Diderot en su obra *La paradoja del comediante*, cuando éste hace mención al oficio del actor, mostrándolo como el hombre que desertara de sí mismo para vivir bajo otras apariencias. Por ende, esta es una profesión que se desprecia debido a que es peligrosa e inmoral, el comediante realiza algo prohibido y por ende engaña a la humanidad y se burla de ella.<sup>24</sup>

No es fácil lograr imaginar las consecuencias que analizaba Platón acerca de lo que concierne a la Poesía como apariencia, pues según el filósofo, ésta se aleja

---

<sup>23</sup> *Ibíd.* P. 479

<sup>24</sup> Diderot, *La paradoja del comediante*. Disponible en internet en la dirección: <http://es.scribd.com/doc/7072990/Diderot-Denis-La-Paradoja-Del-Comediante-PDF.1999>, P. 3

de la realidad, mostrando al poeta como un simple imitador de lo que otros son artífices, llamándolo un tercero en la sucesión que empieza en el rey y en la verdad, y lo mismo todos los demás imitadores<sup>25</sup>. Para ello cabe la pena recordar el ejemplo de las tres camas, una que es la que existe por naturaleza, que es la creada por Dios, la segunda es la que hace el carpintero, y la tercera es la que hace el pintor; este último es llamado imitador de aquello de que los otros son artífices.

Ahora bien, se tiene claro que el poeta, para Platón, es un imitador de apariencias que se aleja de la verdad y de la razón, de este modo logra ser más pulsional dejándose llevar por sensaciones desarraigadas que solo mostrarían y reafirmarían su debilidad. Este poeta como imitador en medio de la soledad logra dar rienda suelta a sus sentimientos y lamentos, cosa que no haría normalmente ya que se avergonzaría si alguien lo oyese<sup>26</sup>; de esta forma lo que hace el hombre normal<sup>27</sup> es reprimir sus deseos por temor a la vergüenza, por el contrario en la poesía estos estados se muestran de manera natural, luego no existe ningún temor de ser compartidos con quienes leen o asisten a una pieza trágica.

La pieza trágica permite explorar todas aquellas sensaciones pulsionales que muestran al héroe trágico con un sentido humano, llevando al espectador a sentirse reflejado y vivir plenamente la emoción del momento, compartiendo dichas y desdichas. Tal vez ese era el temor de Platón, el contemplar al hombre sensible que quería compartir sus sensaciones y desviar su atención de lo que era la República ideal. En palabras de Platón:

---

<sup>25</sup> Cfr. PLATÓN. Diálogos, *República*. Madrid: Altaya. Trad. José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano.1981,P. 465.

<sup>26</sup> Cfr. P. 477

<sup>27</sup> Se hace referencia al hombre que hace parte del estado ideal, y que debe reprimir sus sensaciones por temor a la vergüenza.

Digamos, sin embargo, que si la poesía placentera e imitativa tuviese alguna razón que alegar sobre la necesidad de su presencia en una ciudad bien regida, la admitiríamos de grado, porque nos damos cuenta del hechizo que ejerce sobre nosotros; pero no es lícito que hagamos traición a lo que se nos muestra como verdad.... La escucharemos por tanto, convencidos de que tal poesía no debe ser tomada en serio, por no ser ella misma cosa seria ni atendida a la verdad, antes bien, el que la escuche ha de guardarse temiendo por su propia república interior y observar lo que queda dicho de la poesía.<sup>28</sup>

Por ello, en lo que nos concierne al tema del mal como ejemplificador de lo vulgar, la poesía y el arte dramático llevarían al hombre a mostrar su ser sensible, con ello se muestra una debilidad ante la emoción, puesto que esto no hacía parte de la educación del ciudadano, todo giraba en torno a la razón y al hábito.

Con ello, la poesía lo único que podría lograr hacer era corromper las mentes más sensibles y aprovecharse de la ignorancia de estas para así conducir sus sensaciones de llantos y alaridos con el fin de mostrar el dolor de quienes hacían partícipes de papeles protagónicos de estas piezas trágicas. Se nos recuerda hasta qué punto el drama excita las emociones de los hombres, no su razón, y hasta qué punto se nos corrompe cuando escuchamos las hazañas de los héroes homéricos o de los poetas trágicos, especialmente cuando estos héroes se lamentan y entristecen.<sup>29</sup> Este tema abrirá paso más adelante a lo que se pretende estudiar en el siguiente subcapítulo acerca de la tragedia.

---

<sup>28</sup> ibíd. P. 482-483

<sup>29</sup> cfr. KAUFMANN Walter. Tragedia y Filosofía. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1978, P. 53

## 1.2 LA TRAGEDIA COMO INICIO DE UN ESPECTÁCULO

*Es posible que el temor y la compasión surjan del espectáculo,  
pero también lo es que surjan de la misma trama  
de los acontecimientos, lo cual es más  
significativo y corresponda a un mejor poeta.  
Aristóteles, Poética*

Para dar inicio a este subcapítulo realizaremos un acercamiento al tema de la imitación y la catarsis como elementos necesarios en la tragedia como generadora de purificación en los personajes literarios y pacientes psicopáticos, mostrando la relación entre filosofía, literatura y psicoanálisis. Esto nos llevará a estudiar la conexión que existe entre el poeta, actor y espectador.

### 1.2.1 La mimesis y la catarsis, elementos necesarios en la tragedia.

Cuando hablamos de mimesis y catarsis se entiende que son conceptos totalmente diferentes, pero hay que tener muy presente que si bien difieren el uno del otro, sin el primero no puede darse el segundo. Para ello se realizará un acercamiento al tema de la mimesis como algo natural que se presenta en el ser humano desde la infancia; seguido de ello se estudiará el tema de la catarsis como un episodio purificador que se presenta en el espectador y en el personaje de una pieza trágica.

Ahora bien, para dar inicio a este ejercicio partiré, en primera instancia, de aquello que nos dice el estagirita al inicio de su obra *Poética*, acerca de la imitación: “La epopeya y la poesía trágica y también la comedia, la poesía ditirámbica y la mayor parte de la que se acompaña con la flauta y la que va con la citara, vienen a ser

todas en general imitaciones”<sup>30</sup>. Seguido de ello, en el acápite cuarto, muestra qué es la imitación y cuándo se da ese inicio a esta. En palabras de Aristóteles:

En general parece que dos causas, ambas naturales, generan la poesía: la capacidad de imitar, connatural a los hombres desde la infancia, en lo cual se diferencia de los demás animales (porque el hombre es el más propenso a la imitación y realiza sus primeros aprendizajes a través de imitaciones), y la capacidad de gozar todos con las imitaciones.<sup>31</sup>

Por consiguiente, la imitación es natural en el ser humano, debido a que se muestra la capacidad que tenemos de gozar con ella, y por ello, como la imitación es algo natural, Aristóteles señala que esta capacidad de imitación se tiene desde la infancia. En este sentido, también podemos afirmar que Freud en su texto “El creador literario y el fantaseo”, también presenta un acercamiento a lo que nos atañe acerca del poeta y el actor, el primero plasma en sus obras las ideas de un objeto y acciones que realiza por medio de la imitación de la palabra escrita y el actor imita a estos personajes que son una imitación de la realidad del poeta. Seguido de ello, Freud, para explicar el sentido del poeta y el fantaseo, toma como referente al niño para señalar las primeras huellas del quehacer poético, mostrando con ello que el niño, por medio del juego, crea un mundo propio en donde plasma un orden agradable, dotándolo de grandes montos de afectos, cosa similar realiza el poeta, crea un mundo de fantasía que lo dota de afectos que lo separa tajantemente de la realidad efectiva.<sup>32</sup>. Ahora bien, cuando hablamos de fantasía Freud nos muestra que esta oscila en tres tiempos o momentos:

---

<sup>30</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. Caracas: Monte Ávila Editores.1991, P. 1

<sup>31</sup> *Ibíd.* P. 4

<sup>32</sup> Cfr. FREUD Sigmund. *El creador literario y el fantaseo* En: Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, Versión PDF. 1978, v. IX. P.31

El trabajo anímico se anuda a una impresión actual, a una ocasión del presente que fue capaz de despertar los grandes deseos de la persona; desde ahí se remonta al recuerdo de una vivencia anterior, infantil las más de las veces, en que aquel deseo se cumplía, y entonces crea una situación referida al futuro, que se figura como el cumplimiento de su deseo, justamente el sueño diurno o la fantasía, en que van impresas las huellas de su origen en la ocasión y en el recuerdo. Vale decir pasado, presente, y futuro son como las cuentas de un collar engarzado por el deseo.<sup>33</sup>

Cuando hablamos de pasado, presente y futuro, podemos realizar un acercamiento a lo que nos atañe a la pieza trágica *Macbeth* dado que su personaje principal se encuentra en un momento temporal, es decir se encuentra en su presente como Glamis, luego de ello pasa a ser Cawdor y Rey, después de una profecía dada por las brujas. Macbeth ha sido tentado por el diablo<sup>34</sup>, y por ende desea conocer más sin tener en cuenta a qué hechos horribles tenga que recurrir para cumplir lo pronosticado por las brujas.

¡Salve, Macbeth! ¡Señor de Glamis, salve!  
¡Salve, Macbeth! ¡Señor de Cawdor, salve!  
¡Salve, Macbeth! ¡Salve a ti que serás rey!  
(I.iii.45)

Con ello se examinará los tres momentos donde Macbeth es proclamado Cawdor y Rey como fue pronosticado por las brujas, de esta manera se realizará un acercamiento al tema de la temporalidad que muestra Freud en su texto “El creador literario y el fantaseo”.

---

<sup>33</sup> *Ibíd.* P. 35

<sup>34</sup> Menciono que es tentado por el diablo, puesto que Banquo utiliza estas palabras en el momento en que Macbeth es coronado como Cawdor “¡cómo! ¿puede el diablo decir la verdad?”

### **Macbeth**

Quedaos, imperfectos oráculos, y decidme más. Con la muerte de Sinell, ya soy señor de Glamis, y lo sé; pero, ¿Por qué Cawdor, cuando está vivo aún y en la prosperidad? Y el llegar a ser rey están lejos de lo imaginable como lo está ser Cawdor.

(I.iii.70)

En este momento, diría Freud, el personaje se encuentra en su realidad, su presente actual, y es allí donde el deseo aprovecha una ocasión del presente para proyectarse a un cuadro del futuro siguiendo el modelo del pasado,<sup>35</sup> con ello estas profecías realizadas por el oráculo del mal, llevarán a una necesidad de proyección de Macbeth hacia el futuro, y al indagarse a sí mismo, si esto podría realizarse. Más adelante se afianza esta premonición, en el momento en que es nombrado Cawdor entrando en un mundo de fantasía y tiene que hacer cumplir lo dicho por las brujas y ya no le cabe duda que sea rey.

### **Ross**

Como prenda de honores, más altos me encargó llamaros, de su parte, a vos, Señor de Cawdor; ¡salve!, os digo, noble señor, con este nuevo título que os pertenece ya.

(I.iii.105)

### **...Macbeth**

Dijeron dos verdades como inicio feliz del acto culminante de este tema imperial...

...Mi pensamiento, donde el crimen es sólo fantasía, agita de tal modo, mi condición de hombre que ahoga en conjeturas toda forma de acción, y nada existe más real que la nada.

---

<sup>35</sup> Cfr. FREUD Sigmund. *El creador literario y el fantaseo* En: Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, Versión PDF .1978,. v. IX. P. 35

...Si el azar quiere que sea rey, también azar podría coronarme sin que yo se lo pida.

(I.iii.130-140)

Cuando se habla del tema de la fantasía, Freud nos muestra que el deseo aprovecha un momento del presente para proyectarse, ese momento ya se observó en la divulgación de la profecía por medio de las brujas, con ello Macbeth logra contemplarse como Cawdor y Rey, cosa que le parece absurdo pero que da inicio a la búsqueda de lograr esta fantasía ya fundada, pero que para él, esta debe volverse real pues lo desea.

Cuando esta inicia a cumplirse, en el momento que es nombrado Cawdor, surge el deseo a tomar más fuerza acerca de la idea de ahora ser rey, fantaseando con el crimen, camino que es el más rápido para cumplir su deseo.<sup>36</sup> En la siguiente cita ya se percibe a Macbeth proclamado como rey, por medio de la palabra de Banquo lo averiguamos.

### **Banquo**

Ahora ya eres rey, Glamis y Cawdor, todo como las brujas lo prometías y me temo que has jugado muy sucio para conseguirlo.

(III.i.5)

Freud señala que en el momento en que se da inicio a las fantasías estas logran tomar más fuerza, creando con ello condiciones para la caída a una neurosis o a una psicosis, con ello simplemente podemos deducir que Macbeth, en el momento en que cae en esta fantasía inicia a tener episodios psicóticos<sup>37</sup> que lo llevan a mostrar, por medio de las alucinaciones, aquello que no puede decir con las

---

<sup>36</sup> Cfr. FREUD Sigmund. El creador literario y el fantaseo En: Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, Versión PDF .1978, v. IX. P. 35

<sup>37</sup> Esto se observará con mejor precisión en el momento de trabajar la catarsis en el personaje.

palabras, creando con ello en este estudio un acercamiento a la catarsis por medio del arte imitativo.

Ahora bien, el último párrafo da inicio al recorrido acerca de la catarsis, para ello se analizará, en primer lugar, lo dicho por el estagirita acerca de la tragedia misma, dado que es ésta, la que nos muestra el concepto de catarsis; en palabras de Aristóteles:

Tratemos, pues, ahora de la tragedia, una vez obtenida la definición de su esencia, qué se desprende de lo dicho. Es, así, la tragedia imitación de una acción elevada y perfecta, de una determinada extensión, con un lenguaje diversamente ornado en cada parte, por medio de la acción y no de la narración, que conduce a través de la compasión y del temor a la purificación de estas pasiones.<sup>38</sup>

Por ende, Aristóteles señala que la tragedia como es imitación de acciones las cuales deben cumplir con una determinada extensión, con un lenguaje diversamente ornado, por medio de la acción que imita, esto conduce a la catarsis y purificación del espectador por medio del temor y la compasión. Seguido de ello el estagirita, en el acápite catorce, de su *Poética* señalará que el temor y la compasión posiblemente surjan del espectáculo, pero también que surjan de la misma trama de los acontecimientos lo cual es más significativo y corresponde a un mejor poeta.<sup>39</sup> Así pues, el temor y la compasión llevan a un estado catártico que libera al espectador y purifica sus pasiones, dejando a éste más tranquilo, sintiéndose liberado, como si su dolor hubiese adquirido alas y después de esta purgación nos hubiésemos quitado una carga de encima.<sup>40</sup> Dice Kaufmann que:

---

<sup>38</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. Caracas: Monte Ávila Editores.1991, P. 6

<sup>39</sup> Cfr. ARISTÓTELES. *Poética*. Caracas: Monte Ávila Editores.1991, P. 15

<sup>40</sup> cfr. KAUFMANN Walter. *Tragedia y Filosofía*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1978, P. 95

Aristóteles habló de ella más bien como un médico. Es posible que le sorprendiera el hecho de que la tragedia dé placer, y para explicar este fenómeno no adujo la crueldad del hombre, sino que, siendo mucho más perceptivo, invocó la concepción de la catarsis: la tragedia nos proporciona un placentero alivio.<sup>41</sup>

Con ello, nos queda claro que la catarsis genera en el espectador una purgación de sus pasiones, llevando con ello a la cura, y se realiza una descarga emocional descansando de aquello que lo atormenta, convirtiéndolas en fuentes de placer. A su turno, Freud dirá:

Ahora bien, de la irrealidad del mundo poético derivan muy importantes consecuencias para la técnica artística, pues muchas cosas que de ser reales no depararían goce pueden, empero, depararlo en el juego de la fantasía; y muchas excitaciones que en sí mismas son en verdad penosas pueden convertirse en fuentes de placer para el auditorio y los espectadores del poeta.<sup>42</sup>

Ahora bien, después de examinar la catarsis tanto en el espectador y en el personaje trágico, pasaremos a analizar tres de los elementos necesarios para que se dé este resultado catártico, ya que sin esta conexión no podría concebirse la tragedia como generadora de pasiones y purificadora.

### **1.2.2 El poeta, el actor y el espectador**

*Los primeros se llaman locos; los segundos, ocupados en imitar sus locuras, se llaman cuerdos.*

---

<sup>41</sup> Ibíd. P. 95

<sup>42</sup> FREUD Sigmund. *El creador literario y el fantaseo* En: Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, Versión PDF. 1978, v. IX. P. 34

*La mirada del discreto es la que sorprende el ridículo de tanta gente,  
describiéndola  
y hace reír con esos ridículos originales de que todos somos víctimas.  
El discreto observa y traza la imitación cómica  
del original y de vuestro suplicio.<sup>43</sup>*

Esta relación entre poeta, actor y espectador surge esencialmente de todos los elementos que conforman la tragedia. Por medio de esta conexión se produce el resultado final, como lo es el estado catártico. Para ello observaremos esta conexión entre poeta, actor y espectador, y cómo a partir de estos tres elementos se logra el conjunto de lo que la tragedia tiende.

Ya sabemos que la catarsis es el resultado de esta interconexión y es aquello a lo que toda tragedia tiende, esa purgación de las pasiones que lleva a una mejoría del estado anímico, y muestra consigo un alivio de todo lo que nos atormenta.<sup>44</sup>

Esta conexión de la que hablamos va unida de manera acorde para producir todo lo que tiene que ver con la purificación de las pasiones. Iniciemos, pues, examinando el primer elemento que es el poeta, quien, por medio de su imaginación, plasma todos sus temas y contenidos para crear su poesía; el actor toma estos temas y contenidos y observa el carácter del personaje volviéndolo material y real para el espectador,<sup>45</sup> es a quien llega el resultado de esa interacción poeta y actor por medio de la interpretación artística, en donde, finalmente, se da el trabajo de interpretación y donde es posible que de ello resulte el efecto de catarsis.

---

<sup>43</sup> Diderot, *La paradoja del comediante*. Disponible en internet en la dirección: <http://es.scribd.com/doc/7072990/Diderot-Denis-La-Paradoja-Del-Comediante-PDF>. 1999, P. 45

<sup>44</sup> Aristóteles nos señala dos tipos de pasiones: Compasión y temor; por el contrario Kaufmann nos muestra en su texto: *Tragedia y Filosofía*, que existen otros tipos de pasiones como la simpatía, terror y la humanidad.

<sup>45</sup> Este elemento del que hablamos sobre la función del actor, nos llevará a dar respuesta a lo planteado en el subcapítulo donde trabajó el Ion, observando el papel que desempeña el rapsoda.

De este modo, examinado ya el concepto de estas conexiones, iniciaremos con el estudio del poeta, y cómo por medio de su imaginación, logra plasmar con la palabra un mundo tomado de la realidad sensible que lleva a conmocionar a un grupo de personas, las cuales no saben tal vez nada de este, si no crean un lazo con la obra literaria y un acercamiento por medio de su producción.

En su texto “El creador literario y el fantaseo”, Freud nos muestra en su disertación la preocupación y la necesidad de averiguar de dónde los poetas toman sus materiales y como por medio de estos logran conmovernos hasta el punto de afligirnos, y si tuviéramos la oportunidad de preguntarle al poeta de dónde saca todo este material no nos daría respuesta. En palabras de Freud:

Y no hará sino acrecentar nuestro interés la circunstancia de que el poeta mismo, si le preguntamos, no nos dará noticia alguna, o ella no será satisfactoria, aquel persistirá aun cuando sepamos que ni la mejor intelección sobre las convicciones bajo las cuales el elige sus materiales, y sobre el arte con que plasma a estos, nos ayudará en nada a convertirnos nosotros mismos en poetas.<sup>46</sup>

Seguido de ello, Freud realiza un acercamiento al poeta por medio del niño que juega, pues éste por medio del juego, crea un mundo propio insertando cosas de un nuevo mundo en un nuevo orden que es agradable para este, creando varios montos de afecto. Freud añade que lo opuesto al juego no es la seriedad, sino la realidad efectiva. “El niño diferencia muy bien de la realidad su mundo del juego, a pesar de toda su investidura afectiva; y tiende a apuntalar sus objetos y situaciones imaginado en cosas palpables y visibles del mundo real. Sólo ese

---

<sup>46</sup> . FREUD Sigmund. *El creador literario y el fantaseo* En: Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, Versión PDF. 1978, v. IX. P. 33

apuntalamiento es el que diferencia aún su jugar del fantasear”<sup>47</sup>. De este modo, el juego del niño se asemeja a aquello del quehacer del poeta pues éste crea un mundo de fantasía al que toma muy en serio, dotándolo de afectos, y separándolo de la realidad efectiva<sup>48</sup>.

Todo poeta fue niño, todo niño es adulto; por ende, Freud enfatiza que la problemática debe enfocarse en torno al niño, ya que éste, por medio del juego, logra liberar todas aquellas ideas infantiles, el niño es libre de mostrar este juego; pero a medida que este crece inicia a disminuir esta libertad de juego y deja de jugar, renunciando al placer y cambia este juego por un fantaseo, creando con ello lo que el psicoanalista llama los sueños diurnos.<sup>49</sup> ¿Pero por qué el hombre cambia estos juegos por fantaseos? Sencillamente, porque como adulto inicia una nueva etapa de responsabilidades las cuales priman para la sociedad y el mundo real gira entorno a la madurez, cosa que reprime este deseo.

El fantasear de los hombres es menos fácil de observar que el jugar de los niños. El niño juega solo o forma con otros niños un sistema psíquico cerrado a los fines del juego. Pero así como no juega para los adultos como si fueran su público, tampoco se oculta de ellos su jugar. En cambio, el adulto se avergüenza de sus fantasías y se esconde de los otros, las cría como sus intimidades más personales, por lo común preferiría confesar sus faltas a comunicar sus fantasía.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> *Ibíd.* P. 34

<sup>48</sup> Cfr. FREUD Sigmund. *El creador literario y el fantaseo* En: Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, Versión PDF. 1978, v. IX. P. 34

<sup>49</sup> Cfr. FREUD Sigmund. *El creador literario y el fantaseo* En: Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, Versión PDF 1978, v. IX. P. 34

<sup>50</sup> FREUD Sigmund. *El creador literario y el fantaseo* En: Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, Versión PDF 1978, v. IX. P. 34

El adulto prefiere abandonar todas aquellas fantasías y reprimirlas, antes de ser visto o tildado de infantil, y ser aceptado por la sociedad que lo reprime de estas fantasías por el concepto que se tiene de adulto; de tal modo, el adulto prefiere crear los sueños diurnos.

Conforme al poeta, este hace lo que el niño realiza acorde al juego y al crecimiento, crea un mundo fantástico sin alejarse de la realidad y es plenamente consciente de éste.

De ahí, se realiza una conexión con lo que concierne al espectador dado que como espectadores logramos sentirnos identificados con aquello que produce el poeta, pues como adultos que somos, sentimos vergüenza de mostrar estas fantasías que reprimimos y a la hora de ser tocados por el material del poeta nos sentimos identificados; es como si nos sintiéramos reflejados con lo que no podemos gritar y que guardamos para no ser tildados de insensatos. Como adultos sabemos qué es lo que se espera de cada uno, “que ya no juegue ni fantasee, sino que actué en el mundo real, por la otra, entre los deseos productores de sus fantasías hay muchos que se ve precisado a esconder; entonces su fantasear lo avergüenza por infantil y por no permitido”<sup>51</sup>. Por ende surge la pregunta: ¿De dónde se tiene esta información de la represión que posee el hombre sobre sus fantasías si siente temor al darlas a conocer? En palabras de Freud:

La necesidad ha impartido la orden de decir sus penas y alegrías. Son los neuróticos que se ven forzados a confesar al médico, de quien esperan su curación por tratamiento psíquico, también sus fantasías; de esta fuente proviene nuestro mejor conocimiento y luego hemos llegado a la bien fundada conjetura de que nuestros

---

<sup>51</sup> Ibíd. P. 34.

enfermos no nos comunican sino lo que también podríamos averiguar en las personas sanas.<sup>52</sup>

El poeta, por medio de su material, crea una pieza artística que permite al espectador un encuentro con el reflejo de las pasiones que éste reprime por vergüenza, se podría decir que el poeta plasma por medio de un recuerdo infantil su creación poética; el poeta logra, por medio de su creación poética, una liberación de las tensiones de nuestras almas, y esta liberación nos habilita el gozo sin remordimiento ni vergüenza de nuestras propias fantasías.

Seguido de ello, tenemos que tener en cuenta que el actor por medio del material que plasma el poeta, da inicio a una caracterización del personaje, inicia observando todo lo que compete al carácter y sus generalidades para lograr compenetrarse y apreciar todo lo que este siente, de este modo muestra al espectador el resultado de esas sensaciones de simpatía alegría angustia, dolor, terror, que llevarán a un estado de catarsis purificador al espectador<sup>53</sup>.

En su texto: *La paradoja del comediante*, Diderot realiza una disertación acerca de la importancia del actor en una pieza y el rol central que este juega; desde luego, señala que el actor debe dejar a un lado lo que concierne a la sensibilidad, debido a que se vería comprometido el arte de imitar toda clase de papeles. En palabras de Diderot:

Pero el punto importante sobre el que diferimos completamente su autor y yo es el que se refiere a las cualidades esenciales de un gran comediante. Yo reclamo de él mucho discernimiento, que sea un espectador frío y sereno; en consecuencia, le exijo mucha

---

<sup>52</sup> Ibíd. P. 34

<sup>53</sup>Walter Kaufmann, trabaja estos tipos de pasiones en su texto *Tragedia y filosofía*, Pág. 86-91. Con ello, se observa una crítica que realiza Kaufmann al estagirita al solo contemplar Compasión y temor como propias de la tragedia.

penetración y ninguna sensibilidad, esto es, el arte de imitarlo todo, o sea una aptitud semejante para todo género de caracteres y para toda clase de papeles.<sup>54</sup>

El actor debe ser igual al poeta, debe inspirarse en el fondo de su naturaleza, para lograr la riqueza de la imitación, este actor debe ser un espejo para mostrar los objetos tal cual se le presenta y de esta manera lograr lo que se espera en un escenario, que su representación sea contundente y real.

Se podría realizar la misma alegoría del niño y el poeta<sup>55</sup>, pues el actor sería ese niño que logra disfrazarse y representar aquello que cree que es, tratando de cautivar a quien lo observa. “A juzgar por sus reflexiones, nada se asemejaría tanto a un actor en la escena o en sus ensayos, que los niños cuando en la noche juegan a los fantasmas en los cementerios, envolviéndose en sus sábanas, o levantándolas sobre una percha, dando lúgubres voces para dar miedo a los transeúntes”<sup>56</sup>. El niño que se disfraza sabe en qué momento debe iniciar a dar sus alaridos para lograr su prometido, igual pasa con el actor, que sabe en qué momento debe llorar, o reír, aunque no está afectado por estas sensaciones sino las refleja, hace creer que las siente creando una ilusión,<sup>57</sup> todo se encuentra en su memoria y por medio de ella refleja estas sensaciones. Por ende, todos esos momentos de alegría o dolor pasan a ser sentidos por el espectador quien se marcha del teatro con esos sentimientos encontrados; el actor sólo queda con la fatiga y el cansancio de su representación, la ilusión de la representación domina al espectador pero no al actor, como lo señala Diderot: “Pero no queda en su alma ni turbación, ni dolor, ni melancolía, ni depresión. Sólo el espectador abandona la

---

<sup>54</sup> Diderot, *La paradoja del comediante*. Disponible en internet en la dirección: <http://es.scribd.com/doc/7072990/Diderot-Denis-La-Paradoja-Del-Comediante-PDF>. 1999,P.41

<sup>55</sup> Me refiero al tema observado en el texto “El creador literario y el fantaseo”, donde se alude al niño y al poeta.

<sup>56</sup> *Ibíd.* P. 42

<sup>57</sup> Cfr. Diderot, *La paradoja del comediante*. Disponible en internet en la dirección: <http://es.scribd.com/doc/7072990/Diderot-Denis-La-Paradoja-Del-Comediante-PDF>. Los hombres impetuosos, violentos, sensibles, dan el espectáculo en la escena, pero no gozan de él.

sala con esas impresiones. El actor queda con la fatiga y el espectador con la tristeza; aquél se fatigó sin sentir nada, y éste ha sentido pero sin fatiga”<sup>58</sup>. Seguido de ello se establecería que el actor sabe simular el sentimiento sin sentir nada, representa el carácter del personaje sin serlo realmente, mostrando con ello impresionar al auditorio no cuando están furiosos, sino cuando fingen el furor, el actor se presta para representar el personaje.

Por otra parte, en el texto *La construcción del personaje* de Stanislavski se muestra como el personaje se mete dentro del actor, para ello examinaremos en primera instancia, de qué manera el actor inicia la preparación para esta representación. El actor, en primer lugar, debe aceptar dicho personaje, sin llegar a juzgarlo; después de aceptarlo, tal como es, se debe realizar la caracterización física de éste. Para el actor es de suma importancia que cuando tenga listo este personaje e inicie su representación se observe una apropiación en la vida del personaje que no es la suya, pero que lo lleva a cautivar un sinnúmero de sentimientos y poniéndole un fin a su yo, de ahí inicia una exploración que se da por medio de la vivencia que se tiene a través del personaje que representa, logrando con ello alcanzar un estado que en su realidad no posee, pero que al representar al personaje sufre un cambio, ya que explora una vida que no es suya pero que puede liberarse por medio de esta personificación, en palabras de Stanislavski:

En la vida normal me siento inhibido para expresarme con libertad, no puedo olvidar que estoy hablando con el director. Soy totalmente incapaz de dar rienda suelta a mis emociones. Pero en cuanto estuve en el papel de aquel otro hombre, mi actitud sufrió un radical cambio... me divertía mirarle directamente a los ojos

---

<sup>58</sup> Ibíd. P. 45

con insolencia, y al mismo tiempo me parecía tener derecho a hacerlo sin temor.<sup>59</sup>

Cabe la pena preguntarse: ¿es posible que el actor pueda liberar sus pasiones o temores en el momento de su representación en el escenario? Diderot diría que un verdadero actor nada tiene de sensible, luego éste ha ensayado un sinnúmero de veces sus diálogos, es un sistema de declamación y por ende es un juego de tonos agudos que se encuentran preparados con anterioridad. En palabras de Diderot: “Los grandes poetas, los grandes actores, y en general, los grandes imitadores de la naturaleza, dotados de buena imaginación, juicio cabal, tacto fino y exquisito gusto, son los seres menos sensibles. Sirven a la vez para demasiadas cosas: se ocupan demasiado en mirar, reconocer e imitar, como para sentirse vivamente afectados en su interior”<sup>60</sup>.

Stanislavski, por el contrario, apoya que el actor encuentra en el personaje situaciones que normalmente no realizaría en su cotidiano vivir; por ende, el actor se sensibiliza por medio de la representación, aquello que no logra ser normalmente, lo realiza por medio de su personificación y logra liberar lo que normalmente no puede realizar.

Lo que quiero es que nos muestre usted sus propios rasgos, sean como sean, buenos o malos, pero los más íntimos y secretos. A título personal sin ocultarse detrás de una imagen-insistió Tostow. -me daría vergüenza hacerlo –contesté -y ocultándose tras la imagen de un personaje ¿seguiría sintiéndose embarazado? No, en ese caso sería capaz de hacer lo que usted me pide.

---

<sup>59</sup> Stanislavski, Constantin. *La construcción del personaje*, Madrid. Alianza Editorial, 2004, P. 52

<sup>60</sup> Diderot, *La paradoja del comediante*. Disponible en internet en la dirección: <http://es.scribd.com/doc/7072990/Diderot-Denis-La-Paradoja-Del-Comediante-PDF>. P. 444

De este modo, apreciamos que el actor, por medio de esta personificación, logra mostrar todo aquello que oculta. Stanislavski hace un alegoría a la máscara, señalándola como una herramienta del actor para lograr mostrarse sin censuras “De esta forma el personaje es una máscara que oculta al actor-individuo. Protegido por ella, puede desnudar su alma hasta el detalle más íntimo”<sup>61</sup>. En sí, a pesar de estas dos teorías analizadas del actor entre Diderot y Stanislavski, tienen algo en común, se percibe una apropiación, y es a partir de ésta, el público puede sentirse representado en la escena y poder liberarse.

Después de estudiar los dos elementos anteriores, poeta y actor<sup>62</sup>, que son los responsables del estado catártico, abrimos paso para rescatar nuevamente la cita cuarenta y ocho de este trabajo, donde se muestra al espectador como aquel que siente todo lo que produce el actor con el material suministrado por el poeta; esto lo confirma Diderot en la siguiente cita: “Pero el actor no es el personaje, sino la representación del mismo, hecha de modo tan perfecto que se la toma por el personaje mismo. La ilusión domina al espectador, pero nunca al actor”<sup>63</sup>. Es este espectador que alcanza percibirse así mismo en escena, se identifica con el personaje logrando con ello la purificación de sus pasiones en el instante que se deja afectar por la representación, abandonando la sala con estas impresiones.

Son tan fuertes estas impresiones que el propio espectador, que es un ciudadano común, puede llegar a sentirse durante la obra indignado por actos de crueldad que se asemejan a su conducta en la vida cotidiana,<sup>64</sup> pero en el momento del encuentro catártico le aterrorizan, mostrando descontento y rechazo acerca de ciertas conductas, esto sucede gracias a que cuando entra a la obra, deja todos

---

<sup>61</sup> Stanislavski. Constantin. *La construcción del personaje*, Madrid. Alianza Editorial. 2004. P. 53

<sup>62</sup> Estas dos teorías mostradas por Diderot y Stanislavski contradictorias acerca del actor, muestran un punto en el cual concuerdan, puesto que su trabajo representativo debe generar en el espectador un estado de catarsis.

<sup>63</sup> Stanislavski. Constantin. *La construcción del personaje*, Madrid. Alianza Editorial. 2004 P. 47

<sup>64</sup> Hablo que se asemejan a su vida, en el sentido que si es un tirano en su cotidianidad, no logra identificarse como el villano en la pieza trágica, sino se ve identificado con la víctima, disfrazando de cierta manera su realidad y dejándose tocar por lo representado.

sus vicios afuera y sólo se encuentra con ellos nuevamente en el momento de la salida, se aprecia que hay un retorno hacia su realidad.

El ciudadano que se presenta a la entrada de la comedia, deja allí todos sus vicios hasta la salida. En la sala, se siente justo, imparcial, buen padre, buen amigo, amante de la virtud. He visto en el teatro más de una vez a hombres perversos profundamente indignados contra acciones que ellos seguramente hubiesen cometido de encontrarse en iguales circunstancias que el personaje aborrecido.<sup>65</sup>

Por otra parte, Kaufmann muestra cómo el espectador se libera totalmente de ese temor que lo tiene cautivo, se da cuenta que ese terror que está percibiendo no lo ha vivido en su realidad sino sólo a través de la vivencia que se tiene en el espectáculo, en palabras de Kaufmann:

El sufrimiento compartido es sufrimiento dividido. Ya no nos encontramos solos: el terror que ha modelado el poeta nos libera de la prisión donde nuestro terror nos tenía cautivos. Y si el dolor y el sufrimiento de las figuras en el escenario es mayor que los nuestros, entonces sentimos el alivio de darnos cuenta de que, lejos de haber sido marcados por el destino para sufrir los peores tormentos, hemos estado relativamente de suerte.<sup>66</sup>

Con lo dicho anteriormente, hemos examinado diferentes tipos de espectadores, pero la idea universal que señala el resultado de la conexión entre poeta y actor, llevan a un mismo resultado y es que quien asiste a observar una pieza trágica se siente identificado por lo que ve y escucha, hasta tal punto de exacerbar todas sus

---

<sup>65</sup> *Ibíd.* P. 99

<sup>66</sup> KAUFMANN Walter. *Tragedia y Filosofía*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1978, P. 432

pasiones liberándose de ellas sintiendo un alivio y purgación; podría decirse que esta catarsis que se produce es sinónimo de cura para muchos espectadores. Ahora bien, después de examinar estos tres elementos, esenciales en la tragedia, es de suma importancia tener claro que sólo a través de estos, puede darse un estado de catarsis, y este es el fin de toda obra poética.

Cosa igual nos señala Aristóteles cuando nos da el concepto de tragedia y nuevamente lo plasmaremos: “Es, así la tragedia imitación de una acción elevada y perfecta, de una determinada extensión, con un lenguaje diversamente ornado en cada parte, por medio de la acción y no de la narración, que conduce, a través de la compasión y del temor, a la purificación de estas pasiones.” Para concluir, en el capítulo siguiente se pasará a realizar un rastreo a aquello que nos compete a la literatura y psicoanálisis, abriendo paso a las menciones que Freud realizó de la literatura para explicar muchas de sus concepciones sobre el hombre y que nos servirán como ejemplos esenciales en nuestro trabajo de investigación.

## 2. MACBETH EN FREUD

*La visión de la psicología humana que tiene Freud se deriva, no de una manera del todo inconsciente, de su lectura del teatro Shakesperiano.*<sup>67</sup>

Para grandes estudiosos de la literatura a nivel mundial, ha surgido una pregunta de suma importancia, y es aquella de indagar acerca de las proximidades que existen entre la literatura y otras disciplinas, como la filosofía, y en este caso el psicoanálisis.

Freud muestra en su texto “El creador literario y el fantaseo” la importancia de que suscita el tema de la poesía y el psicoanálisis, señalando al poeta como creador de sensaciones que no creeríamos que podríamos despertar, con sólo leer un texto literario y de esta manera llegar a fantasear como cuando éramos niños. Freud señala “que los propios poetas gustan en reducir el abismo entre su rara condición y la naturaleza universal: harto a menudo aseguran que en todo hombre se esconde un poeta, y que el último poeta sólo desaparecerá con el último de los hombres.”<sup>68</sup> Seguido de la anterior cita, se aprecia un estudio acerca de lo que es fantasía y a lo que el poeta toma de material para realizar su obra literaria.

Cuando hablamos de fantasía, Freud nos introduce al tema de las fantasías de los niños, puesto son estos quienes por medio del juego se alejan de la realidad, cosa semejante pasa con el poeta quien toma sus fantasías y consigue plasmarlas en sus textos poéticos, logrando por medio de ésta, lo que llamamos técnica artística,

---

<sup>67</sup> BLOOM, Harold. “Freud: Una lectura Shakesperiana”. En: *El canon occidental*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A. Traducción de Damián Alou. 1995, P. 383

<sup>68</sup> FREUD Sigmund. *El creador literario y el fantaseo*. En: Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, Versión PDF. 1978. v. 9 P. 33

pues muchas cosas de ser reales, no depararían goce y por ende muchas excitaciones que podrían ser penosas pueden convertirse en fuente para placer de quienes disfrutan del trabajo del poeta<sup>69</sup>, en este caso los espectadores.

En la obra de Shakespeare, *Macbeth*, podemos percibir no solo un alto nivel literario, sino una gran capacidad que tiene del dramaturgo inglés para generar un juego en el comportamiento de sus personajes, y de esta forma poder analizar el sentimiento de mal, y cómo éste puede llevar a un cumplimiento de necesidades que llegan a suplir la ansiedad de algunos protagonistas de la pieza trágica.

Seguido de esto, es de gran ayuda establecer el significado que se percibe en estos cambios de caracteres, y para esto, es de suma importancia remitirnos al psicoanálisis freudiano, ya que por medio de sus recurrencias a la literatura, surge su estudio psicoanalítico, a causa de esto el psicoanalista referencia en varias ocasiones a personajes de Shakespeare, para dar una explicación del comportamiento de sus personajes psicopáticos, de esta forma en este capítulo se mostrará este rastreo examinando dichas recurrencias. La importancia que genera este trabajo de investigación consistirá en realizar, en primera instancia, un análisis filosófico a través de la mirada psicoanalítica y literaria, recurriendo en un primer lugar, a un rastreo de aquello que hace que los personajes de una pieza trágica actúen según sus pasiones, llevando de este modo a una conducta maléfica propia del afán de poder, como se muestra en la pieza de *Macbeth*.

El análisis que se realizará en torno a la literatura nos llevará a examinar como Freud desarrolla algunos aspectos de su teoría a través de los estudios realizados a sus pacientes por medio de los sueños de estos; cabe resaltar nuevamente que Freud se remite en diversas ocasiones a los personajes shakesperianos, cuando

---

<sup>69</sup> cfr. FREUD Sigmund. *El creador literario y el fantaseo*. En: Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, Versión PDF 1978. v. 9 P. 34

hace esto opta por remitirse, en diversas ocasiones, a la literatura; ésta le brinda nuevas ideas para su teoría psicoanalítica.

De igual manera, es de suma importancia esclarecer de qué forma este estudio nos llevará a una visión del mal. El mal se puede apreciar muy detenidamente en la obra de *Macbeth*, dado que sus protagonistas tienen un cambio de carácter; es decir, su comportamiento se va alterando a medida que la obra transcurre, llevándolos a fortalecerse o debilitarse *Macbeth* es también la eliminación de todos los miedos, la conquista de los deseos; se asesina el sueño a través de Macbeth y sólo vivirá de ahí en adelante en su propia pesadilla.

Seguido de esto, en la pieza trágica se puede observar, muy detenidamente, como va arrojando diversas pistas sobre la concepción del mal, puesto surgen inquietudes e interrogantes por parte de los personajes; un ejemplo claro de ello es el asesinato, este acto lleva a que los personajes entren en un asombro y misterio absoluto mostrando, de esta forma, un surgimiento del mal evidente, por ello es que *Macbeth* es la pesadilla hecha realidad.

## **2.1 REFERENCIAS DE FREUD A *MACBETH* DE WILLIAM SHAKESPEARE**

En este subcapítulo, iniciaré mostrando algunas referencias que realiza Freud a la obra *Macbeth* de William Shakespeare. Estas remisiones se hacen directamente a la obra o a los personajes que llamaron la atención de Freud.

Ahora bien, iniciaré ordenando las referencias según mi necesidad. En primera instancia, se analiza la importancia que le da Freud a la literatura como generadora de conceptos en la teoría psicoanalítica como se evidencia en la siguiente cita: “Ustedes me piden que les nombre “Diez buenos libros” y se rehúsan a agregar una palabra aclaratoria. Entonces, no sólo me dejan librado elegir los libros, sino explicitar la demanda que me dirigen. Habitado a prestar

atención a pequeños indicios, no puedo menos que atenerme al texto en que envuelven su enigmático pedido. No dicen “las diez obras más grandiosas” (de la literatura universal), a lo cual yo habría debido responder, con tantísimos otros: Homero, las tragedias de Sófocles, el Fausto de Goethe, Hamlet, Macbeth de Shakespeare”<sup>70</sup>.

Seguido de esto, ya mencionado lo relacionado con las referencias, se procederá a mostrar una subdivisión que se ha realizado de éstas, teniendo en cuenta que cada una toca diversos temas que son de suma importancia para este recorrido. La primera división encontrada es acerca de la mención que se hace a los espíritus y a los espectros en la pieza trágica; la segunda, acerca de uno de sus personajes que es Lady Macbeth, señalando diversos aspectos de carácter y conducta que evidencian angustia; el tercero, habla acerca de otro personaje, pero en este caso masculino, como lo es Macduff, el cual es el único que puede poner fin a la hegemonía de Macbeth; el cuarto y último rasgo es dedicado a Macbeth, quien es el personaje principal, y aquel que comete los crímenes, dejando a unos hijos sin su padre, y a un padre sin sus hijos y esposa.

### **2.1.1 Macbeth y las revelaciones espectrales.**

Cuando se aprecia la aparición de espectros o espíritus en una pieza trágica, podemos establecer que existe una relación con aquello que concierne a un estado de conciencia entre los personajes que las logran percibir; en *Macbeth* estas apariciones no se dan por coincidencia, sino que muestran una revelación que tiene que ver con el complejo de culpa de su protagonista, y como por medio de éste, cuenta los acontecimientos que no se atreve a mencionar en su realidad palpable, y genera con ello un estado catártico del personaje dentro de la pieza trágica, llevando así a recaer constantemente en estas alucinaciones que lo llevan

---

<sup>70</sup>FREUD Sigmund, *El delirio y los sueños en la Gradiva*, En: Obras completas, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1920. Vol. 9. P. 223

a descargar todo lo que lo atormenta. Prueba de ello es esta primera cita encontrada en *El delirio y los sueños en la Gradiva* de Freud:

¿Es una alucinación de nuestro héroe deslumbrado por el delirio, un espectro real, o una persona de carne y hueso? Y no es que debamos creer en espectros para formular esas alternativas. El autor, que ha subtitulado fantasía a su relato, no ha hallado todavía ocasión ninguna de aclarar si se propone dejarnos en este universo nuestro que se proclama positivo, gobernado por las leyes de la ciencia, o conducirnos a algún otro mundo fantástico en que se atribuyera la realidad a espíritus y espectros. Como lo demuestran los ejemplos de *Hamlet*, de *Macbeth*, estaríamos prontos a internarnos con él, sin vacilar, en un universo así.<sup>71</sup>

Se observa que Freud brinda a Shakespeare una genialidad a la hora de introducir, en sus piezas trágicas, un ingenio fantástico, dado que en nuestra realidad no es factible hablar acerca de espíritus que revelan circunstancias comprometedoras, donde delatan a personajes que han cometido horribles crímenes por afán de poder y obtener reconocimiento a través de ciertas capacidades de manipulación y estrategias para llegar a tener todo lo que se pone como meta a cumplir; en este caso tenemos a Macbeth que, por medio de su ambición, inicia a mostrar cambios de carácter y muestra por medio de las apariciones espectrales temores y descargas de sensaciones que lo llevan a liberarse de todo aquel tormento, gracias a sus acciones de asesino.

Por ello, en *Macbeth* encontramos varias referencias a la aparición de espectros, las cuales no se encuentran en la obra por pura coincidencia, sino que cada una de ellas trae consigo una manifestación de delirio con efecto de mostrar toda aquella maldad que suscita en las muertes trágicas de varios personajes dentro

---

<sup>71</sup> *Ibíd.* P. 15

de la pieza a manos de Macbeth, y otras solo por medio de sus órdenes. Nuevamente, surge la pregunta: ¿por qué Shakespeare plasma en sus tragedias este elemento espectral? Obviamente no por coincidencia, sino porque establece un tipo de necesidad en donde el personaje no solo llega a este punto de delirio. Se perciben con ello dos casos: el primero es donde su consciencia habla por sí sola, en varias ocasiones, a través de soliloquios y el segundo caso es cuando entra a escena la aparición de los espectros que lo atormentan. Un ejemplo claro del primer caso es en el instante donde Macbeth asesina al rey Duncan, y escucha un susurro que le dice lo siguiente, en palabras de Macbeth:

### **Macbeth**

Creí escuchar una voz que gritaba: “No volváis a dormir, que Macbeth mata el sueño, el inocente sueño, el sueño que teje sin cesar la maraña de las preocupaciones, la muerte del ir viviendo cotidiano, baño de la fatiga, bálsamo de las heridas de la mente, plato fuerte en la mesa de la Naturaleza, principal alimento del festín de la vida. (II.II)

Más adelante, se aprecia el segundo caso cuando da la orden de asesinar a Banquo, en el momento que se encuentra en el banquete en honor a éste:

### **Macbeth**

“Tendríamos bajo este techo todo el honor de nuestro país, si estuviera presente la noble persona de Banquo, a quien preferiría reprobar por haber sido descortés antes que lamentar una desgracia.” (II.IV)

Al reafirmar estas palabras, Macbeth observa entrar el espectro de Banquo que se sienta en su lugar, e inicia una alucinación fantástica pues el complejo de su consciencia arremete hacia éste, y deja en evidencia sus acciones atroces.

**Ross**

Su ausencia mi señor, hace culpable su promesa. ¿Querría vuestra majestad concedernos el honor de su real compañía?

**Macbeth**

La mesa está completa.

**Lennox**

Hay un lugar vacante, mi señor.

**Macbeth**

¿Dónde?

**Lennox**

Aquí, noble señor... ¿Qué atormente, majestad?

**Macbeth**

¿Quién de vosotros ha hecho esto?

**Caballeros**

¿Qué noble señor?,

**Macbeth**

No podéis decir que lo hice yo: nunca sacudas tu cabellera ensangrentada sobre mi rostro.

**Ross**

Levantados, señores: Su majestad está indispuerto.

**Lady Macbeth**

Sentaos, nobles amigos. Mi señor

Se encuentra así a menudo. Ha estado así desde su juventud. Permaneced sentados, os lo ruego. Estos accesos pasan pronto, en un momento estará bien de nuevo. Si lo hacéis notorio le ofenderéis y su delirio aumentará.

(II.IV)

Así pues, se aprecia un temor desesperado por la aparición de este espectro, dejando entrever a un Macbeth temeroso, reafirmando la importancia que se le daba en la antigüedad a este tipo de apariciones espectrales como lo señala Freud: “Estos pueblos están dominados por el miedo supersticioso a los espíritus de los enemigos abatidos, miedo que no era ajeno a la Antigüedad clásica, y que el gran dramaturgo británico llevó al teatro en las alucinaciones de Macbeth”<sup>72</sup>. De esta forma, si se examina detenidamente la pieza shakesperiana, encontramos en el acto dos, escena cuatro, evidencia acerca del protagonismo de la aparición de este espectro que revela la culpabilidad de Macbeth:

**Macbeth**

¡Mira allí, te lo ruego!

¡Mira, mira!... ¿Qué dices?...Pero a mí, ¿Qué me importa?...

¡Si mueves la cabeza, también podrás hablar!

Si los osarios y las tumbas a los que enterramos nos los devuelven, nuestros mausoleos habrás de ser el vientre de los buitres.

(Sale el espectro)

**Lady Macbeth**

¿Te quitó agallas la locura?

**Macbeth**

---

<sup>72</sup> FREUD, Sigmund. *Tótem y Tabú*, En: Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores. 1920. v. 13. P. 45

Como que estoy aquí, que le he visto.

### **Lady Macbeth**

¡Oh qué vergüenza!

Se aprecia el desconsuelo de Macbeth, puesto que no encuentra justificación a estas apariciones dejando entrever como el dramaturgo británico imparte, por medio de estas apariciones, la necesidad de jugar con la fantasía en cada una de sus piezas, donde se observa un juego con todo aquello que tiene que ver con demonios y la aparición de espíritus que enferman la conciencia, volviendo al personaje un ser psicótico como lo señala el psicoanalista en este verso, “Es cierto que el autor produce al comienzo en nosotros una especie de incertidumbre – deliberadamente, desde luego-, al no dejarnos colegir de entrada si se propone introducirnos en el mundo real o en mundo fantástico creado por su albedrío. Como es notorio, tiene derecho a hacer lo uno o lo otro, y si por ejemplo ha escogido como escenario de sus figuraciones un mundo donde actúan espíritus, demonios y espectros- tal es el caso de Shakespeare en *Hamlet, Macbeth*”<sup>73</sup>. Así pues, se advierte, más adelante en la pieza shakesperiana, la aparición, nuevamente, del espectro que está atormentando a Macbeth vuelve a entrar a escena; seguido de ello, se pronuncian las siguientes palabras de Macbeth:

### **Macbeth**

Brindo por la felicidad de todos los que están en la mesa  
Y por Banquo, nuestro querido amigo, cuya ausencia notamos.  
¡Quisiéramos que aquí estuviese! ¡Por todos y por él, bebamos!  
¡Brindo por todos!

### **Caballeros**

---

<sup>73</sup>FREUD. Sigmund. *De la historia de una neurosis infantil*, En: Obras completas, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1920. Vol. 17 P. 230

¡para vos, nuestro brindis y nuestra lealtad!

**Macbeth**

¡Atrás! ¡Fuera de mi vista! ¡Que te oculte la tierra!

Tus huesos están vacíos y tu sangre esta fría. Ya no tienes mirada en esos ojos  
con lo que me deslumbras

**Lady Macbeth**

Nobles señores, entended esto como algo habitual, y no de otra manera, aunque  
nos enturbie la alegría de ahora.

**Macbeth**

A cuanto se atreve el hombre yo me atrevo; ven acércate, como el feroz oso de  
Rusia o como el rinoceronte armado, o como el tigre de Hircania, adopta cualquier  
aspecto menos éste, y mis templados nervios no temblarán, o bien vuelve a la vida  
y desafíame en el desierto con tu espada y, si entonces temblando me quedara  
aquí, podrás considerarme muñeca de una niña. ¡Atrás horrenda sombra!  
¡Engañosa irrealdad, atrás!

**(Sale el espectro)**

Bien, sí se ha ido. Ya vuelvo a ser un hombre... os lo ruego sentaos.

**Lady Macbeth**

Has hecho que la alegría huya, y la hermosa fiesta has roto con un inesperado  
desvarío.

**Macbeth**

¿Es posible que existan tales cosas, que sobre nosotros pasen como nubes de  
estío y no maravillarnos? Hacéis que incluso dude de la disposición de lo que soy,

cuando pienso que podéis contemplar espectáculos tales, y conserváis el rubí natural de las mejillas mientras el miedo emblanquece las mías.<sup>74</sup>

De esta manera, Freud recurre, en varias ocasiones, a estos tipos de pasajes de la pieza trágica shakesperiana, no enfatizando en estos párrafos sino señalando la importancia de adherir a estas obras un universo fantástico, donde estas apariciones hablan por sí solas:

El autor literario puede también crear un universo que menos fantástico que el de los cuentos tradicionales, se separe del universo real por la aceptación de unos seres espirituales superiores, demonios o espíritus de difuntos. En tal caso, todo lo ominoso que habría adherido a estas figuras se disipa, en tanto constituyen las premisas de esta realidad poética. Las ánimas en el infierno de Dante, Julio César, de Shakespeare, pueden ser harto sombrías y terroríficas, pero en el fondo son tan poco ominosas como el festivo universo de los dioses homéricos<sup>75</sup>.

Todas estas revelaciones, muestran los actos cometidos por Macbeth, y muestran el deterioro del personaje a medida que transcurre la pieza. Estas creaciones fantásticas generadas por el inconsciente de Macbeth, señalan por qué el psicoanálisis, al igual que el mito, comparten la dimensión del relato o la narración del analizante en la búsqueda de la verdad, en ese encuentro con lo real.<sup>76</sup> Macbeth en el momento que da inicio a su enfermedad psíquica, también inicia un descargue de emociones que se revelan por medio de sus apariciones espectrales. Estas alucinaciones se podrían concebir como una forma de

---

<sup>74</sup> SHAKESPEARE, William. *Macbeth*, Pág. 120 Acto 3, Cuarta Escena.

<sup>75</sup> FREUD. Sigmund. De la *historia de una neurosis infantil*, En: Obras completas, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1920. Vol. 17 P. 249

<sup>76</sup> Cfr. López Herrero Luis Salvador, *Mito y poesía en el psicoanálisis*, En: Una experiencia de lo real. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid: 2008 P. 16

ahuyentar este malestar que lo está atormentando<sup>77</sup>, para lograr con ello, comprender la magnitud de sus circunstancias a las cuales se vio sujeto en su afán de poder, por ello crea, a través de la palabra, esa condición de mito que revela todo lo que no puede plasmar en la realidad por temor a ser condenado; de esta manera estas alucinaciones generan un acto liberador de lo que lo atormenta, en palabra de López Herrero:

Es la magia de la palabra la que nos revela, fugazmente, ese sentimiento que tiene el hombre de poder tocar momentáneamente la existencia misma para perdurar en ese tiempo que todo lo agota. Justamente porque, al capturar la palabra los fenómenos alienantes y nombrar ese aguijón que atormenta la carne del sujeto, la palabra quita fuerza y poder a ese mal que se había encarnado en el cuerpo. Es como si todos esos espíritus diabólicos o cuerpos extraños que alimentaban el síntoma tan pronto como entraran en los raíles de la palabra y su significación perdiera fuerza y poder.<sup>78</sup>

De esta forma, se percibe como las alucinaciones pasan de ser un atemorizante a un síntoma de liberación y de descarga, Macbeth pierde el miedo, e inicia a realizar todo lo que piensa, traspasando los límites, tanto los de la realidad y los irreales, ese temor que muestra cuando se le presenta el espíritu de Banco desaparece, puesto no generan ningún temor, estos actos son reconocidos como un acto de liberación, donde Macbeth les ordena a estos espectros que le hablen para encontrar un beneficio, el beneficio de descargar todo lo que le atormenta. Existe también otro acto de revelaciones espectrales que son las brujas, que vale la pena analizar ya que se presentan como oráculos, y que muestran a Macbeth lo grande que va hacer; estas hermanas fatídicas aparecen como reveladoras de

---

<sup>77</sup> Cuando hablo de malestar, me refiero a su complejo de culpa por realizar los actos de asesinato.

<sup>78</sup> López Herrero Luis Salvador, *Mito y poesía en el psicoanálisis*, En: Una experiencia de lo real. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid: 2008 P. 87

aquello que es inevitable; por ello es que encontramos en *Macbeth*, un sinnúmero de situaciones que plasman la genialidad del poeta; ejemplo claro de ello son las intervenciones estas brujas, que revelan situaciones que cualquier ser humano que se ha puesto bajo estas circunstancias quisiera saber más, o tendría esa necesidad de conocer todo, pero también se observa que en el caso de Macbeth, este se ve sumergido por las revelaciones de las hermanas fatídicas, entrelazando un encuentro neurótico con éstas; llevándolo, de esta manera, a la locura.

Las intervenciones de las brujas, son de suma importancia dado que son el oráculo de la obra. En las cuatros intervenciones que realizan van mostrando un declive del personaje principal, en el primer acto, intervienen dos veces: la primera, aparecen solas, realizando sus rituales; en el segundo, se les aparecen a Macbeth y Banquo, donde le señalan a Macbeth todo lo que logrará, y saludando a Banquo; en la tercera escena, salen nuevamente reunidas con Hécate, y esta les llama la atención respecto a no invitarla cuando hablaron con Macbeth; en la última intervención, y la más curiosa, aparecen junto a Macbeth, estas le muestran ciertas visiones que lo aturden, en esta última reunión sólo él las puede ver y oír.

Ahora bien, Freud realiza una mención textual a las hermanas fatídicas y nos habla acerca lo concerniente a las profecías dichas a Macbeth y Banquo: “En efecto, sabemos que al acercarnos al origen suelen borrarse todos los signos distintivos sobre los cuales estamos habituados a edificar nuestras diferenciaciones. Entonces quizá suene parecido a la profecía que las tres brujas hicieron a Banquo (No indudablemente sexual, no sádico tampoco pero sí el material desde el cual ambas cosas están destinadas a nacer después”<sup>79</sup>, en palabras de Shakespeare:

### **Bruja primera**

Tú, menos grande que Macbeth, aunque más grande.

---

<sup>79</sup> FREUD, Sigmund. *De la historia de una neurosis infantil*, En: Obras completas, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1920. Vol. 17. P. 184

### **Bruja Segunda**

Menos dichoso, pero más dichoso

### **Bruja tercera**

Padre de reyes, aunque no seas rey.

¡Salve, Macbeth y Banquo!

Por ende es que estas revelaciones espectrales se perciben como algo que es totalmente inevitable, el destino de Macbeth se encontraba entrelazado y marcado entre la realidad y lo irreal, entre estados de purgación, ya que con el simple hecho de saber que iba a ser grande, esto lo motiva a realizar todas sus acciones ambiciosas, a observar a cada uno de los personajes como obstáculos para alcanzar y cumplir su destino impuesto por estos seres espectrales llevándolo a comprobar que solamente había sido engañado por estos espíritus y llevado hasta la muerte.

#### **2.1.2 Lady Macbeth, el personaje que se derrumba después del triunfo.**

Lady Macbeth es el personaje, por esencia, que se derrumba después del triunfo, pues tiene un cambio de carácter contrario al de Macbeth. Ella inicia la pieza trágica como una mujer fuerte y decidida a la hora de cometer las acciones para obtener su prometido, pero después de salir victoriosa de los actos que comete junto a su esposo, se derrumba a tal modo que su complejo de culpa la lleva hasta la muerte. Por ello, este subcapítulo mostrará el rastreo acerca del carácter de este personaje trágico, como personaje psicopático. Para ello, analizaremos a este personaje desde dos grandes momentos: el primero es la manipulación que genera para cometer el asesinato del Rey Duncan, y el segundo momento es cuando recae y enferma, se levanta constantemente sonámbula a lavarse sus manos para sanear su complejo de culpa que la lleva hasta la muerte. A continuación, observaremos ciertas intervenciones donde se aprecia el inicio un carácter temperante y al transcurrir la pieza un decaimiento por parte de éste.

Ya eres Glamis y Cawdor; y serás lo que te han prometido. Pero yo temo a tu naturaleza demasiado repleta por la leche de la bondad humana como para tomar el camino más breve. Tú quisieras ser grande, no te falta ambición, aunque si el odio que debe acompañarla. Quisieras obtener con la virtud todo lo que deseas vehemente; no quieres jugar sucio, aunque sí triunfar con el engaño. Mi gran señor se Glamis, te gustaría poseer algo que te gritase: “Debes hacerlo así”, y, al tiempo, te causará más el temor de hacerlo que los deseos de no hacerlo. Ven pronto, ven para que pueda vaciarte mi coraje en tus oídos, y azotar con el brío de mi lengua todo lo que te aparta del círculo de oro con que hados y ayudas sobrenaturales querer, parecen, coronarte.<sup>80</sup>

En esta cita, se evidencia un personaje decidido, con ideas claras y capaz de llevar sus palabras a la práctica, es ella quien “motiva” a Macbeth para cometer el crimen del rey Duncan para obtener el beneficio del poder por medio del asesinato, que va hacer el motor fundamental para recaer en su estado que lo llevan a su muerte. Freud, en su texto *Predisposición originaria; desarrollo de la histeria*, realiza un estudio a aquello que compete a la patología de la histeria introduciendo por medio de una nota a pie de página las consideraciones pertinentes que está realizando acerca de la predisposición y el desarrollo de esta neurosis; en palabras de Freud:

La mayoría, y las más importantes, de las representaciones combatidas por la defensa y convertidas poseen contenido sexual. Forman en buena parte la base de histeria de pubertad. Las muchachas en crecimiento –de ellas se trata sobre todo- muestran muy diversa conducta frente a las representaciones y sensaciones sexuales que se les cuelan. Unas reaccionan con plena

---

<sup>80</sup> SHAKESPEARE, William. *Macbeth*, Pág. 89 Acto 1, Quinta Escena.

ecuanimidad, y entre éstas, algunas ignoran y pasan por alto todo ese ámbito. Otras lo aceptan tal como lo hacen los varones; es la regla entre las muchachas campesinas y trabajadoras. Otras, aún, quedan al asecho, con una curiosidad más o menos perversa, de todo cuanto la conversación y las lecturas les aportan de sexual. Y, por fin, están las naturalezas de gran excitabilidad sexual y fina organización, pero de pureza moral igualmente grande, que sienten todo lo sexual como inconciliable con su contenido ético, como porquería y mancha; éstas reprimen (desalojan) la sexualidad afuera de su conciencia; y las representaciones afectivas de ese contenido, causadas por fenómenos somáticos, devienen inconscientes en calidad de combatidas por la <<defensa>><sup>81</sup>.

Esta cita de Freud, la podemos confrontar en la pieza trágica shakesperiana en el momento en que Lady Macbeth, trata de quitarse la mancha de sangre que observa sonámbula.

### **Lady Macbeth**

Aún queda aquí una mancha.

Después...

### **Lady Macbeth**

¡Fuera, mancha maldita! ¡Fuera te digo!... Una, dos y bien, ya es hora de hacerlo... el infierno es sombrío... ¡Vergüenza, my lord, vergüenza! ¿Un soldado con miedo?... ¿por qué temer que se sepa cuando nadie puede pedir al poder que ostentamos que rinda cuenta?...¿Quién hubiera pensado

---

<sup>81</sup> FREUD, Sigmund. "Predisposición originaria; desarrollo de la histeria." En Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu editores. Traducción de: José L. Etcheverry. Versión PDF. Vol. II. Pág.71

que el viejo tuviese tanta sangre?

...y poco más adelante

### **Lady Macbeth**

Aún queda olor a sangre. Ni todos los perfumes de Arabia

Endulzarían esta pequeña mano. ¡Oh, oh, oh! (V.I.26)

Freud introduce el personaje de Lady Macbeth en su estudio psicoanalítico en el momento en que trata la temática de la pubertad, como inclinación al desarrollo de la histeria; esta etapa, según el psicoanalista, genera un grado alto de excitación, la cual no logra ser liberada, por ende esto lleva a trabajar la temática de lo que corresponde a la conciencia moral, en donde las mujeres presentan la sintomatología de una histeria por esta acción, y por ende uno de sus síntomas es que la impulsa a lavarse las manos<sup>82</sup> generando con ello un fenómeno histérico, entre otras cosas. Por ende, Freud realiza un acercamiento entorno a lo que tiene que ver con los comportamientos histéricos, estos se identifican por presentar estados de alucinación; estas alucinaciones se generan por medio de una imagen que se proyecta hacia el enfermo, contemplando con ello una imagen que no es objetiva, ya que se aísla de la realidad. Por ello, es que el caso de Lady Macbeth y su acción de lavarse las manos, muestra su condicionamiento a un recuerdo traumático que le generó este desequilibrio emocional y que no puede liberarse de él tan fácil, se enfrenta con su conciencia moral, que le recrimina que este acto fue impuro. Por ende, no es consciente de su conducta, pues su estado sonámbulo la lleva no solo a presenciar las manchas de sangre en sus manos, sino que no se percata de que se encuentra en el castillo junto a la dama y el doctor que la observan detenidamente y escuchan las confesiones de ésta. Por ello, Lady Macbeth, por medio de sus confesiones inconscientes, ha

---

<sup>82</sup> El fenómeno de lavarse las manos como lo hace Lady Macbeth como proceso anímico.

experimentado una escisión de la psique, por ende no tiene conocimiento de lo que está sucediendo.

Por otra parte, después de examinar el estado del personaje, nos remitiremos al estudio que realiza Freud en su texto “Los que fracasan cuando triunfan”, donde se centra básicamente en Lady Macbeth, y su conciencia moral analizada de modo diferente a lo trabajado acerca de la histeria en los párrafos anteriores. Freud señala, en este texto, que las personas enferman en el momento en que se les cumple un deseo que han perseguido durante mucho tiempo, y por ende cuando cumplen su cometido, pareciese que no pudieran lidiar con esta dicha, y surge la contradicción de la enfermedad y el éxito, formando con ello el fracaso después del triunfo, esa contracción de la enfermedad subsigue al cumplimiento del deseo y aniquila el goce inmediato de este.<sup>83</sup> El trabajo analítico nos remite nuevamente a lo que tiene que ver con la conciencia moral, enfatizando en que es ésta la que prohíbe a la persona, el goce por cumplir esta hazaña que tanto había anhelado. Por ello, un personaje que se derrumba, después de haber alcanzado el triunfo, es Lady Macbeth, en palabras de Freud:

Una persona que se derrumba tras alcanzar el triunfo, después que bregó por él con pertinaz energía, es Lady Macbeth, de Shakespeare. Antes, ninguna vacilación y ni ningún indicio en ella de lucha interior, ninguna otra aspiración que disipara los reparos de su ambicioso pero sentimental marido. A su designio de muerte quiere sacrificar incluso su feminidad, sin atender al papel decisivo que habrá de caberle a esa feminidad después cuando sea preciso asegurar esa meta de su ambición alcanzada por el crimen. (...) Ahora, cuando se ha convertido en reina por el

---

<sup>83</sup> Cfr. FREUD, Sigmund. “Los que fracasan cuando triunfan.” En Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu editores. Traducción de: José L. Etcheverry. Vol. XIV. 1993, P. 324

asesinato de Duncan, se anuncia fugazmente en ella algo como una desilusión, como un hastío. No sabemos el porqué.<sup>84</sup>

Freud señala a este personaje como esencial, puesto que su cambio de carácter es notorio y sorprendente, no se logra saber por qué fracasa tras haber realizado su cometido. En la pieza se observa al inicio una Lady Macbeth decidida, como se contempla en la cita quince de este trabajo, donde inicia a maquinarse y a vislumbrar a un Macbeth triunfador. Lady Macbeth pide que vuelva él pronto para que el brío de su lengua lo tiente y logren cometer el acto del asesinato. Se aprecia una Lady Macbeth capaz de dejar a un lado su feminidad y su naturaleza, para lograr que su esposo sea rey de Escocia.

¡Espíritus venid a mí, puesto que presidís los pensamientos de una muerte! ¡Arrancadme mi sexo y llenadme del todo, de pies a la cabeza con la más espantosa crueldad! ¡Que se adense mi sangre, que se bloqueen todas las puertas de mi remordimiento! ¡Que no vengan a mis contritos sentimientos naturales a perturbar mi propósito cruel, o poner tregua a su realización! ¡Venid hasta mis pechos de mujer y transformad mi leche en hiel, espíritus de muerte que por doquiera estáis –esencias invisibles- al acecho de que Naturaleza, se destruya! ¡Ven, noche espesa, ven y ponte el humo lóbrego de los infiernos para que mi ávido cuchillo no veas sus heridas, ni por el manto de tinieblas pueda el cielo asomarse gritando “basta, basta”! (I.V.20)

Esta cita, es un abre bocas del asesinato de Duncan donde logran su cometido Macbeth y Lady Macbeth, luego cuando pasa a ser reina se anuncia rápidamente en ella algo como una decepción, y aborrece el acto cometido, pero como lectores

---

<sup>84</sup> FREUD, Sigmund.) “Los que fracasan cuando triunfan.” En Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu editores. Traducción de: José L. Etcheverry. Vol. XIV.1993, P. 325

de la pieza trágica nunca se rebela el porqué de esta situación: “Nada se tiene, todo está perdido cuando nuestro deseo se colma sin placer. Es mejor ser lo que nosotros destruimos, que al destruirlo no vivir sino un goce dudoso”. (III.II.9)

Esta cita nos deja perplejos, Lady Macbeth, va recayendo poco a poco, después de alcanzar el triunfo, muestra insatisfacción por medio de sus palabras, no hay un goce absoluto, sino se inicia a apreciar un dolor que la va arrastrando a caer en su estado de sonambulismo y por ende de culpa profunda. Este personaje que muestra al inicio de la pieza trágica un hostigamiento hacia su esposo para cometer el asesinato, y de esta forma llegar al trono, termina recayendo en un estado de locura que la lleva a su muerte, no disfruta plenamente lo conseguido, sino que esto la lleva a su final. La prueba del porque sucede esto, se debe, a como se dijo anteriormente, a la acción de conciencia moral que actúa de tal forma que altera el resultado que se halla en la realidad, la conciencia moral restringe a su yo a sentir placer, teniendo en cuenta que los medios que se utilizaron para alcanzar este deseo, provocan vergüenza y censura, generando con ello la enfermedad y un conflicto característico de los síntomas de la neurosis.

Para finalizar, cabe preguntarse sí Lady Macbeth, por medio de ese sacrificio que realiza, acerca de su feminidad y por ende de su naturaleza, cumple como elemento necesario para mostrarse como maldición para los dos protagonistas de la pieza trágica y por ende se entreteje desde el inicio de la obra, un final inevitable, este tema lo trabajaremos en el subcapítulo cuarto cuando hagamos referencia a Macbeth y el inicio del mal.

### 2.1.3 Macduff, el que no conoció la angustia.

Macduff es el personaje que acaba con esa época de tiranía que imparte el malvado Macbeth, brindando a Escocia la libertad hacia ese mal que la oculta. Freud, alude a Macduff cuando hace referencia a los temas del nacimiento y la angustia; en palabras de Freud:

El nacimiento es tanto el primero de todos los peligros mortales cuanto el arquetipo de todos los posteriores ante los cuales sentimos angustia; y es probable que el vivenciar el nacimiento nos haya dejado como secuela la expresión de afecto que llamamos angustia. Por eso no conoció la angustia Macduff, el de la saga escocesa, pues no fue parido por su madre sino arrancado de su vientre.<sup>85</sup>

#### **Macduff**

(A Macbeth)

No fíes del hechizo,  
y deja que el demonio a quien aún sirves  
te diga que del vientre de su madre  
fue arrancado Macduff antes de tiempo. (V.VII.42)

A Macduff, que no nació de mujer, se le atribuye que no conoce la angustia, caso contrario sucede con Macbeth, este no solo acaba con la vida de la esposa y de los hijos de Macduff, sino que le arrebató la paz a su nación convirtiéndola en un valle de sangre, mezclado de sufrimiento y dolor, padeciendo este estado de angustia. Ahora bien, Freud va a trabajar dos concepciones acerca de la angustia, la primera la llamará angustia realista que se opone a la segunda que es la

---

<sup>85</sup> FREUD, Sigmund. "Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre (contribución a la psicología del amor, I)." En Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu editores. Traducción de: José L. Etcheverry. Vol. XI. 1992, P. 166

angustia neurótica. La primera muestra como todos los hombres la experimentan en el momento de sentirse amenazados o un peligro que ponga en riesgo su propia vida.<sup>86</sup> En palabras del Freud:

En cuanto al afecto de angustia, creemos conocer cuál es esa impresión temprana que él reproduce en calidad de repetición. Decimos que es el acto del nacimiento, en el que se produce ese agrupamiento de sensaciones displacenteras, mociones de descarga y sensaciones corporales que se ha convertido en el modelo para los efectos de un peligro mortal y desde entonces es repetido por nosotros como estado de angustia. (...) Admitiremos también como significativo que ese primer estado de angustia se originará en la separación de la madre [cf. Págs. 370-1]. Por cierto, estamos convencidos de que la predisposición a repetir el primer estado de angustia se ha incorporado tan profundamente al organismo, a través de la sería innumerable de las generaciones, que ningún individuo puede sustraerse a ese efecto, por más que como el legendario Macduff, haya sido <<arrancado prematuramente del seno materno>>, y por eso no haya experimentado por sí mismo el acto del nacimiento.<sup>87</sup>

A pesar de las diferencias que observamos entre esta cita y la anteriormente trabajada, se analiza que cumplen con un aspecto similar que es aquel que compete al nacimiento, y como por medio de este se padece el sentimiento de angustia. Cuando Freud señala el instante de la separación de la madre con el hijo, se generan nuevas experiencias como la respiración interior que crean en el

---

<sup>86</sup> Cf. FREUD, Sigmund. Conferencias de introducción al psicoanálisis. (Conferencia. La angustia) Tercera parte. En: Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu editores. Traducción de: Traducción de: José L. Etcheverry. Vol. XVI. 1991, P.362

<sup>87</sup> FREUD, Sigmund. Conferencias de introducción al psicoanálisis. (Conferencia. La angustia) Tercera parte. En: Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu editores. Traducción de: Traducción de: José L. Etcheverry. Vol. XVI. 1991, P. 361-370

recién nacido estados de peligro, ya que este, durante su concepción y crecimiento se mantuvo en un lugar totalmente diferente al que ahora percibe, creando con ello un estado de angustia.

Ahora bien, cuando observamos a Macduff, como personaje, en la pieza trágica, apreciamos que este, en el momento en que se entera de la proclamación de Macbeth como rey, se aísla y huye para no participar de la coronación de este, situación muy particular, pues a pesar de que tiene familia e hijos no imagina ningún tipo de peligro para él ni para ellos.<sup>88</sup>

**Ross**

¿Pensáis ir hasta Scone?

**Macduff**

No, amigo, marchó a Fife

**Ross**

Bien, yo iré

**Macduff**

Qué bien se desarrollen las cosas por allí... ¡Adiós!...

Que los viejos ropajes como temo, mejor se usan que los nuevos.

Por ello, Macduff no experimenta este sentimiento de angustia, cosa contraria por ejemplo sucede con Macbeth en el momento en que las brujas le revelan por medio de las apariciones, que sólo un nacido de mujer podrá darle fin a su hegemonía, y seguido de ello cuando en el último acto lo nombra como el único que ha de temer.

---

<sup>88</sup> Se observa como Macduff no era víctima de ese afecto de angustia, ya que no prevé peligro alguno.

### **Aparición primera**

“! Macbeth, Macbeth, Macbeth, guárdate de Macduff, guárdate del señor de Fife!  
Dime adiós. ¡Basta ya!”(IV.I.70)

### **Aparición segunda**

“Sé decidido, sanguinario, valiente: podrás tomar a risa el poder de los hombres,  
porque nadie nacido de mujer hará daño a Macbeth” (IV.I.80)

**(Más adelante)**

**Macbeth**

¿Dónde está ése que no ha nacido de mujer?

A él he de temer, y a nadie más. (V.VII.10)

Con ello se percibe a un Macduff vengador por todo aquello que Macbeth ha ocasionado, no sólo a su familia sino a su patria. En palabras de Freud: “Pero en el trasfondo se levanta la sombría figura del vengador Macduff, él mismo una excepción a las leyes de generación, pues no nació de su madre, sino que lo sacaron de su vientre”<sup>89</sup>.

Esa angustia, observada anteriormente por Macbeth, a través del problema del nacimiento, surge, no solamente por el temor a Macduff que es el no nacido de mujer, sino un temor hacia el tema de la muerte, teniendo en cuenta que su concepción de inmortalidad había sido un engaño de los espíritus<sup>90</sup> que lo llevó a la muerte por un no nacido de mujer. Los espíritus le habían brindado, por medio de sus alucinaciones, una idea de inmortalidad en el momento que le señalan que sólo podrá ser vencido el día que el gran bosque de Birnam, avance contra él. Por ello, se aprecia, al final de la pieza trágica que este no tuvo más opción que aceptar que había sido engañado por estos espíritus.

---

<sup>89</sup> FREUD, Sigmund. “Los que fracasan cuando triunfan.” En Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu editores. Traducción de: José L. Etcheverry. Vol. XIV.1993, P. 328

<sup>90</sup> Este tema del nacimiento en Macbeth se ahondara más adelante en el quinto subcapítulo.

## **Macbeth**

¡Maldita sea la lengua que me habla así,  
y que de esa manera abate lo mejor de mi ser!

Nadie crea de nuevo en los demonios impostores que con dobles sentidos  
se burlan de nosotros, manteniendo promesas que al oído susurran,  
y no cumpliendo nuestras esperanzas.(V.VII.50)

Toda esta angustia sufrida por Macbeth es la que lo lleva a su final; cosa contraria, sucede con Macduff que no la conoció, debido a que lleva a la victoria del bien sobre este mal aterrador que había suscitado el usurpador a la nación y que con la propia violencia de sus manos se arrancó la vida... (V.VII.100).

### **2.1.4 Macbeth y el nacimiento del mal.**

Macbeth y el nacimiento del mal surgen como una necesidad en este capítulo, porque es en este, que vamos a encontrar, a través del estudio psicoanalítico, el porqué del comportamiento de este personaje y como este nacimiento de mal transforma su carácter al punto de llevarlo hasta la muerte.

Para ello, trabajaremos varios temas entre los cuales examinaremos asuntos de la esterilidad<sup>91</sup>, y el enfrentamiento entre dos personajes a nivel de carácter; analizando, con ello, el surgimiento de este mal incitado y luego sólo espontáneo del protagonista.

---

<sup>91</sup> El tema de esterilidad, sugiere en Macbeth un nacimiento del mal, puesto que al inicio de la pieza trágica en las predicciones del oráculo a Banquo, le informan a este que será padre de reyes. Esto genera en Macbeth un temor ya que este no tiene hijos. También se observa que al finalizar la obra, en el encuentro con Macduff, este lo primero que le dice a Macbeth es: "Él no tiene hijos". Macbeth a pesar de ser rey no puede dejar descendencia; por ello todo su afán de poder ha sido de cierta manera en vano.

En primer lugar, vale la pena ver el estado de carácter de Macbeth, se observa, al inicio de la pieza trágica, un comportamiento mesurado, temeroso, pero que al finalizar, la obra, se aprecia un Macbeth desmesurado y sin cordura; este cambio de carácter del personaje se da notoriamente en el instante de la revelación de las hermanas fatídicas, ya que se arma de coraje para realizar el asesinato de Duncan y más adelante el de Banquo. Freud nos señala que “Las parcas le habían asegurado que él sería rey, pero a Banquo, que sus hijos habrían de ceñirse la corona. Macbeth se subleva contra este veredicto del destino, no se conforma con satisfacer su propia ambición, quiere ser el fundador de una dinastía y no haber asesinado para beneficio de unos extraños”<sup>92</sup>; de esta forma, Macbeth inicia un afán de poder que lo lleva a realizar crímenes atroces, alzando su mano en contra de quienes han creído en él y que dieron su confianza a este; de este modo, se da un cambio sustancial del carácter del personaje, puede más la necesidad de hacer cumplir lo descrito por las brujas a costa de lo que sea.

Más adelante, en vista de todo lo que ha logrado, surge en Macbeth, una necesidad de completar lo dicho por las brujas e inicia a pensar en aquello que concierne a la descendencia, como lo muestra el psicoanalista, “Resulta claro que, como Macbeth no puede vivir eternamente, no le queda más que un camino para desvirtuar la parte de la profecía que le es desfavorable, a saber, tener él mismo hijos que puedan sucederle. Es lo que parece esperar de su fuerte mujer”<sup>93</sup>.

### **Macbeth**

Sean sólo varones lo que traigas al mudo porque tu  
metal duro debería servir de forja solamente de machos.(I.VII)

Cuando se hace este análisis, se entiende que esta pareja no ha tenido hijos, y al transcurrir la pieza trágica se revela que nunca los tuvieron, con ello se aprecia

---

<sup>92</sup> FREUD. Sigmund. Inhibición, síntoma y angustia. En: Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2003. V. 14. P. 327

<sup>93</sup> Ibíd. P. 327

una impotencia en el protagonista. Esto es clave para Freud, esa incontrolable cadena de asesinatos que realiza Macbeth, son motivados por su incapacidad para satisfacer su propio deseo de procrear, abriendo paso a la problemática de la esterilidad.

### **Macbeth**

Una infecunda corona ciñeron sobre mi cabeza, me hicieron empuñar  
un cetro estéril que deberá arrancarme un día mano extraña  
sin tener hijo alguno para que me suceda.

(III. I)

La incapacidad de Macbeth ante su esterilidad la recrea Freud, en la siguiente cita:

Y es igualmente claro que si es defraudado en esta expectativa deberá someterse al destino; de otro modo su obrar perdería toda meta, toda finalidad, y se mudaría en la furia ciega de alguien que está condenado a desaparecer, pero que antes quiere aniquilar lo que se ponga a su alcance. Vemos que Macbeth recorre este desarrollo, y el ápice de la tragedia hallamos aquel grito conmovedor, cuya multivocidad se ha reconocido tantas veces y que podría contener la clave de la mudanza de Macbeth; nos referimos al grito de Macduff<sup>94</sup>.

Ese grito de Macduff revela por qué Macbeth desata esa cadena de asesinatos imparables:

### **Macduff**

Él no ha tenido hijos (IV.III)

---

<sup>94</sup> FREUD. Sigmund. *Inhibición, síntoma y angustia*. En: Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2003. V. 14. P. 328

Muestra Freud que estos actos cometidos por Macbeth son sin duda un reflejo de esa carencia de la relación de ser padre y obviamente el de no poder tener hijos, “El asesinato del bondadoso Duncan es poco menos que un parricidio, en el caso de Banquo, Macbeth ha matado al padre, mientras que el hijo se le escapó; en cuanto a Macduff, le mató a todos los hijos porque el padre se le había escapado.”<sup>95</sup>.

Ese problema de esterilidad de Macbeth y Lady Macbeth, se evidencia como un castigo por todos los crímenes cometidos, se les ha negado un anhelo de estos dos, lo anteriormente dicho se puede convalidar con lo dicho por Freud:

Ahora bien, sería de una justicia poética erigida totalmente sobre la ley del talión que la falta de hijos de Macbeth y la esterilidad de su mujer fueran el castigo por sus crímenes contra la santidad de la generación, que Macbeth no pudiera ser padre porque arrebató los hijos al padre y el padre a los hijos, y que en Lady Macbeth se cumpliera ese despojamiento de su sexo que pidió a los espíritus de la muerte. Creo que se comprendería sin más de la enfermedad de Lady Macbeth, la mudanza de su temida en arrepentimiento, como reacción frente a su falta de hijos, que la convence de su impotencia contra los decretos de la naturaleza y al mismo tiempo le recuerda que por su propia culpa ha sido privada de los mejores frutos de su crimen<sup>96</sup>.

Por ende, se deduce que toda la cadena de asesinatos desató esta maldición que incapacita la posibilidad de tener descendencia. Esa imposibilidad, muestra un cambio de carácter total en Macbeth, no solo hacia su esposa, sino también por aquello que lo haga sentir amenazado; cuando observamos nuevamente el inicio

---

<sup>95</sup> FREUD. Sigmund. *Inhibición, síntoma y angustia*. En: Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2003. V. 14. Pág. 328

<sup>96</sup> *Ibíd.* P. 328

de la pieza trágica, se aprecia a un Macbeth manipulado por una mujer hostigadora y seguido de ello se convierte en un despiadado asesino. Este cambio tan abrupto genera en el psicoanalista un sinsabor que lo lleva a acudir a un estudioso de Shakespeare para exponer una concepción que posibilite entender por qué la personalidad de Macbeth cambia tan bruscamente, en un pasar de escenas.

Es tan penoso abandonar por insoluble un problema como el de Macbeth, que me atrevo todavía a señalar algo que apunta a una salida novedosa. Ludwig Jekels, en un reciente estudio sobre Shakespeare, ha creído entrever un resorte de la técnica del poeta que también podría operar en Macbeth. Opina que Shakespeare con frecuencia parte un carácter en dos personajes, cada uno de los cuales, como bien se comprende parece después incompleto hasta que no se lo recompone en una unidad con el otro. Ese podría ser también el caso con Macbeth y Lady Macbeth, y entonces sería vano, desde luego, el empeño de concebirla a ella como una persona autónoma y de buscar los motivos de su mudanza sin tomar en cuenta el Macbeth complementario.<sup>97</sup>

El pensar a Macbeth y Lady Macbeth como personajes independientes es lo que habíamos hecho hasta el momento, pero con esta nueva tesis, Freud considera que se ha dividido un carácter en estos dos personajes. Con ello se explicaría la actitud insegura de Macbeth, que con el tiempo después desaparecen, y recaen sobre Lady Macbeth. Recordemos pues, que era ella, la que hostigó constantemente para realizar el asesinato de Duncan; examinaremos, las palabras de está alentando a su esposo para cometer el parricidio.

### **Lady Macbeth**

---

<sup>97</sup> ibíd. P. 330

! Nunca habrá de ver el sol ese mañana! Tu rostro, mi señor, es como un libro donde el hombre puede leer extrañas cosas. Para engañar al mundo, toma del mundo la apariencia; pon una bienvenida en tu mirada, y en tus manos y lengua; procúrate el inocente aspecto de la flor, pero sé tú la víbora que oculta. Habremos de atender al que ha de venir y tendrás que dejar que sea yo quien se ocupe esta noche de nuestro gran proyecto que dará a nuestros días venideros y a todas nuestras noches absoluto dominio soberano, y el poder.

**Macbeth**

Hemos de hablarlo más

**Lady Macbeth**

Mantén en tus ojos la serenidad, que es de temer el que se mude el esto, y deja lo demás a mi cuidado. (I.V.60)

Es ella quien, constantemente, brinda a su esposo ese valor de realizar el asesinato de Duncan; se le veía fuerte y decidida a la hora de perpetuar el acto, con tal de satisfacer su ambición de poder, mostraba apoyo a Macbeth, en el momento que Macbeth inicia sus estados alucinatorios es ella quien lo cuida, disimulando los ataques neuróticos de su esposo frente a los otros personajes de la pieza.

**Lady Macbeth**

¿Te quitó agallas la locura?

**Macbeth**

Como que estoy aquí, que le he visto.

**Lady Macbeth**

¡Oh, qué vergüenza! (III.IV.70)

(Más adelante)

**Lady Macbeth**

Nobles señores, entended esto como algo habitual, y no de otra manera, aunque nos enturbie la alegría ahora. (III.IV.110)

Estos desvaríos los hacia ver como algo sin importancia, y propios de la personalidad de su esposo; sin embargo, esa locura que ella señala que padece Macbeth , termina enloqueciéndola a ella, cayendo en un estado de sonambulismo revelando las acciones realizadas del parricidio por medio de sus desvaríos. Por otro lado, Macbeth, en cambio, inicia a fortalecer su carácter, tomando su propio rumbo, acabando con todo lo que fuese un obstáculo para él, a tal punto que la muerte de Lady Macbeth sólo muestra la inflexibilidad de este. “Un día u otro había de morir.” (V.V.20) Estos dos personajes logran confundirnos durante la pieza trágica, no nos permiten el saber porque cada uno sufre estos cambios de carácter tan radical, pero si nos deja contemplarlos como una unidad a la hora de hablar del tema del mal, cada uno se complementa con el otro de manera que revelan todo lo concerniente a la vida anímica y el camino que esta toma frente al crimen.

Después de examinar todo lo trabajado en este capítulo, esta vida anímica nos revela que es totalmente autónoma y que un personaje como Macbeth se apropia de sus propios estímulos, como lo hace los sueños, a pesar de que varios personajes lo incitan a realizar sus planes, nadie lo obliga, para seguir adelante su labor asesina. Las brujas le dijeron que sería rey, pero no le dijeron que debía asesinar a Duncan, y a la esposa e hijos de Macduff. Lady Macbeth solo reanudó un plan que el propio Macbeth había dejado inconcluso, y la orden de la muerte de Banquo fue tomada por sí sola, por temor a perder el trono. Por ende, Macbeth es el personaje por excelencia que perpetra todas sus acciones, girando en torno al mal, dado que es el único medio que encuentra para alcanzar todos sus propósitos; además, se aprecia cómo ese sentimiento de mal, puede llevar a un cumplimiento de necesidades que llegan a suplir la ansiedad de Macbeth.

### 3. PERSONAJES QUE INVENTARON LO HUMANO

*Los lectores comunes, y afortunadamente todavía tenemos algunos, rara vez pueden leer a Dante; pero pueden leer y presenciar a Shakespeare. Sus pocos iguales-Homero, el Yahwehista, Dante, Chauser, Cervantes, Tolstói, tal vez Dickens nos recuerdan que la representación del carácter y la personalidad humanos sigue siendo siempre el valor literario supremo, ya sea en el teatro, en la lírica o en la narrativa.*

*Soy lo bastante ingenuo como para leer incesantemente porque no puedo lograr por mí mismo conocer a bastante gente de manera bastante profunda.<sup>98</sup>*

*Harold Bloom*

Shakespeare, sin conocer aquello que compete al psicoanálisis, trabaja en sus textos la humanidad de sus personajes; por ello, cuando leemos alguna de sus tragedias entendemos al ser humano a través de los personajes shakesperianos.

En *Macbeth*, no encontramos un ambiente de lóbreguez, sino de total negrura, el mal atrapa a los personajes y los hace andar a tientas durante la pieza trágica, se realizan constantemente preguntas que generan dudas e incertidumbre. “Los personajes de Shakespeare son papeles para actores, y son también más que eso: su influencia en la vida ha sido casi tan enorme como su efecto en la literatura postshakespeareana”<sup>99</sup>.

---

<sup>98</sup> BLOOM, Harold. La invención de lo humano. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002. P. 26

<sup>99</sup> *Ibíd.* P. 18

Ahora bien, en este capítulo se realizará un acercamiento a *Macbeth* y algunos de sus personajes, los cuales son la representación del mal; este mal se da por medio del cambio de carácter que estos toman al transcurrir la pieza trágica; seguido de ello, se examinará a algunos personajes de diferentes piezas trágicas para lograr entender su comportamiento psicopático que afecta el rumbo de sus vidas; para ello estudiaremos *Macbeth*, *Lady Macbeth*, *Othello* y *Yago*.

Cuando nos referimos al tema del mal, debemos tener en cuenta que, a través del psicoanálisis, Freud nos brinda un estudio acerca del comportamiento de sus pacientes a través de la literatura, por ello esta temática del mal va de la mano con este estudio psicoanalista; como Shakespeare descubrió lo humano poéticamente, Freud lo descubre científicamente. Esto nos llevará a percibir lo humano en estos personajes psicopáticos, ya que como lectores o espectadores estos nos conmueven, hasta el punto de sentirnos identificados con acciones que normalmente reprimimos, pero que cuando se observa en el teatro podemos sentirnos endiosados y purgar muchas de nuestras sensaciones; en palabras de Harold Bloom: “Shakespeare nos ha enseñado a entender la naturaleza humana... Las imitaciones producen dolor o placer, no porque las confundamos con realidades, sino porque traen a la mente realidades”<sup>100</sup>.

Shakespeare inventa lo humano en el instante que crea personajes capaces de tener cambios humanos, “alteraciones causadas no sólo por defectos y decaimiento, sino efectuadas también por la voluntad, y por la vulnerabilidades temporales de la voluntad”.<sup>101</sup> Por ello, es que Shakespeare plasma en sus piezas una realidad latente, dota a sus personajes de personalidad, en donde se aprecia una auténtica causa de su perpetua presencia, crea formas más reales que los hombres vivos.<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> *Ibíd.* P. 24

<sup>101</sup> *Ibíd.* P. 24

<sup>102</sup> *Cfr.* P. 26

### 3.1 LO HUMANO EN TORNO AL TEMA DEL MAL EN LOS PERSONAJES Y ELEMENTOS DE *MACBETH*

*Haber inventado nuestros sentimientos es haber ido más allá de nuestra psicologización: Shakespeare nos hizo teatrales, incluso si nunca hemos asistido a una representación suya ni leído ninguna de sus obras.*  
Harold Bloom<sup>103</sup>

En la pieza trágica *Macbeth* se contempla, desde el inicio, que ésta gira en torno a la temática del caos, pues la primera intervención que aparece en la obra son las tres brujas, seres sobrenaturales que de inmediato reconocemos como el mal personificado. Con esta aparición también se aprecian elementos en la pieza de total negrura: la aparición de animales<sup>104</sup> que hacen referencia a la brujería como gatos y sapos en medio de los gritos y los conjuros que realizan las brujas. Todo esto nos conduce a un ambiente de total irracionalidad desde el instante donde unen sus cantos y mencionan: “Lo bello es feo y feo lo que es bello”<sup>105</sup>.

La temática de lo humano en *Macbeth* se observa con el posicionamiento del mal en la pieza trágica, desde el inicio hasta el final de la obra sus personajes se encuentran en un ambiente denso donde se entretajan un sinnúmero de preguntas, personajes que andan a tientas; seguido de ello, el sueño es asesinado por Macbeth en el momento que acaba con la vida de Duncan, la oscuridad y la negrura son cómplices de los crímenes atroces; de esta manera, estos elementos contribuyen a identificar que la obra atraviesa por un alto grado de mal, cobijando de esta manera desde sus personajes hasta el más mínimo detalle de los lugares

---

<sup>103</sup> *Ibíd.* P. 35

<sup>104</sup> El simbolismo de los animales en la pieza trágica son válidos solo para la obra de *Macbeth*, puesto que son elementos esenciales para trabajar la temática del mal.

<sup>105</sup> SHAKESPEARE, William. *Macbeth*, Ediciones Cátedra. P. 57. (I.I.10)

nombrados en la obra, los animales que intervienen con sus apariciones, situaciones que afectan el cambio de carácter de los personajes que evidencian el mal por medio de sus acciones y a través de la entrega hacia la muerte.

El mal es el componente esencial en esta pieza trágica, a través de él se da una serie de crímenes atroces por parte de sus protagonistas, quienes entregan toda su humanidad a espíritus y demonios para obtener el valor de cometer todos estos actos de parricidio. *Macbeth* es el enfrentamiento entre el bien y el mal, se observa que: “En todo hombre, a cualquier hora, se dan dos postulaciones simultáneas, una hacia Dios, la otra hacia Satán. La invocación de Dios, o espiritualidad, es un deseo de ascender de grado: la de Satán, o animalidad, es una alegría de descender”<sup>106</sup>.

### 3.1.1 Los elementos que hacen referencia al tema del mal en *Macbeth*

*En Macbeth no encontramos lóbreguez, sino total negrura: el mal  
no es relativo, sino absoluto.*<sup>107</sup>

En *Macbeth*, encontramos diversos elementos que hacen referencia a la temática del mal, ejemplo claro de ello son las remisiones a la oscuridad, y los animales pertenecientes a la noche que aparecen en momentos de tensión de la pieza trágica, “La mayor parte de la acción ocurre en la negrura de la noche.”<sup>108</sup>, todos estos elementos son sinónimos del mal en la obra.

En *Macbeth* este mal se encuentra ligado a una lucha entre el consciente y el inconsciente, la lucha entre el orden y el caos. Esta lucha surge por las conductas de sus personajes en el momento de volver realidad sus deseos. Freud nos ha

---

<sup>106</sup> KNIGHT Wilson. *Macbeth y la Metafísica del mal*. México: Fondo de la cultura Económica. 1979, P. 48

<sup>107</sup> *Ibíd.* P. 211

<sup>108</sup> *Ibíd.* P. 217

mostrado que en el inconsciente se encuentra todo lo que concierne a nuestras fantasías y deseos, por ello desde el mismo instante del inicio de la obra la aparición de las brujas es el reflejo de oscuridad, el mal hecho forma, y el temor; ellas recrean un mundo ficticio e ideal. Esta aparición de las brujas encarna la temática del caos, su primera aparición enmarca varios elementos que son repetitivos desde el inicio hasta el final de la obra.

### **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

(I.i. 05)

Cuando las hermanas fatídicas realizan esta alusión al trueno, el rayo o la lluvia, como espectadores o lectores de *Macbeth* logramos establecer una proyección y es que se volverán a reunir en el momento en que acontezca una tormenta. De este hecho partimos para hablar del inconsciente, es allí donde se encuentran nuestros deseos, instintos y recuerdos que reprimimos porque son inaceptables, fundamentalmente a causa de nuestras valoraciones morales. Estas brujas son quienes informan a Macbeth que será Cawdor y Rey, y, por lo tanto, ellas son el reflejo de este inconsciente y hacen parte del caos por el cual el protagonista se va a ver envuelto.

La genialidad de Shakespeare radica esencialmente en que anuncia el mundo de Macbeth, un mundo en constante caos, un mundo que se mueve bajo contradicciones desde lo anunciado por las brujas, y aquello que anuncia Macbeth antes del encuentro con éstas:

**Todas**

Lo bello es feo y feo lo que es bello

(I.i.10)

**Macbeth**

Jamás he visto un día tan hermoso y cruel

(I.iii.35)

Solo el inconsciente puede lograr entender este mundo de contradicción marcado por Macbeth, recordemos que una de las características del inconsciente es el lenguaje simbólico, en este caso el simbolismo del caos.

Visto el tema de las brujas como elemento esencial de la oscuridad, se pasará a observar el elemento de la noche<sup>109</sup>, pues la obra transcurre normalmente en una total negrura.<sup>110</sup> En *Macbeth* encontramos varias referencias a la noche:

**Capitán**

Igual que del lugar de donde nace el sol nacen tormentas de naufragio y truenos espantos, así del manantial de que el aliento apareció surgir el desaliento brota.

(I.ii.30)

**Ross**

Ay, buen anciano,

---

<sup>109</sup> En las citas de la pieza trágica de este subcapítulo se colocará en negrilla a las palabras que hacen referencia a la noche y a los animales.

<sup>110</sup> *Ibíd.* P.217

Contempla cómo el cielo, turbado por los actos del hombre,  
Amenaza su sangriento escenario. Por el reloj es día; pero la **oscura noche**  
atenaza ya la luz errante; ¿Es **porque triunfa la noche**, o porque el día se  
avergüenza por lo que la oscuridad sepulta el rostro de la tierra cuando tendría  
que besarla la luz viva?

(II.iv.5)

### **Macbeth**

Esta **noche** señor ofreceremos una cena solemne  
Para la que requerimos vuestra presencia

(III.i.15)

### **...Banquo**

Tanto, señor, como permita el tiempo que media hasta la cena. Si no lo hiciera, mi  
caballo tendría que tomar prestadas a **la noche una o dos horas de su**  
**oscuridad.**

(III.i.22)

### **...Macbeth**

A través de vosotros brilla el valor. A lo sumo dentro de una hora diré dónde  
debéis apostaros y os mantendré informados, oportunamente del momento  
preciso; **ha de hacerse esta noche** y a debida distancia de palacio, pensad  
siempre que exijo quedar libre de sospecha; y junto a él (sin dejar rastro ni señal  
en lo que hagáis), su hijo Fleance, que le acompaña, y cuya desaparición no es  
menos importante para mí que lo es del padre, debe también abrazar el destino de  
esa **hora oscura.**

### **...Macbeth**

Os llamaré muy pronto. Esperad dentro... Todo está concluido: Banquo, el vuelo  
de tu alma si ha de encontrar el cielo, **ha de hacerlo esta noche.**

(III.i.140)

**Macbeth**

No queráis saberlo, mujer mía, hasta que os sea posible el aplaudirlo... **Ven noche cegadora**, ven; pon vendas en los tiernos ojos de este piadoso día y con tu ensangrentada e invisible mano detén y rompe en mil pedazos esta gran atadura con la que palidezco.

...Todo lo que de bueno hay en el día se duerme mientras los **negros agentes de la noche** se despiertan para la rapiña.

(III.ii.40)

El tema de la noche surge como una necesidad en la pieza trágica, Macbeth tras asesinar el sueño no vuelve a dormir, la noche y la oscuridad se prestan no sólo como cómplice para cometer los asesinatos, sino que reflejan el mal absoluto, este mal que se pinta de negrura y oscuridad. Por ende, *Macbeth* es la historia de la entrada de la profunda noche en que nadie duerme.

Por ello es que en *Macbeth*, todo gira en torno a la oscuridad y el misterio, los crímenes se desarrollan en la noche, donde los hombres se entregan al sueño, como lo hace Duncan y sus guardianes el día de su asesinato, luego de este parricidio nadie vuelve a dormir en la pieza. La noche trae consigo “un mundo de dudas y tinieblas donde se engendran criaturas extrañas y repugnantes. Hay, recurrente por toda la obra, un vívido simbolismo que anima el desorden, y los animales mencionados son, casi siempre, feroces, horribles o de mal agüero”<sup>111</sup>, como todo lo que se vivió en la noche del asesinato de Duncan.

**Lennox**

**La noche fue agitada.** Allí donde dormimos el viento ha

---

<sup>111</sup> KNIGHT Wilson. *Macbeth y la Metafísica del mal*. México: Fondo de la cultura Económica. 1979, P. 218.

derribado chimeneas, y según se comenta se escucharon lamentos en el aire, gritos de muerte extraños y voces que anunciaban con acento terrible grandes revueltas y sucesos confusos, que acontecerán en este tiempo de miseria. El ave tenebrosa clamó toda la noche.

Se dice que la tierra tuvo fiebre y tembló. (II.iii.53)

La presencia de estos animales extraños y repugnantes avisa la aproximación de este mal latente que se revela en la obra, con ello resalta el aterrador ambiente de total anormalidad donde el mal habla por sí mismo cada vez que ejemplifica con estos elementos de oscuridad.

### **Lady Macbeth**

Está ronco el **cuervo** que anuncia con graznidos la fatal llegada de Duncan a mi castillo. ¡Espíritus Venid! ¡Venid a mí, puesto que presidís los pensamientos de una muerte!

(I.v.40)

### **Macbeth**

Ya se espesa la luz y el **cuervo** vuela hacia el sombrío bosque.

(III.ii.50)

### **Lady Macbeth**

El lamento de un **búho** y el llanto de los **grillos**.

(II.ii.12)

### **Macbeth**

¡Aún hay esperanza, ya que son vulnerables! ¡Alégrate, pues! Antes que el **murciélago** complete su vuelo por el claustro; antes que a la llamada de la negra Hécate el **escarabajo** nacido de estiércol, con un zumbido soñoliento, haga sonar la campana que bosteza en la noche, ya se habrá confirmado lo que se conocerá con horror.

(III.ii.40)

Otro elemento clave en la obra, es el simbolismo de los conjuros por parte de las brujas, debido a que traen a escena la presencia de animales que engendran la brujería y la muerte.

### **Bruja Primera**

Por tres Veces maulló el **gato** atigrado.

### **Bruja Segunda**

Tres Veces y una más se quejó el **puerco espín**.

### **...Bruja segunda**

Carne de **culebra** de pantano

...ojo de tritón, pata de **rana**, cabello de **murciélago** y lengua de **can**  
y lengua de una **víbora** y aguijón de **áspid**, ojo de **lechuza**, pata de **lagarto**,  
filtro de gran poder; hierve, hierve, mezcla del gran infierno.

### **Bruja Tercera**

Escama de **dragón**, diente **lobo**, momia de bruja, y tripas  
y mandíbula de voraz **tiburón**; raíz de cicuta...

...bilis de **cabra**, brotes

(IV.i.30)

Como ellas mismas dicen, mientras que realizan sus conjuros, son *mezclas del infierno* que muestran alegoría con el mal reencarnado, hecho acto. Gracias a ellas conocemos el mundo de *Macbeth*, desde el inicio de la pieza nos hacemos a la idea que todo su ambiente va a ser sombrío, acompañado de la oscuridad y todo lo recurrente a la noche.

En *Macbeth*, todos los personajes andan a tientas en una incertidumbre constante, es un ambiente tenso y oscuro donde el miedo es quien predomina logrando así que los personajes expresen este temor, "El miedo predomina, todos están

atemorizados. Casi no hay nadie en la obra que no sienta y exprese, en algún momento, un terror repugnante, innominado”<sup>112</sup>. De aquí, se abre el espacio para que este temor se haga palpable por medio de las preguntas y sus personajes muestren aquella preocupación que suscita el ambiente en el que se encuentran, se aprecia un enfrentamiento constante entre lo que es la consciencia y el inconsciente, esta lucha genera una incompatibilidad, a causa de que en la obra se viven momentos de aparente orden pero resurge la confusión y las dudas, que llevan a sumergirnos nuevamente en el caos, donde nadie logra reconocerse, surgiendo la inquietud y la importancia de las preguntas. En palabras de Knight: “*Macbeth* constituye un universo desolado y sombrío donde todo es nublado, frustrado restringido por el mal. Es probable que en ninguna otra obra de Shakespeare se planteen tantas preguntas.”<sup>113</sup>, ejemplo claro de ello es el inicio de la pieza, cuando las brujas se reúnen por primera vez:

### **Bruja Primera**

¿Cuándo habremos de vernos, con el trueno, otra vez,  
con el rayo o la lluvia, reunidas las tres?  
¿Y el lugar?”  
(I.i.6)

La segunda escena, inicia con la intervención del rey Duncan, donde este pregunta:

### **Rey Duncan**

¿Quién es este hombre ensangrentado?  
(I.ii.9)

---

<sup>112</sup> *Ibíd.* P. 219

<sup>113</sup> *Ibíd.* P. 213

Seguido de ello, nuevamente aparecen las tres brujas, donde las preguntas se siguen unas de otras:

**Bruja Primera**

¿Dónde estuviste, hermana?

**Bruja Segunda**

Haciendo morir puercos.

**Bruja Primera**

¿Y dónde, hermana, tú? (I.iii.1)

De este modo, a partir de este momento la obra transcurre con constantes preguntas, que muestran y resaltan lo incomprensible, en la reunión entre Macbeth y las brujas, en la tercera escena, se aprecia un encuentro entre el inconsciente y el placer, allí se revela los más íntimos deseos de Macbeth; los cuales, su consciencia ignora. En este encuentro, Macbeth va junto a Banquo, quien es el primero en ver las brujas; de inmediato inicia a realizarle un sinnúmero de preguntas acerca de su aspecto, pero Macbeth no se inquieta por esto, sino que pide que le hablen, como si sospechara aquello que iban a decirle:

**Banquo**

¿Cuánto queda hasta Forres?... Y éstas, ¿Quiénes son de aspecto tan extraño, y tan ajadas que no parecen seres de la tierra, aunque habiten en ella? ¿Estáis vivas?

¿Sois seres, que nadie puede interrogar?

Macbeth, por el contrario, no presta atención al aspecto de éstas, sino que inmediatamente les pregunta quiénes son, pidiendo de esta forma que le hablen, como si esperara de ellas alguna profecía que sería deleite para sus oídos.

**Macbeth**

Hablad, si es que podéis. ¿Quiénes sois?

La aparición de las brujas, es el encuentro con las fantasías de Macbeth, estas, por medio de la palabra, anuncian los deseos ocultos de Macbeth.

### **Bruja Primera**

¡Salve, Macbeth! ¡Señor de Glamis, salve!

### **Bruja Segunda**

¡Salve, Macbeth! ¡Señor de Cawdor, salve!

### **Bruja Tercera**

¡Salve, Macbeth! ¡Salve a ti, que serás rey! (I.iii.47)

Por medio de este encuentro y el surgimiento de las preguntas como una necesidad para saber quiénes eran éstas, con tan extraña apariencia, se establece inmediatamente un acercamiento con el mundo psicológico de Macbeth, ya que representan el mundo del deseo y sus fantasías ocultas, representan la temporalidad el pasado, el presente y el futuro de Macbeth.<sup>114</sup> Todas estas preguntas constituyen un mundo de dudas y de asesinatos, por la mano de un solo hombre, que en su afán por saciar sus deseos y fantasías crea un universo de caos y desorden, donde el inconsciente gana esta lucha al sobresalir de su conciencia.

Todos estos elementos que hacen referencia al tema del mal se mueven tras un mundo que desborda caos y desorden, muestran instantes de gran tensión que como espectadores o lectores logramos ser tocados por este mundo de fantasía, no solo nos sentimos identificados, sino que llegamos a observar la naturaleza humana a través de la literatura. Es allí donde se vive un gran contenido entre

---

<sup>114</sup> Tema trabajado en el primer capítulo, cuando se hace mención a Freud, por medio de su texto *El creador literario y el fantaseo*.

fantasías y deseos, pasiones que logramos despertar y por las cuales nos sentimos identificados. Como seres humanos siempre nos encontramos fantaseando y deseando, por ello es que la temática del mal no es ajena a nosotros sino que se encuentran en nuestra naturaleza y solo por medio de la literatura podemos liberar todas estas pasiones que en la realidad palpable no es posible. Freud nos muestra que “el soñante diurno pone el mayor cuidado en ocultar sus fantasías de los demás porque registra motivos para avergonzarse de ellas”<sup>115</sup>, por ello es que Shakespeare crea lo humano ya que logra plasmar en sus personajes todas estas pasiones que por vergüenza muchas veces reprimimos.

### 3.1.2 El asesinato del sueño

*Él y su mujer están condenados a vivir “en la aflicción de esos terribles sueños que nos agitan de noche.*

*KNIGHT Wilson*<sup>116</sup>

En la pieza trágica *Macbeth* se aprecia el asesinato del sueño, en el instante que *Macbeth* lo escucha a modo de susurro después de realizar el crimen de Duncan:

#### **Macbeth**

Creí escuchar una voz que gritaba << ¡No volváis a dormir, que Macbeth mata al sueño!>>, el inocente sueño, el sueño que teje sin cesar la maraña de las preocupaciones, la muerte del ir viviendo cotidiano, baño de la fatiga bálsamo de las heridas de la mente, plato fuerte en la mesa de la Naturaleza, principal alimento del festín de la vida.

---

<sup>115</sup> FREUD Sigmund. *El creador literario y el fantaseo* En: Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1978. Versión PDF. v. IX. P. 36

<sup>116</sup> KNIGHT Wilson. *Macbeth y la Metafísica del mal*. México: Fondo de la cultura Económica. 1979, P. 219.

... Seguí escuchando el grito <<No volváis a dormir>> por todas partes, <<Glamis asesinó el sueño y por lo tanto Cawdor nunca más dormirá. Macbeth no dormirá>>

(II.ii.40 )

El sueño, según Freud, se encarga de realizar su propio trabajo, escoge qué estímulos son los que producen el sueño, seguido de ello se apropia de ellos y les da un nuevo sentido; en palabras de Freud:

Reparemos, empero, en una peculiaridad de la vida onírica, que sale a la luz a raíz del estudio de estos efectos de estímulo. El sueño no devuelve simplemente el estímulo, sino que lo procesa, alude a él, lo inserta dentro de una concatenación, lo sustituye por algo diverso. Es un aspecto del trabajo del sueño que ha de interesarnos, porque quizás nos acerquemos más a la esencia del sueño: Cuando un individuo hace algo movido por una incitación, esta última no agotará forzosamente la obra de aquel. Por ejemplo, *Macbeth*, de Shakespeare, es una pieza de ocasión, compuesta para celebrar el acceso al trono del rey que por primera vez ceñía en su cabeza las coronas de los tres reinos. Pero, ¿agota esta ocasión histórica el contenido del drama, nos explica su grandeza y sus enigmas? Quizá también los estímulos internos y externos que afectan al durmiente no sean sino los incitadores del sueño, de cuya esencia no nos delatan nada.<sup>117</sup>

Por ello, es que en *Macbeth* se aprecia en el inicio de la pieza trágica como si éste fuese movido por su esposa para realizar el crimen de Duncan, pero lo que nos revela Freud es que la vida anímica que emerge en los sueños es autónoma, de igual forma lo es el propio Macbeth, que asume que es el peor de los villanos.

---

<sup>117</sup> FREUD, Sigmund. "Parte II. El sueño." En *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu editores. Traducción de: José L. Etcheverry. Vol. XV. 1991, P. 75-90.

Claro está que, como lectores de *Macbeth*, se debe reconocer, como se dijo anteriormente que, desde el inicio de la obra creemos que Macbeth es incitado por su esposa y por las profecías de las brujas para realizar estos crímenes atroces contra su patria; no obstante, fue la ambición de Macbeth la única que lo motivó para realizar estas acciones, los oráculos le prometieron que sería rey pero jamás que debía cometer este tipo de crímenes para alcanzar el reinado. Lady Macbeth lo que hace es reanudar el plan que su esposo ya había perpetrado a modo de fantasía; Macbeth, como el sueño, se apropia de los estímulos que lo habían estimulado a soñar manifestando en ellos su propia naturaleza.

Otro personaje que sufre estos estímulos internos y externos que afectan al durmiente es Lady Macbeth, “el acto central de la obra es el horrible asesinato del sueño. Al final encontramos la extrema tortura de la duermevela, descrita en el sonambulismo de Lady Macbeth”<sup>118</sup> por su acción de levantarse sonámbula exterioriza nuevamente el acto del asesinato de Duncan, sus alucinaciones le hacen creer que se encuentra nuevamente en el instante del parricidio, y crea con ello que su yo la castigue por acción de la conciencia moral, esto la lleva a un desgaste emocional que resulta insoportable para ella y la lleva hacia la muerte.

También es importante resaltar que a partir de este asesinato del sueño, surgen, por otro lado, las apariciones espectrales que no se encuentran en la pieza trágica por coincidencia, sino que resaltan la manifestación del delirio, surgen para señalar toda aquella maldad que transcurre en la pieza trágica en los instantes de asesinatos a manos del protagonista y otras por sus órdenes. En palabras de Knight:

Y no son sólo sueños: la breve laguna que hay entre la pesadilla y la anormal realidad del universo de Macbeth que, a su vez tiene

---

<sup>118</sup> KNIGHT Wilson. *Macbeth y la Metafísica del mal*. México: Fondo de la cultura Económica. 1979, P. 220.

una calidad de pesadilla queda colmada por fantasías y espectros: la daga que la visión de Macbeth, el fantasma de Banquo, las apariciones, las visiones de los reyes de Escocia, hasta culminar en las tres hermanas fatídicas. En la experiencia de un cerebro normal, no hay nada más parecido a un equivalente de la cualidad poética de Macbeth que la conciencia de la pesadilla o el delirio.<sup>119</sup>

Cuando se asesina el sueño en *Macbeth*, surge con ello el renacimiento del crimen; Macbeth crea su propia realidad, y genera con ello su propio sueño en el que recrea sus propias fantasías, en donde sólo encuentra cabida el crimen, llevando a cabo todos sus actos de parricidio y convirtiendo su propio sueño en su única realidad palpable. Con ello, se aprecia que, como personaje, su carácter se va moldeando a medida que sus fantasías incrementan. Macbeth se entrega cada vez a sus malvadas fantasías y genera con ello un sentimiento de autosuficiencia, después de su primer asesinato no necesita de nadie para llevar a cabo sus deseos de acabar con quien represente un obstáculo. Sus fantasías y él se han convertido en una misma cosa, en una realidad palpable, en su propio sueño, donde solo él es quien actúa.

### **Macbeth**

Que la luz no haga ver mis oscuros deseos escondidos.

Que no vean los ojos lo que las manos hacen.

Que no se cumpla lo que los ojos temen ver si llega a ejecutarse. (I.iv.50)

## **3.2 EL MAL COMO GENERADOR DE CARÁCTER EN LOS PERSONAJES LITERARIOS Y PSICOPÁTICOS.**

*Shakespeare desarrollo su concepto del mal concibiéndolo como el resultado de las pasiones de los seres humanos, como una fuerza que controla a la voluntad.*

---

<sup>119</sup> *Ibíd.* P. 220

Shakespeare inserta a sus personajes carácter, este carácter refleja el drama y la tragedia de lo humano, elementos esenciales para sentirnos identificados a través de estos personajes ya que poseen características que no son ajenas a la humanidad.

En Shakespeare, los personajes se desarrollan más que se despliegan, y se desarrollan porque se conciben de nuevo a sí mismos o mutuamente. Espiarse a sí mismos hablando es su camino real hacia la individuación y ningún otro escritor, antes o después de Shakespeare, ha logrado tan bien el casi milagro de crear voces extremadamente diferentes aunque coherentes consigo mismas para sus ciento y pico personajes principales y varios cientos de personajes menores claramente distinguibles.<sup>121</sup>

Seguida de esta genialidad del dramaturgo inglés, es de suma importancia llegar a observar esta temática del mal como generadora de carácter en algunos de sus grandes personajes, esto servirá para reafirmar lo trabajado en los anteriores capítulos, donde se aprecia cómo el psicoanálisis, la filosofía y la literatura logran rastrear por medio del elemento del mal, una invención de lo humano en los personajes shakesperianos. Por tal motivo, este último subcapítulo busca ratificar la temática del mal como generadora de carácter en los personajes psicopáticos, llegando a mostrar la genialidad del dramaturgo inglés para crear las sensaciones humanas por medio de sus personajes. “Podría argumentar que la originalidad de Shakespeare estuvo en la *representación* de la cognición, la personalidad, el carácter. Pero hay un elemento que rebosa de las comedias, un exceso más allá

---

<sup>120</sup> Lara María Pía. Narrar el mal. En: *Una teoría postmetafísica del juicio reflexionante*. Editorial Gedisa. España.2009, P. 65

<sup>121</sup> BLOOM, Harold. *La invención de lo humano*. Barcelona: Editorial Anagrama.2002, P. 17

de la representación, que está más cerca de esa metáfora que llamamos creación”<sup>122</sup>.

Ahora bien, abriremos paso para estudiar algunos de los personajes más representativos de Shakespeare: Macbeth, Lady Macbeth, Othello y Yago. Para ello se examinará lo humano que posee cada uno de estos personajes realizando con ello un análisis desde lo psicoanalítico, filosófico y literario.

Para ahondar sobre esta problemática es esencial tener en cuenta que estos personajes son el reflejo de la condición humana, y cada uno de estos personajes son dotados de caracteres “especiales”, que nos conmueven hasta tal punto de sentirnos identificados con cada uno de ellos, es el caso de Macbeth, Lady Macbeth, Othello, Yago, entre otros. Estos personajes hacen que como lectores de la pieza trágica lleguemos a indagar sobre su estado mental, y aquello que los ha impulsado a seguir un sinnúmero de actos que los llevan a vivir episodios trágicos, y por ende a encontrarse en un mundo de fantasías que los alejan de su realidad palpable para reprimir un hecho doloroso que los atormenta.

En los personajes de Shakespeare encontramos diversos caracteres; en Macbeth y Lady Macbeth observamos el lenguaje de su mal, expresado mediante sus fantasías en la oposición entre el deseo y la realidad; en Othello, a través de sus celos que lo llevan a asesinar al amor de su vida; en Yago se muestra un lenguaje de mal a través del conocimiento que este tiene de las debilidades y temores del ser humano. Por ello, se examinará cada uno de estos personajes, optando por tomar un rasgo determinante que implica su inclinación hacia la temática del mal.

### **3.2.1 Macbeth, el preso de sus propias fantasías**

*El propio Macbeth puede llamarse el más desafortunado*

---

<sup>122</sup> *Ibíd.* P. 18.

*de todos los protagonistas shakespearianos,  
precisamente porque es el más imaginario.*<sup>123</sup>

Macbeth nos cautiva desde el principio por su carácter y sus fantasías. Desde el inicio de la obra, nos encontramos con un Macbeth sanguinario instruido en todas las artes de la batalla, a quien no le tiembla la mano a la hora de acabar con sus enemigos.

Por ello es que en la obra nos topamos con una cita que es de suma importancia, gracias a ella, corroboramos lo dicho anteriormente acerca del carácter de este personaje.

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.

(I.ii.20)

El bravo Macbeth, desde el inicio de la tragedia, se muestra como un personaje cuya fuerza desborda todo límite y que cumple muy bien su función de guerrero, su mano no tiembla, es una Gran máquina asesina<sup>124</sup>. Esta Gran máquina asesina es el autor de todos los crímenes que se dan en la obra, asesinatos que se dan a través de sus manos o por medio de sus órdenes; asesina al rey Duncan, da la orden para asesinar a Banquo y a toda la familia Macduff.

Podríamos preguntarnos: ¿qué es lo que motiva a Macbeth a cometer estos asesinatos? La respuesta clara es el encuentro con sus propias pasiones. En el

---

<sup>123</sup> BLOOM, Harold. *La invención de lo humano*. Barcelona: Editorial Anagrama.2002, P. 602

<sup>124</sup> Cfr. BLOOM, Harold. *La invención de lo humano*. Barcelona: Editorial Anagrama.2002, P. 602

momento en que es nombrado Cawdor, afianza lo pronosticado por las brujas de que será rey, pero también inicia a temer lo pronosticado a Banquo: “Tú, menos grande que Macbeth, aunque más grande...Menos dichoso, pero más dichoso...Padre de reyes, aunque no seas rey” (I.iii.65). Con este temor surge en Macbeth los primeros deseos criminales para obtener la corona de Duncan, y así lograr su objetivo de tener poder y ser rey acosta de lo que sea. Con ello, inicia Macbeth a tener sus primeras fantasías para lograr su cometido:

**Macbeth (Aparte)**

Señor de Glamis, y de Cawdor. Lo más grande está  
aún por llegar... Gracias por vuestra diligencia...

¿No esperas que tus hijos sean reyes?

Quienes me dieron título de Cawdor no prometieron  
menos para ellos.

(I.iii.115)

**...Macbeth (Aparte)**

Dijeron dos verdades como inicio feliz del acto culminante de  
este tema imperial... Gracias caballeros...

Quizá esta sobrenatural instigación no sea mala, puede que no sea buena;

si es mala, sin embargo, ¿Por qué da muestras de triunfo teniendo  
por principio una verdad? Ya soy señor de Cawdor.

Si es buena, ¿Por qué cedo ante una idea cuya imagen  
horrible eriza mis cabellos y hace latir mi firme corazón en los  
costados contra lo que es costumbre en la Naturaleza?

Siempre es menor el horror presente que el imaginario.

Mi pensamiento, donde el crimen es sólo fantasía agita de tal modo  
mi condición de hombre que ahoga en conjeturas toda forma de acción,  
y nada existe más real que la nada.

(I.iii.135)

Este es el inicio de sus fantasías, se observa un Macbeth preso de ellas, donde estas se van adueñando de su mente, estas fantasías quieren estar en su realidad palpable, convirtiéndose en actos, “una fantasía se convierte en la causa de un malestar mucho más severo que cualquier hecho objetivo”<sup>125</sup>. De este modo lo que hace Macbeth a partir de este instante es quitar cada uno de los obstáculos que le representen una amenaza a sus deseos que afianzaron las brujas a través de las predicciones. El mal, en Macbeth, se aprecia cuando vuelven actos todas sus fantasías, es el asesino sangriento que no tiene remordimiento, ni culpas.

### **3.2.2 Lady Macbeth, la que se entrega a la muerte**

*Ella no sólo es una mujer de gran voluntad; es una mujer poseída por una pasión maligna.*<sup>126</sup>

Wilson Knight

Lady Macbeth hace referencia a la temática del mal en el instante que invoca a los espíritus para que cambien en ella todo lo que tiene que ver con su feminidad y transformen todos sus sentimientos.

#### **Lady Macbeth**

...¡Espíritus, venid! ¡Venid a mí, puesto que presidís los pensamientos de una muerte! ¡Arrancadme mi sexo y llenadme del todo, de pies a la cabeza, con la más espantosa crueldad!!Que se adense mi sangre, que se bloqueen todas las puertas al remordimiento!  
¡Que no vengan a mi contritos sentimiento naturales a perturbar

---

<sup>125</sup> CARMONA Jaime. *Psicoanálisis y vida cotidiana*. Bogotá, Siglo del Hombre Editores. 2002, P. 44

<sup>126</sup> KNIGHT Wilson. *Macbeth y la Metafísica del mal*. México: Fondo de la cultura Económica.1979, P. 227.

mi propósito cruel, o a poner tregua a su realización! ¡Venid hasta mis pechos de mujer y transformad mi leche en hiel, espíritus de muerte que por doquiera estáis –esencias invisibles –al acecho de que Naturaleza se destruya! ¡Ven, noche espesa, ven, y ponte el humo lóbrego de los infiernos para que mi ávido cuchillo no vea sus heridas, ni por el manto de tinieblas pueda el cielo asomarse gritando ¡basta!, << ¡basta!>>.

(I.v.50)

Este carácter temperante de Lady Macbeth, es aquel que sirve para afianzar los planes de Macbeth, en los momentos de cobardía es ella quien le muestra a su amado esposo todos los preparativos para dar muerte a Duncan. Es por medio de Macbeth que logramos evidenciar el carácter de su esposa:

### **Macbeth**

Sean solo varones lo que traigas  
al mundo porque tu metal duro debería servir  
para la forja solamente de machos.

(I.vi.72)

Es una mujer que en el momento de ofrecer su feminidad se aprecia como inhumana, como si estuviese poseída por algo maléfico que llega a controlar no solo su mente sino su cuerpo, a medida que su esposo va cobrando cada vez más fuerza y aumentan sus crímenes atroces, Lady Macbeth pierde protagonismo y su carácter va decayendo a tal punto de quedar quebrantado, dejando entrever por medio de sus ataques de sonambulismo todo aquello que la tortura, y que la entrega hacia su muerte.<sup>127</sup>

---

<sup>127</sup> Cfr. KNIGHT Wilson. *Macbeth y la Metafísica del mal*. México: Fondo de la cultura Económica. 1979, P. 227

Como lectores y espectadores de este personaje, encontramos temáticas sexuales, de fantasías y de tragedia, pues es un personaje que sucumbe a su complejo de culpa, le atormenta todo lo que aconteció en la noche del asesinato de Duncan, su temple va disminuyendo tras la vergüenza de sus actos. Queda en un desasosiego que la asfixia:

### **Lady Macbeth**

Nada se tiene, todo está perdido cuando nuestro  
deseo se colma sin placer. Es mejor ser lo que nosotros  
destruimos, que al destruirlo no vivir sino con un goce dudoso.

(III.ii.14)

Después de realizar su cometido, ella queda convertida en una pura mujer, con una fragilidad femenina: se desmaya al oír a Macbeth describir el cadáver de Duncan,<sup>128</sup> Lady Macbeth es invadida por un fuerte complejo de culpa, que es resultante de su acercamiento con el mal, debido a que renunció a su naturaleza, fue castigada por su conciencia que reclamaba dicha renuncia. Esa continúa recriminación causa su enfermedad, ya que sus deseos quedaron frustrados por la acción de la conciencia, donde el yo, en su defensa, no está de acuerdo con un placer que exige satisfacción, naciendo la neurosis, de allí que el carácter de esta mujer se desmorone y se entregue a la muerte, pues no concibe vivir con la culpa del asesinato del rey Duncan; por ende, este personaje femenino evoca una encarnación –durante una gran hora- del mal absoluto y extremo.<sup>129</sup>

### **3.2.3 Othello, el moro que se entrega a los celos.**

*Shakespeare nos muestra que los celos en el hombre se centran a la vez en obsesiones visuales y temporales,*

---

<sup>128</sup> *Ibíd.* P. 227

<sup>129</sup> *Ibíd.* P. 227

*por el temor del varón de que no habrá bastante tiempo y espacio para él.*<sup>130</sup>

En la tragedia de *Othello*<sup>131</sup>, Shakespeare, nuevamente, trabaja la temática del mal como parte esencial de lo humano, y toma como tema central la mezcla entre diferentes pasiones que hacen parte de la naturaleza del ser humano: el odio, los celos, la venganza, el amor, la infidelidad. Al contrario de *Macbeth* que se mueve en torno a un ambiente de crímenes atroces a manos de su protagonista por su deseo de cumplir las profecías de las hermanas fatídicas, *Othello* maneja otro tipo de lenguaje acerca de la temática del mal, pues Yago es el protagonista de esta temática, conoce todo lo que concierne a las debilidades de los otros personajes e inicia un arte de manipulación casi perfecto.

Shakespeare, por medio de estas tragedias, muestra total conocimiento de la naturaleza humana, y deja entrever nuestros más grandes deseos y fantasías al desnudo, las cuales toma el poeta y el arte poético, dejando de un lado ese carácter de repugnancia, y las convierten en goce de nuestras propias fantasías, identificándonos con estas tragedias, específicamente con la temática del mal.

Ahora bien, pasaremos a examinar a Othello como personaje psicopático a raíz de los celos desenfrenados que lo hacen delirar intensamente hasta tal punto que lo llevan a asesinar a su amada Desdémona. Othello, desde un inicio, conoce las diferencias que existen entre él y su amada; para éste, su grandeza ha sido ganada desde temprana edad forjando su carácter, de allí partiremos para percibir en Othello tres rasgos esenciales que son: el carácter del personaje, las fantasías a raíz de los celos y lo concerniente a la temática sexual, se evidencia en la pieza que el matrimonio no es consumado, esto llevará a observar ciertas aproximaciones a la temática de lo humano. Ahora bien, cuando se habla del carácter del personaje, se encuentra en la obra diversas remisiones al valeroso

---

<sup>130</sup> BLOOM, Harold. *La invención de lo humano*. Barcelona: Editorial Anagrama. 2002, P. 552.

<sup>131</sup> SHAKESPEARE William. *Othello*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000

Othello, teniendo en cuenta que como general es ejemplo de virtud y grandes proezas.

**Othello**

Nací de noble estirpe y que merezco, sin tener que humillar mi cabeza ante nadie, al alto rango que he alcanzado.

(I.ii.20)

**Othello**

Mi persona, mi rango y mi recta conciencia hablarán en defensa de mí.

(I.ii.30)

**Caballero Tercero**

Moro valeroso

**Montano**

...Caballero que posee dotes magnificas de mando

(II.i.30)

Othello es una leyenda viviente, sinónimo de admiración por todas las hazañas realizadas desde su infancia, un hombre que es sinónimo de ejemplo sólo se espera de él buenos actos que certifiquen tan gran carácter que posee, pero como muestra Bloom, a pesar de esta gallardía en el arte de la guerra, Othello también posee temores que le atormentan como la sexualidad femenina: “Othello es la más hiriente representación de Shakespeare de la vanidad y el miedo masculino ante la sexualidad femenina, y por ende de la ecuación masculina que hace del miedo a los cuernos y del miedo a la oralidad una misma amenaza”<sup>132</sup>, este temor se evidencia cuando en la obra percibimos diálogos de carencias entre estos dos enamorados.

**Othello**

Nada más. Soy de discurso torpe y poco agraciado para las **palabras** que en la paz se aprenden...

---

<sup>132</sup> BLOOM, Harold. *La invención de lo humano*. Barcelona: Editorial Anagrama. 2002, P. 528

...Solo lo que se refiere a guerra y revueltas. En mi defensa  
pues, podré decir muy poco si ha de ser con **palabras**.

(I.iii.90)

**Othello**

Que no es razón de celos decir que mi esposa es bella, cordial  
en la mesa, sociable de **palabra**.

(III.iii.190)

**Yago**

... y un cuerpo atractivo, joven como el de ella, y parecidas maneras,  
y encantos...todo aquello de que carece el moro.

(I.iii.230)

Estas diferencias de carácter son el punto de partida para que Othello se entregue tan fácilmente a los celos infundados por Yago, e inicie a mostrar rasgos de inseguridad hacia su esposa. De ahí surge su temor más latente Othello, el más grande entre todos los soldados, no tiene ningún temor a la muerte, pero sí le teme a que su esposa le sea infiel, y más aún con uno de sus subordinados, su reputación no sobreviviría a una humillación tan ruin. Es en ese momento donde Othello abre las puertas a la imaginación y por ende a las fantasías de sus celos enfermizos que son alimentados por el mal de Yago, con ello, Yago se aprovecha de la inseguridad del Moro, recordándole la frase que Brabantio le dice como despedida:

**Brabantio**

Mírala bien, Moro, si es que tienes ojos.  
Si traicionó a su padre podría traicionarte a ti.

(I.iii.292)

**Yago**

Engañó a un padre ocultándole vuestra boda, y cuanto más asustada  
se mostraba por vuestras miradas, y temblaba, más las apetecía.

(III.iii.210)

No podemos dudarlo; la tragedia de Othello es precisamente que Yago lo conozca mejor de lo que se conoce el mismo Moro<sup>133</sup>; de esta forma logra todo su prometido, Othello empieza a transformar su carácter a medida que sus fantasías infundadas toman fuerza, se fija en el más mínimo detalle para fortalecer sus celos delirantes que lo llevan a un estado paranoico. Contemplaremos algunas citas de la obra, donde se hace mención a la problemática de los celos y se observa el cambio del Moro a raíz de lo infundado por Yago.

**Emilia**

¿Pues no es él celoso?

**Desdémona**

¿Celoso él? Por lo que sé, allá donde él nació  
el sol le liberó de esos humores.

(Entra Othello)

**Desdémona**

...¿Cómo estáis mi señor?

**Othello**

Bien, muy bien, esposa mía (Aparte)

¿Qué difícil fingir!...

(III.iv. 32)

**...Emilia**

Dios quiera que se trate de cosas de Estado  
como decías, y no de suposiciones, celos o quimeras que  
tengan que ver con vos.

(III.iv.120)

---

<sup>133</sup> Cfr. P. 525

...Vana respuesta para un alma celosa, pues  
jamás son celosas con fundamento. Sientes celos  
por eso, por sentirlos, tal monstruo engendrado de sí  
y por sí mismo nacido.  
(III.iv.155)

### **Othello**

Hablad de alguien que amo torpemente, pero que amo demasiado;  
alguien que puso barrera los celos, pero al instigarle, quedo preso  
en la locura.  
(V.ii.340)

Estos celos enfermizos desencadenan una enfermedad mental en Othello, pues empieza a delirar constantemente, enferma mental y físicamente, e inicia a padecer ataques de epilepsia, simplemente con el hecho de imaginar el engaño de su amada. Son estos celos enfermizos que lo llevan a perder su cordura, a causa del temor de ser remplazado genera en él este cambio de carácter evidenciando su impotencia; en palabras de Bloom:

La más aguda penetración de Shakespeare en cuanto a los celos sexuales masculinos son una máscara del miedo a ser castrado por la muerte. Los hombres imaginan que nunca podrá haber suficiente tiempo y espacio para ellos, y encuentran en los cuernos, reales o imaginarios, la imagen de su propio desvanecimiento, la comprensión de que el mundo seguirá sin ellos.<sup>134</sup>

---

<sup>134</sup> Ibíd. 528

Othello, a través de estos celos, comienza a sufrir episodios imaginarios, donde la fantasía se apodera de su razón. Yago aprovecha estos instantes para contribuir a su venganza sembrando en el corazón de Othello cada vez más desconfianza hacia su amada. Hay episodios de la pieza trágica donde se observa el decaimiento de la razón del Moro.

### **Othello**

Mi cabeza comienza a desvariar

(III.iv.85)

### **Othello**

Ya comienza a reír!...

...Intenta negarlo, pero su risa le delata...

...Le insiste ahora para que lo repita. ¡Adelante! ¡Bien, muy bien!...

...¿Ya has vencido romano? ¿Es este tu triunfo?...

...Más, más...así...más. Es la risa del que ha vencido...

...Gritando: oh, <<Cassio, amor mío...>> Lo indica así su gesto.

...Cuenta ahora cómo te arrastró hasta mi lecho. Ah, puedo ver tu nariz, pero no el perro al que se la echaré.

(IV.i.110-135)

Con estos desvaríos, se percibe la pérdida de control del Moro frente a las palabras de Yago que son cada vez más crueles e intolerables a los oídos de Othello, pero dicen y hacen lo que este celoso quiere oír y ver, que su esposa le es infiel y es una traidora. Recordemos, que para Othello lo más importante es el amor de Desdémona, el cual representa la aceptación por parte de una sociedad clasista, y estar sin ella sería perderlo todo.

Seguido de ello, haremos mención a la temática sexual en la pieza trágica, como espectadores vivimos ese romance que cautiva nuestras almas, pero que no

logramos observar la consumación de este matrimonio, este elemento es esencial ya que Desdémona muere siendo virgen; ¿por qué? No es muy preciso saberlo, pero sí en varias remisiones a la pieza constatamos la virtud de esta mujer.

**Othello**

...Vamos, Desdémona, mi amor que para recoger  
fruto es necesario trabajar en ello la tierra; la tuya  
y la mía, la de los dos. ¡Buenas noches!

(II.iii10)

**Emilia**

...Pues habéis dado muerte a la misma inocencia,  
a los ojos de mirada limpia.

(V.ii.198)

**Othello**

¡Oh, mi pequeña, cuan fría aparece ahora tu castidad!

(V.ii.280)

Harold Bloom nos dice que tal vez la razón de esa no consumación del matrimonio es debido a que Yago arroja a Othello a los celos, y hace más plausible estos celos con el pasar de la obra. El Moro inicia a dudar y no sabe a ciencia cierta si su esposa es virgen, y por ello le da temor averiguarlo<sup>135</sup> y prefiere hacer justicia con sus manos, degollándola y acabando con esa supuesta mancha que ha dejado la infidelidad de Desdémona.

Como espectadores y lectores sufrimos constantemente al observar los engaños de Yago, y cómo un hombre como Othello se deja envolver tan fácilmente por sus mentiras mal intencionadas que traen como consecuencia muertes y desconsuelo,

---

<sup>135</sup> cfr. BLOOM, Harold. *La invención de lo humano*. Barcelona: Editorial Anagrama. 2002, Pág. 538

las cuales no dejan que el Moro goce de su matrimonio ni del cuerpo de su amada esposa, y opta por el asesinato: esta tragedia nos deleita con el carácter de cada uno de sus personajes pues logramos un desahogo de todos nuestros afectos, consiguiendo con ello un alivio y purgación de nuestras pasiones.

### 3.2.4 Yago, el bromista del mal.

*Yago, que no es un simple alférez malvado sino  
más bien un genio del mal que se ha engendrado a sí  
mismo tras una gran Caída.*<sup>136</sup>

Harold Bloom

A diferencia de Macbeth, Yago utiliza un lenguaje del mal totalmente diferente, este no recurre al filo de su espada para emprender su venganza, sino que utiliza las debilidades y temores de los otros personajes. Yago es un personaje que no conoce la mala conciencia y el sentimiento de culpa, a medida que transcurre la obra, éste toma más fuerza y sus planes empiezan a salir como él se lo esperaba.

Cuando hablamos de Yago, como bromista, debemos remitirnos de inmediato al texto de Wystan Hugh Auden *El bromista del grupo*. En él se muestra que el lenguaje que utiliza Yago es el lenguaje de la broma del mal. Para muchos, es impactante catalogar a Yago como un bromista y no como un criminal, el daño que le hace a Othello no tiene nada de cómico. Pero Auden nos muestra por qué el catalogar a Yago como bromista, esto se logra haciendo una diferenciación entre el criminal y el villano que contemplamos normalmente en una pieza literaria, el primero es aquel que se encuentra tentado ante cualquier situación que transgreda la ley, y el villano es mostrado desde un inicio como un insatisfecho

---

<sup>136</sup> BLOOM, Harold. *La invención de lo humano*. Barcelona: Editorial Anagrama. 2002, P.514

que aloja cierto resentimiento hacia la vida y la sociedad que lo rodea.<sup>137</sup> Yago se podría inclinar entre este último, dado que al inicio de la obra muestra recelo hacia Othello y quiere hacerle pagar todo este sufrimiento que el Moro ha provocado en él<sup>138</sup>, pero si giramos un poco nuestro punto de vista también podemos observarlo como criminal en el instante que asesina a Emilia, es ella quien divulga todas aquellas negras acciones de su marido que han dejado ya víctimas de su mal.

Yago se nos presenta como un personaje dotado de un carácter audaz, inteligente, calculador, que logra penetrar lo humano de cada una de sus víctimas, nadie los conoce mejor que él. Conoce sus más grandes deseos y saca partido de este conocimiento, esta sed de manipulación “nace” con varios motivos, el primero es que Othello nombra a Cassio como su lugarteniente, a pesar de que Yago posee todos los méritos para tener este cargo, de allí surge el odio de Yago hacia Othello, teniendo en cuenta que concibe este nuevo nombramiento como una alta traición hacia él.

### **Yago**

<<Nombrado tengo, sepan, a mi lugarteniente>>

¿Queréis saber de quién se trata?

¡Cassio! Un gran experto en aritmética.

¡Michael Cassio! ¡Florentino! Uno que, por mujer ajena  
su alma al diablo vendería. Que jamás piso un campo  
de batalla. Que sabe de estrategias y de guerras lo que una  
cardadora. ¡Un teórico!

...!Un inexperto charlatán!

...!Un contable!

(I.i.30)

---

<sup>137</sup> Auden, Wystan Hugh. *El mundo de Shakespeare*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires: 1999. P.109

<sup>138</sup> Me refiero a sufrimiento en el instante que el Moro le negó el cargo de lugarteniente, y la posible infidelidad con Emilia.

El segundo motivo que podemos dilucidar es que Yago sospecha de una supuesta infidelidad de su esposa con el Moro, tal vez esta sea una de las razones por las cuales evidenciamos el maltrato que Yago le da a Emilia durante toda la obra, se percibe un desprecio hacia ella.

### **Yago**

...Odio al Moro. He oído que entre mis sábanas ha ejercido mi oficio. Que sea cierto no lo sé, pero mis sospechas tengo de que sí, quiero darlas por buenas. Su afecto por mí es grande.

Eso facilitará mis planes y prosperarán.

(I.iii.380)

...El Moro, lo sospecho, ese lujurioso Moro, me robó el lugar que a mí me corresponde. Y ese pensamiento corroe como veneno, y me inunda las vísceras.

...A Cassio capaz creo de usar hasta mis sábanas

(II.i.280-290)

Otro motivo de discusión es tal vez la amistad oculta que crea Yago con Roderigo, puesto que encuentra en este personaje un esclavo, se aprovecha del amor rechazado de éste, para cumplir a cabalidad sus más negros deseos, haciendo de Roderigo una ficha clave en su tablero de mal. Como espectadores sentimos pena de este personaje, debido a que es manipulado desde el inicio hasta el fin de la obra por un amor que nunca será retribuido y simplemente es burlado por Yago, este hace que le entregue todo su dinero y confianza por un amor que no existe por parte de Desdémona

Ahora bien, después de lo observado es de suma importancia preguntarse si realmente estos motivos son agentes para este deseo de venganza y odio en Yago. Cabe la pena recordar que en Yago no encontramos un sentimiento de

culpa y por ello no se aprecia jamás un sentimiento verdadero hacia sus víctimas, todo su carácter hace parte de su misma crueldad, posee la capacidad de usar una máscara que oculta sus verdaderas intenciones y pasa por un persona bondadosa, leal, buen amigo, correcto e intachable, gana la confianza de sus víctimas y escucha sus grandes pesares para así lograr manejar sus pensamientos, consiguiendo conocer las debilidades más profundas y desconocidas de sus mártires.

Yago goza con el sufrimiento del otro y bromea con los temores de sus víctimas, eso es lo que mueve su maldad, encuentra en este sufrimiento un goce absoluto. Por ende, esa venganza que tiene hacia el Moro es una excusa para ocultar esa maldad inmotivada, ese mal que causa Yago lo realiza a través del lenguaje del engaño manifestado en la broma, su naturaleza es la maldad y la destrucción goza con la nada.

### **3.3 EL MAL EN ALGUNOS PERSONAJES DE SHAKESPEARE**

*No podemos considerar como representativas del Mal esas acciones cuyo fin es un beneficio, un bien material. Ese beneficio, es, sin duda, egoísta, pero poco importa si lo que de él esperamos no es el Mal en sí mismo, sino un provecho. En el sadismo, en cambio, se trata de gozar con la destrucción contemplada, siendo la destrucción más amarga la muerte del ser humano.*

*El sadismo es verdaderamente el Mal: si se mata por obtener una ventaja material, sólo nos hallaremos ante el verdadero Mal, el Mal puro, si el asesino, dejando a un lado la ventaja material, goza con haber matado.<sup>139</sup>*

*George Bataille.*

---

<sup>139</sup> Bataille, George. *La literatura y el mal*. Taurus. Madrid: 1997, P. 23.

Para hablar acerca del tema del mal, George Bataille nos señala en su obra *La literatura y el mal*, que la literatura en primera instancia no pretende guiar a los seres humanos solo por caminos de bien, sino que “únicamente en la literatura podía poner al desnudo el mecanismo de la transgresión de la ley”<sup>140</sup>, de allí se parte para percibir dos instancias de goce, la del bien y la del mal; en la segunda se encuentra más goce en cuanto nos enfrentamos a las obras. Ya que es esta transgresión de la ley la que genera el encuentro con todos nuestros deseos y fantasías hasta el punto de sentirnos protagonistas de la obra y llegar a sentirnos identificados con los mismos personajes.

De este modo, en las obras de Shakespeare trabajadas anteriormente encontramos la temática del mal, hermosas obras que hablan por sí solas de la belleza que podemos encontrar; historias que están rodeadas de total oscuridad, lóbreguez, gran contenido de maldad y manipulación. En *Macbeth*, por ejemplo, su protagonista lleva a cabo diversos crímenes para alcanzar un objetivo específico, este es anunciado por las hermanas fatídicas que conocen la verdadera naturaleza de Macbeth, éste representa el deseo cumplido a través del acto, llevando así a no prolongar todas sus fantasías, Macbeth es el mal puro, reflejado en el crimen y el asesinato a través de sus actos violentos. En *Othello*, el tema central es la muerte de varios personajes a causa de una “broma”, que es perpetrada por Yago, el protagonista del mal en esta pieza, en este personaje encontramos varios rasgos significativos que hacen alusión al mal, pues su carácter se diferencia de otros personajes shakesperianos, en éste se encuentra el conocimiento de las debilidades de la naturaleza humana, Yago aprovecha este conocimiento para emprender su plan de manipulación.

En Yago, no encontramos ningún motivo para realizar toda esta obra malévola que emprende contra Othello, quien es la víctima de este bromista, ni el supuesto recelo por no ser nombrado lugarteniente, ni la supuesta infidelidad de Emilia, ni

---

<sup>140</sup> *Ibíd.* P. 29

mucho menos la amistad con Roderigo, son motivos de gran trascendencia para Yago en el momento que desea actuar contra Othello. Tal vez la única motivación que tenga Yago para emprender todos estos fines maléficos es el simple placer de ver la caída de los personajes protagónicos; como lo es Othello que goza de un gran reconocimiento; por el contrario, Macbeth muestra un gran interés por hacer realidad todo lo pronosticado por las hermanas fatídicas que expresan en un primer momento las verdaderas intenciones del personaje, dado que conocen su naturaleza; por otra parte, Lady Macbeth sirve de impulso para realizar el acto de parricidio perpetuado por Macbeth, y es esta la que después se derrumba, debido a su complejo de culpa que no la deja vivir en paz, entregándose a la muerte, cosa contraria pasa con Macbeth, pues este se fortalece al transcurrir la obra.

Por ende, es que en Macbeth y en Yago se encuentra la representación del mal absoluto, debido a que cada uno de sus actos desencadenan un sinnúmero de muertes que los aproximan a alcanzar lo que se han propuesto, convirtiéndolos en la representación del mal por excelencia, y solo esos supuestos “motivos”, ayudar a impulsar y mostrar su verdadera naturaleza de mal, es una supuesta justificación del porqué de sus actos.

## CONCLUSIÓN

A pesar de que tratemos ocultar nuestros más íntimos deseos, fantasías o sensaciones que ante nuestra realidad son sinónimo de vergüenza, sólo a través de la literatura logramos liberar este tipo de pasiones que nos cohiben la mayor parte de nuestras vidas.

Shakespeare nos hace vivir sus obras como nuestra propia vida, teniendo en cuenta que el fin de este tipo de dramas es provocar placer o goce en nuestra vida afectiva, brindando con ello lo que anhelamos tener, una tensión creciente que eleva nuestra psique. *Macbeth* es por excelencia la obra de total negrura, la noche se presta para concebir el mal, sus personajes andan a tientas y su ambiente es de total lobreguez, sus protagonistas nos cautivan en su afán de poder, logrando con ello sentirnos identificados: nos convertimos en asesinos sin asesinar.

Es por ello que la literatura nos lleva a ser lo que verdaderamente somos, a no avergonzarnos de nuestra naturaleza, a lograr liberar por pequeños instantes todas nuestras pulsiones y pasiones ocultas. Así, pues, esta investigación nos sirvió para entender no sólo la importancia de la literatura, sino como ésta va de la mano junto de la filosofía y el psicoanálisis complementándose la una a la otra. El estudio de la temática del mal, nos llevó a observar que a pesar que es visto como algo innombrable por la sociedad, este se muestra de manera natural en muchos de nuestros estados psicológicos, y sólo a través de la literatura logramos sentirlo y evidenciarlo sin temor a sentir vergüenza o a ser castigados. Como nos muestra Bataille en su *texto La literatura y el mal* “La poesía que niega y destruye el límite de las cosas, es la única que tiene el poder de devolvernos a su ausencia de límite; el mundo, en una palabra, se nos entrega cuando la imagen que

tenemos de él es sagrada, porque todo lo que es sagrado es poético, todo lo que es poético es sagrado.”<sup>141</sup> Es por ello que este trabajo de investigación no solo cautivó a su autor, el que como espectador y lector reconoció y evidencio su humanidad a través de las obras shakesperianas.

---

<sup>141</sup> Bataille, George. *La literatura y el mal*. Taurus. Madrid: 1997, P.69

## BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES. *Poética*. Caracas: Monte Ávila Editores

AUDEN W. H. *El mundo de Shakespeare*. Buenos Aires: Adriana Arango editora, 1999.

BATAILLE, Georges. *La Literatura y el mal*. s.l.: Taurus Ediciones, 1977.

BLOOM, Harold. *Cómo leer y por qué*. Editorial Anagrama. Barcelona. 2000.

\_\_\_\_\_ *El canon occidental*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1995

\_\_\_\_\_ *La invención de lo humano*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002.

CARMONA Jaime. *Psicoanálisis y vida cotidiana*. Bogotá, Siglo del Hombre Editores.2002.

DIDEROT, *La paradoja del comediante*. Disponible en internet en la dirección: <http://es.scribd.com/doc/7072990/Diderot-Denis-La-Paradoja-Del-Comediante-PDF>

FREUD Sigmund *Algunos tipos de carácter dilucidado por el trabajo psicoanalítico*. En: Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1978. v. 14

\_\_\_\_\_ *Cinco conferencias sobre el psicoanálisis*. En: Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1920. v. 11

\_\_\_\_\_ *Conferencias de introducción al psicoanálisis I*. En: Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1920. v. 15

\_\_\_\_\_ *Conferencias de introducción al psicoanálisis II*. En: Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1920. v. 16

\_\_\_\_\_ *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico*. Trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916). Pulsiones y destinos de pulsión (1915). En: Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1920. v. 14

\_\_\_\_\_ *De la historia de una neurosis infantil*, En: Obras completas, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1920. Vol. 17

\_\_\_\_\_ *El delirio y los sueños en la Gradiva*, En: Obras completas, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1920. Vol. 9

\_\_\_\_\_ *Estudio sobre la histeria*. En: Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1920. v. 2

\_\_\_\_\_ *Inhibición, síntoma y angustia*. En: Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2003. v. 14

\_\_\_\_\_ *La interpretación de los sueños*. En: Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1920. v. 4

\_\_\_\_\_ *Más allá del principio del placer*. En: Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1920. v. 18

\_\_\_\_\_ *Personajes psicopáticos en el escenario*. En: Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2003. v. 7

\_\_\_\_\_ *Psicopatología de la vida cotidiana*. En: Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1920. v. 6

\_\_\_\_\_ *Tótem y Tabú*, En: Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores. 1920. v. 13

GARCÍA, Pedro *Freud, lector de Shakespeare*. En: Revista Filosofía UIS. Bucaramanga: División Editorial y Publicaciones UIS, 2007.

\_\_\_\_\_ *El mal en la literatura: El caso de Macbeth en William Shakespeare*.

KAUFMANN Walter. *Tragedia y Filosofía*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1978.

KNIGHT Wilson. *Macbeth y la Metafísica del mal*. México: Fondo de la cultura Económica, 1979

LARA María Pía. *Narrar el mal*. En: Una teoría postmetafísica del juicio reflexionante. Editorial Gedisa. España. 2009

LÓPEZ Herrero Luis Salvador, *Mito y poesía en el psicoanálisis*, En: Una experiencia de lo real. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid: 2008

PLATÓN. *Diálogos, El Ion*. Edición Gredos. Madrid. 1981.\_\_\_\_\_. *La República*. Madrid: Edición Gredos, 1981.

SHAKESPEARE William. *Macbeth*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000

SHAKESPEARE William. *Othello*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000 6a. Ed.

STANISLAVSK, Constantin. *La Construcción del personaje*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

TRUEBA, Carmen. *La Catarsis Trágica*, En: *Ética y Tragedia en Aristóteles*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2004.

WILHELM Dilthey. *Vida y Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1945.