

CATARSIS: EL RESULTADO DE LA INTERPRETACIÓN ARTÍSTICA

VIVIANA ANDREA TOLOZA PLATA

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

2009

CATARSIS: EL RESULTADO DE LA INTERPRETACIÓN ARTÍSTICA

VIVIANA ANDREA TOLOZA PLATA

**Director:
PEDRO GARCIA OBANDO**

Trabajo de grado para obtener el título de filósofo

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE FILOSOFÍA
BUCARAMANGA
2009**

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	8
1. LA CATARSIS Y SU DEFINICIÓN	13
2. RELACIÓN POETA, ACTOR Y ESPECTADOR	35
3. CATARSIS EN EL ESPECTADOR	59
CONCLUSIONES	80
BIBLIOGRAFÍA	82

RESUMEN

TÍTULO: CATARSIS: EL RESULTADO DE LA INTERPRETACIÓN ARTÍSTICA*

AUTOR: VIVIANA ANDREA TOLOZA PLATA**

PALABRAS CLAVES: Tragedia griega, catarsis, espectador, actor, poeta.

RESUMEN:

Cuando nos vemos enfrentados al arte en general, se espera que efectivamente haya una interpretación artística.

En el caso de la tragedia griega y su puesta en común Aristóteles es el primero en argumentar que, cuando esta interpretación ocurre el espectador siente una catarsis en la purificación de sus propias pasiones.

Proceso que ocurre gracias a la intervención de tres elementos, sin los cuales sería impensable dicho resultado.

Ellos son el poeta y el actor y el espectador que en conjunto, hacen que sea posible que a partir de los temas del poeta, su puesta en escena y la interpretación de todo esto, pueda yo espectador purificar las mías propias.

Y esto se logra porque los temas que vemos reflejados en estas manifestaciones artísticas son una pincelada de la condición humana que el poeta plasma con su pluma, así que lo que logra en los espectadores es una identificación en el que al ver reflejados sus pesares, angustias, anhelos y ensueños, lo que ocurre es que se siente aliviado o descargado en sus emociones al verlas reflejadas en escena.

De esta forma se puede establecer a la catarsis como esa condición de posibilidad del espectador moverse a través del arte por los anhelos, miedos y deseos que como miembro de una sociedad represiva como la nuestra no podría ejercitarse.

* Monografía de Grado.

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Filosofía. Pedro García Obando.

ABSTRACT

TITLE: CATHARSIS: THE RESULT OF THE ARTISTIC INTERPRETATION *

AUTHOR: TOLOZA PLATA, Viviana Andrea **

KEY WORDS: Greek tragedy, catharsis, spectator, actor, poet.

DESCRIPTION:

When we are faced to the art in general, it is expected that indeed there is an artistic interpretation. In the case of the Greek tragedy and their setting Aristotle is in common, the first one in arguing that when this interpretation happens, the spectator feels a catharsis in the purification of his own passions.

Process that happens thanks to the intervention of three elements, without which it would be this unthinkable result. They are the poet, the actor and the spectator that on the whole, they make him to be possible that starting from the poet's topics, their setting in scene and the interpretation of all this, I can spectator to purify mine own.

And this is achieved because the topics that we are reflected in these artistic manifestations are a brushstroke of the human condition that the poet captures with his fountain pen, so what achieves in the spectators is an identification in the one that when being reflected their griefs, anguishes, yearnings and dreams, what happens is that it is alleviated or discharged in their emotions when seeing them reflected in scene. This way, it can settle down to the catharsis as that condition of the spectator's possibility to move through the art for the yearnings, fears and desires that as member of a repressive society as ours it could not train.

* Grade Monograph.

** Human Sciences Faculty. Philosophy School. Director Pedro García Obando.

INTRODUCCIÓN

Al momento de enfrentarnos a una pieza de arte, en este caso específico a la tragedia y su puesta en escena, es necesario reconocer la interconexión entre el poeta, que es quien nos suministra el tema de la pieza; el actor, quien pone en escena los caracteres de los personajes; y, finalmente, el espectador, quien es el receptor de dicho trabajo estructurado.

Dentro de la labor del espectador, ubicamos la interpretación como uno de los elementos más relevantes a la hora de gozar de una pieza artística, pues es a partir de la interpretación de los argumentos y de la dramatización de cada uno de los personajes, desde donde se logra mover al espectador a la compasión y el temor según Aristóteles en su obra *Poética*; de donde tenemos los primeros indicios de dichos elementos que resultan de la puesta en común de una tragedia. La catarsis, como define Aristóteles a este resultado en la interpretación artística es, por su parte, un elemento muy conflictivo de abordar, puesto que Aristóteles en *Poética* lo menciona muy someramente, pero no lo desarrolla ni se vuelve a ocupar de ello en el trascurso y fin de la misma.

Por lo que es intención del presente trabajo intentar definir, en un primer momento, en qué consiste eso de catarsis para, una vez definida, intentar esclarecer la relación que hay con esta definición en cada una de las posiciones que se ponen en juego aquí; el poeta, actor y espectador; para, finalmente, abordar el problema de la catarsis y lo que la obra logra en el espectador. Aplicado esto a dos obras, en específico: *Otelo* y *Macbeth* de Shakespeare.

Al intentar abordar en un primer momento, el problema de la catarsis es necesario, por una parte, acudir a la *Poética* de Aristóteles, en donde es posible examinar la

definición que da el autor a la misma y la contextualización y desarrollo del término, si es que lo tiene. Dentro de este mismo análisis intentaré examinar, apoyada en dos comentaristas, Carmen Trueba en *Ética y Tragedia en Aristóteles* y Kaufman en *Tragedia y Filosofía*, las condiciones de posibilidad de poder atribuir a la catarsis en el espectador esos dos elementos de los que ya Aristóteles hacía mención, a saber: compasión y temor y, si es posible, que se puedan llegar a aplicar efectivamente al espectador.

Ahora bien, si hablamos de una posible interpretación artística en una obra de arte, puesta en escena o simplemente en la lectura de una pieza trágica, es necesario examinar los elementos que conforman dicha manifestación del arte. Es por tal que se examinará la labor de tres elementos que se relacionan y complementan a la hora de abordar el problema del arte como condición de posibilidad de una interpretación, que a su vez permite en el espectador la catarsis o purificación de las pasiones por las pasiones mismas puestas en escena, a saber, por el poeta, el actor y el espectador.

En el análisis del poeta se abordarán textos de Freud “El poeta y los sueños diurnos” y, “Personajes psicopáticos en el teatro” y, *La paradoja del comediante* de Dennis Diderot, en los que se pretende examinar de dónde saca el poeta los temas de sus tragedias y los motivos por los cuales le son tan familiares al espectador hasta el punto de ocasionar catarsis ante la puesta en escena de la misma.

Por su parte, el actor, quien realiza un trabajo crucial en esta labor poética, dado que es el responsable de transmitir con su cuerpo y sus palabras las pasiones al espectador, cumple la misión de tener que transmitir un sinnúmero de pasiones sin cansarse, y sin ser afectado psicológicamente. De esta manera, desde *La paradoja del comediante* por Dennis Diderot y *La construcción del personaje* de Stanislavski, se intentará examinar dicha labor teatral que permite en el actor

construir y hacerse partícipe de un personaje sin lograr surgir ningún efecto pasional en sí, sino purificador de él mismo como persona.

Por último, está el espectador, entendido como aquel que presencia una pieza artística o se enfrenta a la lectura de la misma, al que va dirigido el presente trabajo, en el que se intentará examinar su papel dentro de dicha interpretación artística, partiendo de las investigaciones de Hume en "*La delicadeza del gusto y la templanza de las pasiones*", y las clases de espectador que éste identifica en su trabajo analítico. Examinando luego en *La paradoja del comediante* de Diderot; "Personajes psicopáticos en el teatro" de Freud y *Tragedia y filosofía* en Kaufman, el papel que estos autores le otorgan al espectador y las causas de por qué efectivamente este hombre sufre, disfruta y goza de las puestas en escena de las piezas trágicas.

En un último momento, y una vez examinada la definición misma de catarsis y sus múltiples empleos, y habiendo determinado cada una de los elementos que entran en juego en dicha labor de catarsis, es pertinente en este punto, examinar finalmente la catarsis propiamente en el espectador aplicada a obras en específico.

Este trabajo se hará a partir de dos obras trágicas: *Macbeth* y *Otelo* de Shakespeare, donde intentaremos ubicar, que efectivamente pueden temor y compasión ser elementos que se purifican como resultado de una interpretación artística.

Partiendo de la premisa dilucidada por Freud en "El poeta y los sueños diurnos" según la cual los dos grandes anhelos del ser humano son el deseo de reconocimiento y el deseo de amor, podemos pensar que personajes como Otelo, provisto de todo el reconocimiento de su país, lucha por alcanzar el verdadero amor, y Macbeth, quien provisto de amor, acompañado en toda su vida por su

mujer, busca a como dé lugar, ese reconocimiento que le otorgará la muerte del rey, y su sucesión al trono de Escocia.

Estos personajes, al ser vistos en escena, propician en el espectador compasión y temor, dado que Otelo, al ser llevado por los celos y la duda del desamor de su amada Desdémona, actúa de una forma muy desacertada y mata con sus propias manos a la mujer de su vida, llegando a una posición miserable y ruin de la cual el espectador siente compasión ante su trágico destino.

Por su parte, en Macbeth y en sus intenciones de adquirir el trono, vemos como emprende una osada y sangrienta empresa en la que hasta la tierra y el mismo cielo se convierten en caos y oscuridad; sentimos temor de aquel osado y perturbador camino que decide emprender Macbeth por su ambición y reconocimiento.

Desde estas dos obras, intentaré examinar, entonces, de qué forma se instaura la puesta en escena como condición de posibilidad del espectador para purgar sus penas, pues como lo argumenta Freud en "Personajes psicopáticos en el teatro" y Bloom en *La invención de lo humano*, todos, alguna vez, nos hemos sentidos vulnerados por esas desgracias ocasionadas por esos dos grandes deseos de reconocimiento y amor que se ven reflejados en escena, así que ir al teatro o leer una pieza trágica lo que permite en nosotros es, según Freud, evitar esas dolencias reales con la puesta en escena, la que permite que no suframos nosotros esos pesares espantosos y sí, por el contrario, que logremos purificar nuestras pasiones, a partir de las pasiones mismas puestas en común.

Ahora bien, es en esta puesta en escena y en la literatura misma, es decir, en el arte en todo su esplendor, donde se da lugar al tema de la catarsis propiamente dicha, y en donde a partir de piezas artísticas como éstas, se puede establecer

que la compasión y el temor, es decir, la purificación de las pasiones a partir del arte, son efectivamente el resultado de la interpretación artística.

Si la catarsis es entendida como esa transformación en el ánimo del espectador, el miedo y la compasión purificados, y si el tema del poeta tiene una íntima relación con los asuntos del hombre de naturaleza, que se mueve diariamente entre el amor, el odio, el desamor, el deseo de reconocimiento, de admiración, entre otros, podemos establecer que obras como *Macbeth* y *Otelo*, es decir, deseo de reconocimiento y amor respectivamente, y la identificación que tenemos con estos seres, no muestran cosa diferente al trato que se maneja diariamente con la vida.

De esta manera, lo que se pretende examinar con este trabajo es, por una parte, la posibilidad que brinda el arte para que el ser humano, inmerso en una sociedad represiva y castigadora, encuentre en el arte esa posibilidad de desplazar todos esos instintos naturales en el goce y el disfrute del arte mismo, y, por otra, si es posible que pueda lograrse este despliegue de instintos a partir de alguna de las tres categorías antes mencionadas, es decir, ya sea el espectador, ya el poeta, ora el actor en las tablas.

1. LA CATARSIS Y SU DEFINICIÓN

La tragedia puede ser un espejo a través del cual nos miremos a nosotros mismos y aprendamos a mirar a los otros.

(Carmen Trueba, En: *Ética y Tragedia en Aristóteles*)

Al intentar abordar el problema de la catarsis, es necesario remontarnos a la raíz misma de este término, es decir, a la tragedia y lo que nos suministra al respecto.

El primer pensador en ocuparse de este tema fue Aristóteles, quien en su obra *Poética*, intentó, guiado por las obras poéticas de su momento y los tres grandes trágicos de la época: Esquilo, Sófocles y Eurípides; y anterior a estos Homero, iniciador de la labor poética, identificar los elementos más relevantes al momento de estudiar la poesía trágica.

Para la definición de catarsis, es necesario, en un primer momento, señalar que ésta, como ya se hacía mención, se mueve dentro del círculo poético, por lo que es intención aquí examinar su contexto histórico y posible campo de acción.

Aristóteles propone, en su obra *Poética*, desde la introducción misma, que el camino que debe seguir dicha investigación es el siguiente:

De la poética, y de sus especies y de cuál es la virtud de cada una de estas, y de cómo se deben construir los argumentos, si la poesía ha de

lograrse, y también de cuántas y cuáles partes consta, y análogamente de las demás cuestiones que integran la misma investigación¹

Aristóteles define a la poesía como imitación y separa dicha labor imitativa en cuatro grandes especies: la epopeya, la poesía trágica, la comedia y la poesía ditirámica.

La epopeya hace referencia a la poesía épica, en específico a la poesía homérica, que comprendía en su argumento y composición una pluralidad de relatos.

La poesía ditirámica, como su mismo nombre lo indica, es aquella poesía que se construye y está acompañada con el ditirambo, la flauta y la cítara.

Y finalmente la tragedia y la comedia, los dos elementos de mayor relevancia dentro del estudio de la catarsis. La tragedia entendida como imitación de acciones nobles, propias de quienes son nobles, y la comedia por su parte imitación de acciones vulgares de los hombres ordinarios.

Una vez examinado este contexto que precede a la tragedia, que, como hemos podido notar, es una de las especies de la poética, es necesario ahora intentar ubicar la catarsis dentro del estudio de la poesía trágica, a la que Aristóteles propone como:

Es así, la tragedia imitación de una acción elevada y perfecta, de una determinada extensión, con un lenguaje diversamente ornado en cada

¹ARISTÓTELES *Poética*. Traducción y notas de Ángel Capelletti. Caracas: Monte Ávila Editores. 1991. 1447a

parte, por medio de la acción y no de la narración, que conduce a través de la compasión y el temor a la purificación de estas pasiones²

Es decir, que aquella acción elevada y perfecta, de extensión y un lenguaje bellamente ornado, el cual, a través de la acción que imita, conduce a la catarsis o purificación del espectador en compasión y temor, es el presupuesto de toda tragedia. Elemento que queda establecido aquí, pero que no se vuelve a encontrar durante el transcurso y fin de su obra. A no ser por la alusión que se vuelve a tener más adelante de catarsis, pero ya no entendida como esa finalidad de la interpretación artística de la obra en producir temor y compasión, sino a la purificación como ritual para la salvación del personaje dentro de la pieza misma. Determinar si la catarsis era de importancia o no para Aristóteles y si se inclinaba más por la concepción de la catarsis como responsable de las pasiones, ante una puesta en escena o en la lectura de una pieza trágica, en temor o compasión, o si, por el contrario, para Aristóteles lo que tenía realmente importancia era la construcción del argumento, no es intención manifiesta aquí. Lo que realmente cabe destacar en este estudio por la tragedia, es el de poder identificar de qué forma y bajo qué condiciones es posible que se puedan dar esas pasiones en el espectador como un resultado en la interpretación artística.

La catarsis ha sido entendida de muchas maneras y se le atribuyen numerosas interpretaciones.

Y es, precisamente dentro del estudio que hace Carmen Trueba sobre la catarsis trágica en su libro: *Ética y tragedia en Aristóteles*, en donde la autora propone examinar varias interpretaciones que se han ido gestando a lo largo de la historia y que ella ha podido ir estableciendo dentro de sus estudios sobre catarsis;

² Ibid. 1449b

La catarsis ha sido entendida de muchas maneras, algunos la conciben como un efecto moral y le asignan la función de equilibrar y llevar a un término medio (Lessing), o la de procurar a los espectadores una educación moral (Schelling), mientras que otros la conciben ya sea como una cura de las emociones perturbadoras (J. Bernays), o como una clarificación intelectual que nos aporta a la comprensión de las situaciones trágicas y la condición humana (L. Golden), o bien como una clarificación emocional de nuestros valores trágicos.³

Todas estas múltiples interpretaciones dan cuenta, entonces, del carácter conflictivo que resulta del término mismo. Por lo que queda ahora establecer cuál de estos es el más acertado, o si de algún modo hay uno que se ajuste más a lo que Aristóteles quería establecer cuando introdujo la idea de catarsis en su obra.

Si examinamos las dos primeras interpretaciones, nos daremos cuenta que ambas tienen una relación estrecha con lo que a la moral se refiere, por lo que podemos argumentar que si Aristóteles hacía referencia a ello desde el plano de la moral, podía entenderse porque era la poesía un medio de transmisión de las realidades emergentes de su momento histórico.

Por el momento, dejemos de lado un poco la tercera categoría y ocupémonos de las dos últimas a las que se le atribuye cierto tipo de referente educativo de la Grecia y sus valores clásicos a partir de la tragedia misma, presupuesto que se sustenta porque, como ya se ha dicho, la poesía era uno de los medios como se educaban y se transmitían todos los acontecimientos sucedidos en la historia de la Grecia clásica. Además, permitían mostrar una cara crítica con la comedia y un espacio para resaltar las hazañas de sus héroes con la tragedia.

³ TRUEBA, Carmen. "La catarsis trágica". En: *Ética y tragedia en Aristóteles*. Barcelona: Anthropos Editorial. 2004. P. 45

Ahora bien, al intentar abordar el tercer elemento que aparece en el análisis de la autora, por el recorrido histórico del término catarsis, entendida ahora como <<purificación>> de las pasiones en el espectador, y partiendo del presupuesto que cura pasiones perturbadoras, Trueba argumenta al respecto: “Piedad y temor no representan una <<impureza>> que sea necesario remover, debido a que para Aristóteles, constituye la respuesta emocional del hombre virtuoso ante la situación o los acontecimientos trágicos”.⁴

Es decir, si aceptamos que temor y compasión son dos pasiones que podemos experimentar y purgar por medio de la tragedia, pensándolas como pasiones impuras y perturbadoras que se sirven de la catarsis para liberarse o <<purificarse>>, argumenta Trueba que esta hipótesis cae desde su fundamento mismo. Ya que Aristóteles lo que pretende, como ya se ha dicho, es que son temor y compasión dos pasiones naturales que experimenta el espectador, como resultado de su propia interpretación artística. Así, por ejemplo, el espectador-lector es partícipe de una pieza trágica como *Otelo* de William Shakespeare, lo que va a sentir este hombre es, sin lugar a dudas, una cierta compasión ante el descenso que presenciamos del personaje principal de Otelo, por tan despreciable engaño, por parte de Yago.

Y compasión, por todo ésto, que no es más que sus propios miedos reflejados, Otelo siente miedo de lo que ve inevitable y que le suministra Yago sin ninguna reprimenda, que su amada Desdémona le es infiel con su fiel compañero y amigo Cassio, lo que a su vez no es otra cosa sino lo que todo los seres humanos somos en la vida cotidiana, seres movidos por pasiones y por deseos que ante una puesta en escena o lectura de una obra como ésta, experimentamos catarsis de compasión y temor, a tan miserable destino porque podría ser el nuestro.

⁴ *Ibíd.* P. 49

Si aceptamos que un personaje virtuoso, como lo propone Aristóteles, en el desarrollo de su teoría sobre tragedia, puede caer en desgracia, por errores que comete por desconocimiento, como ocurre en casi todas las tragedias griegas: ¿Qué pasaría si dicho personaje cometiera injusticia por gusto? Es decir, si aceptamos que un personaje trágico salga inmune de juicios desaprobatorios, pues aunque cometiendo injusticia, obra por desconocimiento, entonces: ¿Qué ocurre cuando este personaje obra injustamente por gusto? ¿Es posible que siga dando aquel resultado de purgar nuestras pasiones en temor y compasión ante la puesta en escena de alguien a quien repudiamos?

Aristóteles no concebía que lográramos repudiar a algún personaje, sencillamente porque él infería que las tragedias eran imitaciones de acciones nobles de hombres nobles y justos antes que lo contrario, y que por causa de desconocimiento involuntario cometen un grave error o una gran injusticia por la cual caen en desgracia, pasando así el personaje trágico de la felicidad a la desdicha. Sin embargo, dicho desconocimiento efectivamente es para Aristóteles la inmunidad que tiene el personaje para no ser desagradable a nuestra vista, logrando liberarlo así de sus cargas morales.

Todo esto dentro de la teoría misma de la tragedia y la catarsis aducida por Aristóteles. Sin embargo, dicha inmunidad, que residiría, según Aristóteles, en el personaje y que captamos nosotros, espectadores, a partir del despliegue del argumento en su plenitud, no opera dentro del argumento mismo de la pieza trágica. Es decir, en el personaje mismo encontramos dicha carga moral y es por esto que personajes como Edipo en *Edipo Rey*, se ocasiona la ceguera, a causa del remordimiento mismo que le ocasionan dichas acciones equivocadas de parricidio e incesto. Lo que lleva al espectador, efectivamente, a experimentar temor y compasión a tan trágico destino.

Sin embargo, en nosotros, como espectadores, este resultado de la interpretación opera de manera diferente. Primero, porque, como espectador, logro apreciar el despliegue del argumento en su totalidad, y segundo, porque a partir de la época moderna, específicamente, el argumento de las tragedias ha ido modificándose.

En el caso de Shakespeare, autor que se pretende examinar aquí, el tema funciona diferente.

Es por ello que no necesariamente son representaciones netamente nobles y justas que por un grave error ejercido por desconocimiento caen en desgracia, sino que por el contrario siendo personas con desaciertos y virtudes, se dejan seducir por las pasiones humanas.

No logramos repudiar estos personajes en la tragedia clásica sencillamente porque estas pasiones por las que se mueven estos personajes son las mismas pasiones por las que me muevo dentro de mi propia realidad. Y que muy seguramente al verlas reflejadas en escena ya no sólo provocan catarsis en miedo y compasión, sino que entran en juego aquí nuevos procesos de afectación y descarga de pasiones.

Si examinamos el estudio que realiza Carmen Trueba, en su análisis por la catarsis trágica como descarga o purificación en compasión y temor, se puede establecer que existen además una serie de elementos que hasta ahora no se habían tenido en cuenta dentro del comportamiento del espectador, y que según Trueba, Aristóteles concibe y expone en su tratado *Del alma y la Ética Nicomáquea*, obras en las que se establece que la catarsis es algo que atañe no solamente a pasiones despertadas en el auditorio en temor y compasión, sino que además, y a partir de éstas, entran en juego nuevos elementos que las comportan y las complementan tales como sensaciones –de dolor y placer-, alteraciones y procesos fisiológicos -como el llanto y la risa-, creencias y opiniones -de

determinar a un personaje como bueno o malo-, y actitudes o impulsos que pueda o bien identificar al espectador con el personaje o por el contrario abocarle todo nuestro desagrado y desaprobación.

Desde esta perspectiva, se puede establecer que son temor y compasión condiciones de posibilidad manifiestas a la hora de pensar que, a través de la puesta en común de una pieza trágica, el espectador sea capaz de purificar sus pasiones. Por otra, que aunque Aristóteles las menciona un sola vez en su definición de tragedia, el estudio mismo de las piezas trágicas dan cuenta que temor y compasión son el resultado de la identificación que tiene el espectador con dicho entramado trágico que como antes se hacía mención puede verse reflejado allí, y es precisamente a partir de esa identificación con los temas de las piezas donde el espectador es capaz de desenvolverse en las demás categorías aducidas por Trueba, descubiertos en su trabajo analítico tales como el llanto, la risa, las opiniones, entre otros.

Lo que ocasiona que pueda concebirse a la tragedia y su puesta en común, por parte del espectador, como un despliegue de emociones que proporciona placer, deleite y goce en la medida en que descarga todas esas pasiones retenidas de su vida.

Entonces ¿Es posible sentir placer ante la puesta en común de tanta desgracia? ¿Cómo sería posible? ¿Qué quiere decir esta nueva categoría encontrada?

Según Carmen Trueba, en sus estudios sobre tragedia en Aristóteles, es posible en cuanto que:

El placer propio de la tragedia va unido a las emociones de piedad y temor (las cuales son en sí mismas dolorosas) en buena parte como resultado de la naturaleza mimética o ficticia de las situaciones trágicas que nos suscitan tales emociones, pues como bien apunta Lear, no

sentiríamos la clase de placer que nos provocan las tragedias si las situaciones trágicas fuesen reales^{*5}

Es decir, que la concepción de dolor y sufrimiento varía aquí, dado que estas dos sensaciones son en la puesta en escena o en la puesta en común, un dolor que no sufrimos nosotros sino que pudiendo padecerlo nosotros como espectadores, lo vemos reflejado en otros cuerpos que, no siendo los nuestros y no siendo reales estos sufrimientos, proporcionan alivio y purgan nuestros miedos, a los que nos vemos vulnerados padecer.

Por lo tanto, lo que logra entonces que se dé el disfrute y el goce de una pieza trágica es que el sufrimiento que se experimenta allí, podría ser mi propio sufrimiento, y aunque padeciéndolo, este personaje no es real, más bien significativo, que permite sacar a flote mis propias experiencias sin padecerlas.

De esta manera puede decirse que es la tragedia, a través de la palabra, el arte que permite con argumento bellamente construido, hacer de un acto horrendo en la realidad, en la ficción un medio a través del cual el espectador libera sus cargas emocionales, que pueden verse reflejadas en los temas del poeta.

Es por esto que un personaje como Macbeth obtiene nuestra total simpatía, porque no hace falta un error o una falta por desconocimiento para que un ser humano noble -como argumenta Aristóteles- caiga en desgracia, sino que, por el contrario, y a partir de la tragedia moderna, como lo es este caso, sea por motivaciones propias y deseos que anhela, a como dé lugar, en este caso el deseo por el reconocimiento, en donde un personaje con conocimiento de causa, sea el más sangriento e injusto, el cual tiene a su vez para nosotros toda nuestra

⁵ Ibid. P. 57

*Nota aclaratoria: El subrayado no viene dentro de la referencia textual de la obra en mención.

aprobación. Pero ¿Por qué se da esto? ¿Por qué no soy capaz de juzgarlo malo y repudiar sus actos?

Si nos ubicamos en la época en la que Aristóteles escribió *Poética*, no tuvo posibilidad de concebir esta forma de argumento en la tragedia, porque se inclinó más por entender mimesis como imitaciones de acciones nobles y justas de hombres nobles y justos, y no de hombres del común, guiados por pasiones y deseos de reconocimientos, admiración, beneplácito, amor, poder y que finalmente están dispuestos a obtener sus cometidos a como dé lugar. Toma, por separado, estas virtudes, replegando al campo trágico la imitación de las acciones nobles, justas y virtuosas, y dejando a la comedia, la responsabilidad de hacerse a dichas pasiones vulgares de los hombres del común.

Por lo que cabe resaltar aquí, que Aristóteles se equivoca, pues estas pasiones, que él ubica en la comedia, son esos mismos deseos que como ser humano yo experimento, luego lo que se logra ante la puesta en común es que el espectador goce y disfrute de estas manifestaciones artísticas, con las que él fantasea o vivencia, pero que una vez ornadas en la pluma de poeta, acompañadas de un bello lenguaje y bien representadas, permiten el goce total de estas manifestaciones artísticas.

Luego, el disfrute de la puesta en común de una obra trágica está determinada por el valor de atribuirle a dicha escena trágica el presupuesto de ser solamente una ficción poética, bellamente construida y estéticamente bien argumentada, a partir de la mimesis de acciones de personajes dramáticos, y que siendo sólo imitaciones permiten un goce antes que lo contrario,

Como espectadores o lectores de tragedias, sabemos que la compasión y el temor trágicos son emociones suscitadas por hechos que ocurren

en el seno de una <<mimesis de la acción>> y por situaciones que atañen, en sentido estricto, a personas dramáticas⁶

Por otra parte, cabe especificar, en este punto, que si bien es cierto que se nos mueven las pasiones de compasión y temor por las equivocaciones, errores o malas elecciones de los personajes y sus trágicos destinos, la pasión más segura a despertar aquí es la compasión, a tan dolorosos sucesos que cobran al personaje principal sus errores. Y entonces ¿Dónde ubicamos al temor? A este elemento del resultado de la interpretación artística, Trueba propone al respecto:

La emoción trágica real, a la cual este llama <<temor>> no es la clase de temor de todos los días, con la cual el retórico lidia en las cortes, sino el estremecimiento de horror que nos sobreviene ante una historia de parricidio e incesto⁷

De esta manera se puede establecer, que la categoría de temor a la que hace referencia Aristóteles y que pudiera confundirse con el temor que se experimenta en la realidad, no es más que el resultado de la impresión que causa una historia como la de Macbeth quien al emprender el osado camino al trono, no le importa a cuántos asesinará, y que le trae consecuencias fatídicas o, en el caso de Edipo, quien por desconocimiento comete parricidio e incesto. Y no miedo o terror para las cosas tan atroces que se ven obligados estos personajes, a cometer. Es más bien temor de los padecimientos que sufre el personaje, que podría yo mismo, como persona, experimentar.

Entonces, la compasión y el temor se dan en un doble sentido; es decir, se siente compasión y temor de aquellos personajes que, por causa de desconocimiento, caen en un grave error que les ocasiona una gran pena; pero, además de aquellos

⁶ Ibíd. P. 54

⁷ Ibíd. P. 59

personajes que sabiendo las consecuencias de sus actos, emprenden las más osadas empresas y caen en desgracia por alcanzar sus intenciones.

Esto último puede explicarse porque, como ya se hizo mención, personajes como Otelo y Macbeth no son más que representaciones de caracteres y acciones propias del ser humano, quienes guiados por sus pasiones, fantasías y deseos, deciden osar caminos que lo llevan a como dé lugar a sus cometidos, sin importar cuánto daño puedan ocasionar.

Sentimos temor a la manera que lo define Trueba, pues no es la locura y los celos en los que caen Macbeth y Otelo lo que guía nuestras pasiones, sino la caída como personajes lo que nos conmueve. Sentimos compasión y temor de sus trágicos desenlaces que podrían ser los nuestros.

Es precisamente esta identificación con los personajes, un elemento importante que hace que dichas emociones de temor y compasión, en el espectador, se intensifiquen, sin ser este elemento unívoco y necesario a la hora de enfrentarse a la pieza artística.

Ahora bien, el hecho de que Aristóteles se refiera a temor y compasión, argumenta Trueba, es porque al parecer es este efecto patético en específico, el que le parece deseable a la tragedia y la que el poeta trágico debería despertar con su arte.

Por otra parte, si se le suma, además, que Aristóteles, en sus escritos *Del Alma* y *Ética Nicomáquea* concibe a esas emociones de temor y compasión como elementos que involucraban además procesos de placer-dolor, alteraciones fisiológicas tales como el llanto, la risa, creencias y actitudes frente al tema de la pieza poética, esto lo que nos permite establecer es que efectivamente para Aristóteles aquello del efecto de catarsis sí gozaba de atención y cuidado al

momento de hablar de la poesía trágica. Y en la cual efectivamente el espectador era de vital importancia en la labor artística de las tragedias.

Una vez aclarado esto, queda entonces por establecer qué es eso que el poeta hace para que efectivamente se despierten todos esos elementos dilucidados hasta aquí, es decir, reconocimiento del espectador con sus temas, su dicción y finalmente que ocurra catarsis.

Al respecto, podría afirmarse que si bien es cierto que el término que se le ha aducido a mimesis es imitar, Kaufman propone en su libro *Tragedia y filosofía*, una nueva investigación por ésta y todo lo que comporta: “Cuando Aristóteles habla de mimesis de una acción, lo hace constantemente, piensa más en hacer creer en una pretensión, que en una imitación o copia de una acción.”⁸ De ahí que se conciba a la mimesis como un alcanzar un espejo frente a la naturaleza, es decir, una propuesta de lo que podría llegar a ser el comportamiento humano, por lo que se puede decir, que el poeta intenta hacer una representación de lo que está compuesta la humanidad, y propone así un accionar de vida del ser humano más o menos acertado.

Es decir, que lo que hace el poeta es efectivamente intentar representar las acciones de los hombres en general. Según Aristóteles, la tragedia, imitación de hombres y de mujeres superiores, mientras que por su parte la comedia se ocupará de los hombres y mujeres inferiores.

Ahora bien, de la tragedia ya se ha dicho que se encarga de las acciones de hombres nobles y justos, que a causa de un error caen en desgracia, y que por motivo de ello el espectador purifica sus pasiones.

⁸ KAUFMAN, Walter. *Tragedia y filosofía*. Barcelona: Seix Banal. 1987. P. 76

Pero, ¿Qué ocurre entonces con la comedia? Con este tipo de personas vulgares y corrientes. Aristóteles propone, en *Poética*, que la comedia se ocupa de las acciones de los hombres que no son ni buenos ni justos, pero que no son por completo perversos, ni tampoco por completo ridículos. Y le otorga únicamente a la comedia la risa como elemento posiblemente de catarsis dentro de la interpretación artística de piezas como estas. A lo que Kaufman refuta así:

Es perfectamente posible reírse de personas que no son ni feas ni inferiores a nosotros o al hombre común. La diferencia entre tragedia y comedia no está en el tema, sino que depende del punto de vista adoptado. Una misma acción, que implique los mismos personajes, puede ser representado de una manera trágica o de una manera cómica.⁹

Por lo que se puede establecer, entonces, que Aristóteles se equivoca cuando relega la risa únicamente a la categoría de la comedia*, pues, como lo argumenta Kaufman a propósito de este punto, los sufrimientos que padecen las personas inferiores a nosotros, no totalmente perversas pero tampoco nobles y justas, no depende del estatus de si es superior o no, ridículo, feo o desagradable, sino de si ese personaje es para nosotros merecedor de gozar de nuestra simpatía o por el contrario antipatía, y de ello resulte que la situación sea algo cómica o no.

De esta manera, lo que queda por decir es que Aristóteles estaba muy lejos de poder reconocer el carácter multifacético de las categorías de tragedia y comedia,

⁹ *Ibíd.* P. 79

*Nota aclaratoria: Esto a propósito del pasaje de *Poética* "La comedia es, como dijimos, la imitación de personas relativamente inútiles, pero sin llegar a la villanía, sino a lo feo y desagradable, parte de lo cual constituye lo risible"

y de lo que resulta de cada una de ellas. Porque como ya se argumentó, lo trágico y lo cómico sólo es posible establecerlo en la relación entre el espectador y lo que éste le atribuya al personaje y a lo que su interpretación lo lleve.

Elemento éste que nos suministra nuevas herramientas al momento de ubicar al espectador como uno de los elementos más importantes a la hora de enfrentarnos ante alguna pieza trágica o arte en general.

Ahora bien, una vez examinado todo este contexto histórico de catarsis, referido desde sus inicios con Aristóteles y pasando por un estudio general por los comentaristas que han surgido con el paso del tiempo, aporte válido gracias a los estudios de Carmen Trueba sobre la catarsis en *Ética y tragedia en Aristóteles*, es pertinente en este punto ubicar ahora su posible campo de acción.

Para tal fin, es necesario, en un primer momento, intentar definir en qué consiste eso de que la tragedia conduzca por medio de compasión (*eleos*) y temor (*phobos*), a la purificación de las pasiones ¿Qué quiere decir eso de que la buena tragedia debe producir compasión y temor? Para ello, es necesario esclarecer qué quería decir cada una de éstas categorías para Aristóteles.

Compasión, como lo argumenta Kaufman en su libro *Tragedia y Filosofía*,

Implica una persona compadecida, pero la irresistible emoción trágica que nos despiertan muchas de las más celebradas tragedias no es transitiva en este mismo sentido: nos emociona un gran sufrimiento, nos sentimos zarandeados hasta el punto de compartirlo; pero no necesariamente tiene que haber alguien a quien compadecer, o por quien sintamos pena.¹⁰

¹⁰ *Ibíd.* P. 85-86

Es decir, no necesariamente la pieza trágica debe admitir que tautológicamente nos compadezcamos del personaje principal que sufre, sino que por el contrario como ya lo veíamos en Trueba, este sufrimiento nos genere placer, y en Kaufman emoción hasta el punto de sentirlo como nuestro, mas no que lo repudiamos ni compadecemos de ello.

O lo que es mejor, cuando yo, como espectador, me enfrento a un sufrimiento en escena, al que estoy expuesto padecer como ser humano, en el que veo reflejado allí mi vida, no estoy compadeciendo a ese pobre personaje, sino que en cierta medida me compadezco yo mismo, porque soy yo quien me veo reflejado en escena.

Pero además, sentir compasión en este caso por este personaje, es sinónimo de sentir lástima y según Kaufman es lo que efectivamente no se da, “No se compadece a alguien a quien se admira mucho, y mucho menos a quien se admira con respeto”.¹¹ Luego lo que ocurre en realidad en este momento no es compasión por el personaje sino un cierto tipo de conmoción ante la desgracia y la miserableza humana, que puede padecer este personaje, que es a su vez mi propio reflejo.

En cierto modo Kaufman llama a esta categoría como “tener simpatía”, pues etimológicamente la palabra significa o refiere a “sufrir con”, “compartir el sufrimiento” y, como ya se mencionó cuando se hacía alusión a la investigación del mismo Kaufman y lo que atañe a poder diferenciar entre tragedia y comedia, el sufrimiento es trágico si implica simpatía por parte del espectador, simpatía entendida como esa identificación y admiración a ese personaje heroico que de talante osado, llega hasta las últimas consecuencias de sus actos. De lo contrario no nos afectaría y se convertiría para nosotros en algo cómico. Por esto Kaufman define esa categoría de *eleos*, como: “Sugiere tener simpatía por el personaje y

¹¹ *Ibid.* P. 86

sufrir con él, estar profundamente emocionado y sentirnos sacudidos por un determinado sufrimiento”.¹²

Lo que queda por decir hasta aquí con Kaufman es que podríamos establecer a *eleos* no como compasión, ni simpatía, sino simplemente en la categoría de <<humanidad>>pues, ¿Quién no ha sentido el deseo de ser reconocido o de ser amado, Macbeth y Otelo respectivamente? Es humanidad lo que se refleja en las tragedias y en el arte en específico; son impulsos, pasiones y anhelos que como seres de naturaleza instintiva experimentamos.

Por su parte, temor (*phobos*) es, al igual que la compasión, una definición muy inapropiada para atribuir a *phobos*, porque la emoción que yo siento cuando asisto o leo una tragedia no es miedo ni temor, ¿miedo de qué?, ¿de quién?, y ¿por qué miedo? En este punto es necesario remontarnos nuevamente a Carmen Trueba quien argumenta al respecto del miedo que no es ese tipo de miedo y temor que experimento yo en la realidad, sino miedo entendido según Kaufman, “El miedo del espectador a que un destino semejante caiga sobre él”.¹³

No a la manera, como lo atribuía Aristóteles, que sentíamos miedo por el héroe trágico, por todo ese dolor inmerecido que padece, ocasionado por su falta, de la que aún hecha por desconocimiento comete. Si no, siendo noble, justo y virtuoso antes que lo contrario le sobrevienen sus trágicos destinos. Estos personajes reflejan con su vida, lo que alguna vez en nuestras vidas estamos expuestos a padecer.

Por lo que es apropiado decir que humanidad y terror como llama Kaufman a *eleos* y *phobos* respectivamente, son el resultado emocional que surge de la puesta en común de una tragedia.

¹² *Ibíd.* P. 87

¹³ *Ibíd.* P. 88

Desde esta perspectiva, lo que queda por decir de *eleos* y *phobos* es que son dos categorías que han ido evolucionando a lo largo de la historia, dentro de las cuales se puede atribuir humanidad y terror, elementos que no sólo son el resultado natural de la puesta en común de una pieza trágica, sino que, además, permiten al espectador aliviar sus cargas emocionales represivas, opresoras y dolorosas que él quiere liberar de sí:

La tragedia no solamente provocaba *eleos* y *phobos*, sino que a demás, lejos de engendrar una sensiblería y una timidez más o menos permanentes, proporcionaba una catarsis a los espectadores, catarsis que permitía que éstos volvieran a sus casas emocionalmente redimidos y más descansados¹⁴

Es por ello que no vale la pena hacer la distinción, de si *eleos* y *phobos* eran pasiones que experimentaban los espectadores sensibleros, sin gusto cultivado que ante puestas en escena que reflejan el condicionar humano, se veían afectados hasta el punto de sentir humanidad y terror. Pero sí, poder sentar el precedente y poder ubicar al arte como condición de posibilidad de poder nosotros, como espectadores, librar esas cargas que como hombre del común estoy expuesto a experimentar.

Lo que realmente queda aquí por establecer es si son únicamente *eleos* y *phobos* las dos pasiones que se experimentan ante las puestas en común, como elementos de catarsis y purificación.

Para abordar este tema es preciso devolver nuestra atención a aquello que Carmen Trueba, en su trabajo sobre catarsis, argumenta de Aristóteles y su estudio en *Del Alma y Ética Nicomáquea*, donde se examinan nuevos elementos al momento de hablar de las pasiones que se despiertan en las interpretaciones

¹⁴ *Ibíd.* P. 94

artísticas, dentro de las cuales ubicamos cuatro elementos que son de vital importancia examinar aquí:

Aristóteles esboza una teoría de los elementos según los cuales las emociones van acompañadas de cuatro componentes: las sensaciones de placer o dolor, alteraciones y procesos fisiológicos, creencias y opiniones, y actitudes o impulsos, que aislados entre sí, no explican por sí mismos una emoción¹⁵

Por lo que podría decirse, entonces, que las emociones están acompañadas de procesos que permiten experimentar al espectador placer o dolor, alteraciones y procesos fisiológicos tales como la risa y el llanto, y que a su vez gestan creencias y opiniones que llevan a considerar si un personaje es bueno o malo, a través de los cuales podemos en actitudes e impulsos lograr que me identifique con ellos o por el contrario siento desagrado y desaprobación.

De esta manera podemos observar que la purificación a la que hace alusión la catarsis en las emociones, no es suministrada únicamente a partir de temor y compasión como en un primer momento se intentó establecer, sino que es, por el contrario, dolor, placer, llanto y risa, otros elementos que purifica, como pasiones el espectador.

Porque como ya se ha establecido, desde Kaufman hasta Trueba, es la tragedia propicia para presenciar y experimentar no sólo las desgracias y el dolor de las realidades humanas, sino a demás para el placer y el deleite propio que otorga asistir, presenciar o leer la naturaleza humana en todo su esplendor plasmadas bellamente en una obra artística.

¹⁵ TRUEBA, Carmen. Op. Cit. P. 53

Si ya se ha dicho que es posible sentir placer y goce ante una pieza trágica por los elementos mencionados a lo largo de esta disertación, ¿Por qué no ha de ser posible remover la risa de la categoría meramente cómica, y establecerlo como un posible elemento purificador dentro de la labor trágica interpretativa? ¿Y no sólo el resultado irónico de un error torpe de un personaje sin virtud en la comedia?

Como hemos venido examinando, a lo largo de este estudio de la catarsis, podemos establecer, en un primer momento, con Aristóteles, que sólo era posible la risa en la comedia, por causa de una torpeza ocasionada por hombres no virtuosos. Sin embargo, más adelante establece Kaufman que no sólo se puede atribuir la risa a la comedia sino además a la tragedia, dado que la simpatía y el agrado hacia un personaje se da mediante la relación que se establece entre la interpretación del espectador con el argumento de dicho entramado trágico.

Así, si cierto personaje no goza de simpatía para mí, muy difícilmente nosotros como espectadores sentiríamos algún tipo de temor o compasión, y en contraposición con esto, gozarían de nuestra total intolerancia hasta el punto de reírnos y no de compadecernos de su trágico destino,

El humorismo es algo evanescente, aún más difícil de analizar y de ubicar intelectualmente que la tragedia. A una mente vulgar, carente de conmiseración, puede parecer cómico un incidente que para una comprensión más profunda, es lastimoso y trágico¹⁶

Pero no es esta risa la que se intenta establecer aquí, pues no sería un elemento de catarsis y purificador del espectador, porque simplemente reímos porque este personaje no significa nada para nosotros, y no logra por lo tanto cautivarnos y llevarnos a la identificación de este con nuestros padecimientos.

¹⁶ KNIGHT, Wilson "El rey Lear y la comedia de lo grotesco" En: *Shakespeare y sus tragedias*. México: Fondo de Cultura Económico. 1989. P. 237

De lo que se trata aquí, es de poder atribuir a la tragedia un elemento risible causado por el ingenio creador del poeta, y no dependiente de si mi interpretación me permite o no juzgar un hecho risible o no. Hecho que no puede ubicarse cuando Aristóteles intenta en *Poética* proponer su teoría sobre tragedia, pues era para Aristóteles la tragedia imitación de acciones de hombres nobles y justos antes que lo contrario, los cuales a causa de un desconocimiento cometían un grave error y que, por ello, caían en desgracia sin lugar a una interpretación separada del temor y la compasión que pueda suponer una teoría así establecida.

Ahora bien, partiendo de la tragedia moderna, es posible lograr un efecto especial a través de la risa, ya no entendida como esa sensación ocasionada por las torpezas de los hombres vulgares, sino como un respiro o un alivio para el argumento mismo, que narra tantas desgracias; “Un rayo pasajero de comedia a través del dolor de lo puramente trágico aumenta la tensión y a la vez sugiere, vagamente, una solución y una purificación”.¹⁷

Esta mezcla de lo cómico con lo trágico, es la que posibilita al espectador tener un momento de distensión, dentro del argumento mismo de la tragedia y así aliviar las tensiones suscitadas por los sucesos dolorosos de la tragedia.

De esta manera llegamos a presuponer que si bien es cierto que Aristóteles mencionó muy someramente a la catarsis y las pasiones que resultan de ello, este recorrido desde Aristóteles pasando por Knight, Kaufman y Trueba, nos muestran que efectivamente dentro de la labor artística es posible que se de esa descarga de pasiones, a través de las cuales libero las mías propias. Sumándole nuevas sensaciones y pasiones a despertar por parte del auditorio. Y que hacen que efectivamente se convierta el arte en esa condición de posibilidad del espectador poder realizarse en sus fantasías.

¹⁷ *Ibid.* P. 237

Por lo que es ahora pertinente intentar establecer bajo qué condiciones entran en juego esos tres elementos cruciales de la labor artística, a saber: el poeta, el actor y el espectador, y qué consecuencias traen a la catarsis como las responsables en dicha interpretación artística.

2. RELACIÓN POETA, ACTOR Y ESPECTADOR

Si quieres que un hombre os diga la verdad,
sólo has de darle una máscara.

Oscar Wilde

Dentro de la labor artística, en este caso específico la tragedia, es necesario establecer los elementos que la conforman. Por tal es motivo del presente capítulo, y una vez examinado eso que Aristóteles propuso como el resultado en la interpretación artística, catarsis, señalar cuáles son esos elementos que hacen, en conjunto, que sea posible la puesta en común de una pieza trágica, y lo que aporta cada uno de ellos al momento de hablar del arte en general, y más específicamente, del arte trágico.

Ahora bien, si bien es cierto que la catarsis es el resultado de un trabajo estructurado, que tiene como fin esa purificación de las pasiones, también es cierto que todo esto tiene unas causas bajo las cuales sería impensable dicho resultado de catarsis. Y por qué no, a través de las cuales es posible, además, que se geste ese alivio y transformación en el estado anímico. Es decir, categorías a través de las cuales pueda yo, como poeta, actor y/o espectador purificar mis pasiones.

En esta interconexión de elementos, responsables del resultado de la catarsis, podemos identificar al poeta que es quien suministra los temas y los contenidos de las piezas trágicas; al actor, a través del cual estos contenidos pueden materializarse y hacerse reales al espectador, y, finalmente, al espectador, quien recibe todo este trabajo artístico, en donde se da finalmente el resultado de la interpretación, y donde es posible que de ello resulte el efecto de catarsis o no.

¿Qué tanta realidad hay en la ficción que hace que nuestros sentidos se sensibilicen con el arte? ¿De qué forma se convierte el arte en condición de posibilidad para mostrar la realidad, y el artista en el responsable de mover tantas pasiones a la hora de plasmar su arte? ¿Qué es lo que realmente encuentra el espectador, en dicho arte, que hace que se conmueva tanto hasta el punto de afectar su propio estado anímico?

En “El poeta y los sueños diurnos”, Freud propone una disertación sobre el poeta. En ella intenta, en un primer momento, indagar por las motivaciones que tiene el poeta al referir sus temas, a través de los cuales se produce tanto efecto en el espectador. Y por otro, los motivos por los que se siente el espectador mismo identificado con dichos temas. A partir de esto, propone entonces que existe una estrecha relación entre el poeta y el espectador, pero además estos a su vez íntimamente relacionados con el niño y el loco.

Ahora bien, ¿Qué quieren decir estas categorías para Freud? La relación entre estas categorías puede inferirse como una relación que surge de un proceso necesario entre cada uno de estos estados de la vida del ser humano. Es decir, en la medida en la que en el estudio de Freud van apareciendo estos momentos de la vida, a saber, poeta, espectador, niño, loco, de modo ascendente respectivamente, se pueden establecer como relación necesaria, dado que todo poeta antes de llegar al momento de artista fue niño y más adelante espectador.

¿Qué poeta no fue antes niño y más adelante adulto, qué adulto no fue antes un niño? Por esta razón justifica Freud que el centro del asunto radica esencialmente en el niño, quien provisto, en su infancia de todos los elementos del juego, sacia todas sus ideas infantiles y lleva a cabo todos sus instintos naturales. Pero al tiempo en que crece este individuo-hombre, crecen a la par las responsabilidades y las represiones impuestas por la sociedad, por lo cual se espera de él que

efectivamente no juegue, sino que, provisto de madurez, haga frente a sus responsabilidades como adulto.

Entonces, ¿Dónde quedan esos impulsos y esas pulsiones naturales por satisfacer? Freud argumenta al respecto:

Así, pues, el individuo en crecimiento cesa de jugar, renuncia aparentemente al placer que extraía del juego. Pero quienes conocen la vida anímica del hombre saben muy bien que nada le es tan difícil como la renuncia a un placer que se ha saboreado una vez. En realidad, no podemos renunciar a nada, no hacemos más que cambiar unas cosas por otras¹⁸

Lo que sucede, entonces, es que el adulto desplaza todos esos anhelos y juegos infantiles en acciones propiamente aceptadas por la sociedad, pues es tanto el efecto represivo que se logra imponer, que el individuo reprime hasta el punto de llegar a avergonzarse de ellos.

Es así como este adulto se ve enfrentado a reprimir todos sus juegos y deseos en la realidad, por lo que le queda fantasear. Pues como se ha hecho mención en la cita anterior, un hombre después de haber saboreado un placer no lo abandona, por ello el adulto crea para sí los ensueños o sueños diurnos.

Ahora bien, lo que hace el poeta no es otra cosa que lo que hace el niño en crecimiento. Crea un mundo fantástico, sin abandonarse a él plenamente, sino consciente de la realidad, y operando así cuidadosamente.

¹⁸ FREUD, Sigmund "El Poeta y Los sueños diurnos". En: *Obras Completas*. 1907. Disponible en Internet en la dirección: <http://www.elalmanaque.com/psicologia/freud/35.htm> (Acceso 26 de Junio de 2008)

De ahí que el espectador logre una identificación con los temas del poeta y permita un alivio y una descarga de todas esas represiones impuestas por la realidad

De esta irrealidad del mundo poético nacen consecuencias muy importantes para la técnica artística, pues mucho de lo que siendo real, no podría procurar placer ninguno, puede procurarlo como juego de la fantasía, y muchas emociones penosas en sí mismas pueden convertirse en una fuente de placer para el auditorio del poeta¹⁹

Lo que resulta de esto, es que a partir del arte, aquello que pudiendo ser reprobable a la vista del espectador, con el uso de un buen argumento, bellamente ornado y bien construido por parte del poeta, puedo yo espectador sentir deleite y goce de su puesta en común.

El adulto retraído por estas censuras, hará todo lo posible porque todos sus instintos, juegos infantiles y fantasías no sean identificados por los demás. De ahí que llegue al punto, argumenta Freud, de avergonzarse de estos.

Por lo que cada adulto es consciente de su "mal", y hará lo que esté a su alcance para no ser descubierto. Pero entonces ¿Cómo es posible identificar este elemento de coacción en la vida del adulto si lo reprime y se avergüenza de ello? Freud dice al respecto:

Preguntareis cómo es posible saber tanto de las fantasías de los hombres, cuando ellos las ocultan con sigiloso misterio. Pues bien; es que hay una clase de hombres a los que no precisamente un dios, pero si una severa diosa –la realidad- les impone la tarea de comunicar de qué sufren y en qué hallan alegría. Son estos los enfermos nerviosos...

¹⁹ *Ibíd.*

nuestros enfermos no nos comunican cosa distinta de lo que pudiéramos descubrir en los sanos²⁰

El loco, la última categoría a la que hace referencia Freud en su estudio por estas cuestiones, es la herramienta a través de la cual es posible reconocer la naturaleza pasional del individuo, pues es un hombre del común, como cualquier otro, pero que es capaz de comunicar aquello que como hombre “sano” consciente de su represión no podría.

Todo esto lleva a pensar entonces, que la identificación con los temas del poeta, y el por qué de que dichos temas tengan tanta aceptación para nosotros, son debido a que sin lugar a dudas, la poesía es para el poeta lo que el juego para el niño. Esa condición de posibilidad de encontrar en un “objeto real” las condiciones necesarias para que mis fantasías puedan llevarse a cabo.

Sin embargo, cabe preguntarnos ahora, en el caso específico a tratar aquí, ¿Por qué en la letra del poeta es posible que tantos padecimientos y horrores lleguen a generarnos tanto placer?

Esto puede explicarse, según Freud, porque si bien es cierto que los hombres no comunicamos nuestras fantasías, si lo hiciéramos de todas maneras no lograríamos producir placer, pues si tales fantasías llegaran a nuestro conocimiento, muy seguramente el efecto que produciría no sería placentero sino de desagrado y falta de gusto.

Por lo que la puesta en común de estas fantasías exige unas categorías más elevadas, a las que Diderot en *La Paradoja del Comediante* llama dejar de ser un hombre de naturaleza, para convertirse en un poeta, o más apropiado, un

²⁰ Ibid.

comediante, de lo contrario –argumenta- sólo estaríamos expuestos a puestas en común de lloriqueos y lamentaciones vulgares.

Es por ello que, cuando el poeta nos hace presenciar sus juegos o nos cuenta sus sueños diurnos a través de su escritura, con una técnica bien elaborada, en la que procura hacer modificaciones a la hora de plasmar sus vivencias y la experiencias recibidas, permite que, como espectadores, presenciemos un entramado estético bien construido, que parece ser el consecuente de que yo pueda enfrentarme a una pieza trágica y gozar de ella “Al poeta, justo por ser eso, un poeta, le es dado decir todo aquello que nuestra vergüenza jamás nos permitiría revelar, siempre que sean la belleza, la estructura y el contenido de lo que dice algo sublime para la delicadeza del gusto”²¹

Sin olvidar, además, que es únicamente en el arte donde está permitido dibujar todos los juegos y ensueños diurnos y gozarlos sin la tensión de ser descubiertos, reprochados o sancionados por la realidad.

Examinemos las inquietudes con las que se da apertura a esta relación poeta, actor y espectador. Sobre el poeta, podremos afirmar que sus temas, y sus asociaciones con la realidad, el juego, la niñez, y, la identificación entre estos temas y el espectador, son posibles porque dentro de la labor poética, si bien es cierto que el poeta debe poner límites a sus deseos y su locura, y debe plasmar cuidadosamente lo que percibe dentro de su realidad sensible, son estas puestas en escena representaciones de temas y personajes de carne y hueso; pensados, creados y dirigidos a personajes de igual categoría.

El éxito de los temas poéticos radica entonces en la verosimilitud entre los personajes a modelar y a los que se dirige dicho arte. Pues es éste receptor el que

²¹ GARCÍA, Pedro “Freud, lector de Shakespeare” En: *Revista Filosofía UIS*, Bucaramanga: División Editorial y Publicaciones UIS. 2007. P. 7

es capaz de desplazar sus propios juegos al disfrute de las fantasías encontradas en el argumento del poeta: “¿Qué nos ha dejado entre manos el poeta? Nada más y nada menos que las líneas de su fantasía, las mismas líneas que nos permiten leer y releer sus personajes y, a través de ellos, leer y releer en el libro de la vida”²²

A manera de conclusión ¿Cómo sería posible definir la labor poética dentro del círculo de la fantasía reprimida por la realidad? “¿De dónde sacan los poetas sus temas? Respuesta: de la inconformidad del poeta con la realidad, o mejor, del deseo del poeta de llevarnos de nuevo a los placeres de la infancia”.²³

Ahora bien, partiendo del presupuesto de que la poesía es para el poeta lo que el juego es para el niño, y sumándole a esto que los temas del poeta tienen una íntima relación entre realidad y fantasía, es dable suponer entonces que es la contemplación apreciativa de una representación dramática para el espectador, lo que a su vez es el juego para el niño, la satisfacción plena de poder llevar a cabo todos sus juegos, deseos e impulsos.

Esto se da, porque como lo argumenta Freud, en “Personajes psicopáticos en el teatro”, todo espectador de un drama es un individuo sediento de experiencias, ya sea porque no ocurre nada en su vida, o porque se ve obligado a desplazar, o reemplazar dichas experiencias a otros campos, en este caso específico el arte.

Y es que en el arte, a partir de los temas del poeta, y su puesta en común (lectura o dramatización) nos es posible, a través de los personajes, revivir eso que muy posiblemente yo pudiera estar expuesta a experimentar. Lo que trae como consecuencia una doble connotación: por una parte, a la descarga de emociones y

²² Ibíd. P. 10

²³ Ibíd. P. 10

sensaciones, y, por otra, el privarse del placer de experimentarlas propiamente con su vida; en nuestra vida;

De esta manera le evitan también cierta experiencia, pues el espectador, sabe que si asumiera en su propia persona el papel del protagonista debería incurrir en tales pesares, sufrimientos y espantosos terrores que le malograrían por completo, o poco menos, el placer implícito²⁴

Favorable en cuanto que permite al espectador moverse dentro de varios roles a su vez, ya sea como héroe o villano, experiencia que permite que efectivamente él pueda sacar fuera de sí todos esos instintos reprimidos. De esta manera puede, a partir de las piezas artísticas hacer catarsis de sus emociones

Y por otro, porque como lo argumenta Kaufman en su obra *Tragedia y filosofía* en lo que refiere a “Shakespeare y los filósofos”, lo que logra un reconocimiento con estos personajes, es que al yo estar implicado en los temas del poeta, ocurra que me vea identificado:

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 alivio de darnos cuenta de que lejos de haber sido marcados por el destino para sufrir los peores tormentos, hemos estado relativamente de suerte²⁵

²⁴ FREUD, Sigmund “Personajes psicopáticos en el teatro”. En: *Obras Completas*. 1905-6. Disponible en Internet en la dirección: <http://www.elalmanaque.com/psicologia/freud/31.htm> (Acceso 22 de Agosto de 2008)

²⁵ KAUFMAN, Walter. “Shakespeare y los filósofos” En: *Tragedia y filosofía*. Barcelona: Seix Banal. 1987, p. 432

Si decimos que la catarsis es el resultado de la interpretación a través de la cual el espectador purifica sus pasiones, porque se ve reflejado allí, ya sea en sus miedos más sublimes o por sus instintos y deseos más sombríos; y si el poeta al ser como un niño que no cesa de jugar, plasma en su arte todas sus fantasías, en las que revela o no parte de sus inclinaciones ¿Por qué es precisamente el mal, hablando de poesía trágica, una forma de purificación del espectador?

La respuesta podría verse dilucidada más claramente en el estudio de Bataille sobre mal en la literatura. Allí, éste propone a la letra del poeta como la única responsable de poder decirlo todo a sus anchas, y agrega además que: “La literatura es la expresión de aquellos en quienes los valores éticos están más profundamente anclados”.²⁶ Premisa que apoya lo que hemos venido analizando y es que efectivamente el poeta encuentra en la poesía, es decir, en el oficio de escribir, esa condición de posibilidad de transgredir todas esas represiones que la sociedad impone, y de las que se espera se lleven a cabo con total disciplina.

Por lo que es posible afirmar, una vez más con Bataille, que la literatura representa la trasgresión de la ley moral y para la diosa realidad, en palabras del pensador, un verdadero peligro.

De ahí que sea posible que el espectador, ante la puesta en común de piezas poéticas, realice todo ese despliegue del mal que lleva dentro de sí. Ratificando nuevamente la importancia y la selectiva finura con que el poeta es capaz de hacer convivir bajo un mismo argumento; lo bello y lo feo, el ser y no ser, *Macbeth* y *Hamlet* respectivamente, por nombrar algunos ejemplares trágicos actuales.

Entonces, el mal queda así reducido a la fantasía, es decir, a la esfera artística, porque es allí únicamente donde el mal y el bien se enfrentan en unísono. Bataille

²⁶ GARCÍA, Pedro. “El mal en la literatura: El caso Macbeth de William Shakespeare”. 2008. E.S.P. P. 2

lo sabía muy bien y lo resume haciendo referencia a una cita de André Bretón, que la podemos ubicar en el texto *El Mal en la literatura*: “Todo lleva a creer que existe determinado punto de la mente donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable. Dejan de ser percibidos como contradictorios”²⁷ Y esto se da precisamente en el arte.

De esta manera vamos llegando a la solución de los interrogantes que en un principio dan a suponer que es efectivamente este enlace entre realidad y ficción, donde se logra que efectivamente encuentre el espectador su catarsis, la purificación de sus emociones.

Catarsis que se logra cuando el hombre ya no puede ser más un niño, por lo que se ve obligado a auto-controlarse, porque ya no puede, o mejor dicho, ya no le está permitido ser un niño, jugar ni ejercerse a su antojo. Entonces, ¿No encuentra este individuo -niño que anhela fantasear a sus anchas- un símil en la imagen del poeta? Según Larrosa sí, ya que es la poesía una de las formas, dice, más privilegiadas para darle al espíritu una nueva infancia. No entendida como la recordación de lo originario de mi memoria, argumenta Larrosa, sino como la capacidad de recobrar la disposición para el juego y la invención de deseos y anhelos.

De ahí que el poeta, al ser un niño que juega y fantasea, logre que el espectador pueda fantasear “El poeta es un restaurador de la infancia en el proceso mismo en que, convertido en niño, renueva la mirada y abre un horizonte lo que ha sido suprimido y olvidado como posibilidad de experiencia.”²⁸

²⁷ *Ibíd.* P. 4

²⁸ LARROSA, Jorge “Venenos y antídotos, Platón” En: *La experiencia de la lectura*, Barcelona, Laertes. 1997. P. 79

Por lo tanto, la poesía nos hace sentir lo que, en la vida diurna, estamos obligados a no vivir, aquello que para alcanzar un estatus o una categoría en la sociedad, nos hemos visto sometidos a ocultar.

Entonces lo que ocurre con la poesía es que ocasiona que el espectador quede liberado, y evoque de nuevo sus fantasías, y todo aquello a lo que se ha visto obligado a abandonar u olvidar.

El goce que genera una puesta en escena o la lectura de una pieza trágica y del arte en general, es gracias a que brinda la posibilidad de realizarme como sujeto sensible, inclinado a las pasiones, las pasiones más vulgares pero bellas y que sólo son posibles pensarlas aquí, en este ejercicio artístico de la interpretación del arte en toda su sazón.

La literatura, las obras de arte, la música, la pintura, entre otras expresiones artísticas, se configuran como elementos peligrosos, porque permiten en el espectador apropiarse de un nuevo horizonte en el que provisto de nuevas herramientas, puede moverse sobre sus fantasías.

Ahora bien, ¿Qué ocurre entonces cuando hablamos de la puesta en escena específicamente, en la dramatización propiamente hablando? ¿Qué papel desempeña el actor, quien, provisto del argumento de la obra, es el responsable ahora de mostrarlo al espectador, para que éste, a su vez, adquiera ese tipo de alivio y purificación de sus pasiones? ¿No podría el mismo actor en condiciones de enmascarado, a partir de su personaje purificar las suyas? Y a su vez ¿Ser el responsable de la purificación de sus espectadores? ¿Es posible? Y si lo es ¿Bajo qué condiciones se da esto?

El actor desarrolla un papel fundamental a través del cual no sería posible pensar un efecto de catarsis en el espectador, pues es a partir de éste, donde se gesta la

personificación, material y vívida de aquello que podríamos llamar como espectadores, nuestros espejos ante la vida.

Y es que, precisamente, el actor es quien, provisto de todas las herramientas, maquillaje, vestuario, amaneramiento, entre otros, posibilita que efectivamente yo pueda revivir las experiencias que se ponen allí en escena.

Dentro de la construcción de un personaje, es necesario en un primer momento, por parte del actor, aceptar dicho personaje, no juzgarlo y adoptarlo como su propia vida. Una vez pasada esta etapa de aceptación y reconocimiento se pone en marcha la caracterización física del mismo, sin lo cual, tampoco sería posible su creación.

En *la construcción del personaje*, de Constantin Stanislavski, podemos identificar esto de lo que ya se hace mención aquí, al momento de recrear un personaje “En un primer lugar creía total y sinceramente en la realidad de lo que se estaba haciendo y sintiendo; de aquí nació un sentido de confianza en mí mismo y en la exactitud de la imagen que había construido, en la sinceridad de sus acciones.”²⁹ Aceptado el personaje, entonces el actor pone en marcha el diseño estético que le proporciona el carácter del papel a desempeñar. Una vez se halla esto, se suelta el personaje a cobrar vida y a desarrollarse en su totalidad.

Al salir a escena, el actor se apropia de una vida que no es la suya, pero que podría serlo, vaga por sensaciones, euforias, momentos, situaciones, pasiones que ponen fin a su yo, y pasa ahora a darle un nuevo sentido a esa vivencia que experimenta como personaje, esa vida que no es suya. Lo que permite que esta persona enmascarada, dibujada en un lienzo que no es su reflejo, esté provista de

²⁹ STANISLAVSKI, Constantin. *La Construcción del Personaje*, Madrid: Alianza Editorial. 2004. P. 51

elementos liberadores, de descarga y purificación de sus propias pasiones como hombre en los que en la realidad no podría realizarse.

Así por ejemplo, un hombre tímido e introvertido puede, como el caso de Kostia en el personaje de crítico, liberarse de su sumisión y llegar al punto de igualarse ágilmente a la categoría de su director de teatro, ejemplo suministrado en *La Construcción del Personaje* por 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 hacia usted sufrió un radical cambio... me divertía mirarle directamente a los ojos con insolencia, y al mismo tiempo me parecía tener derecho a hacerlo sin temor³⁰

Es así como se sustenta la premisa en la cual efectivamente el actor, a través de su rol, y de representar otras vidas que no son la suya propia, puede purificar sus pasiones y lograr un efecto de alivio.

En este caso específico, un personaje que siendo tímido e introvertido, encuentra en su rol actoral la posibilidad de que apoyado en una máscara, pueda sacar de sí un personaje crítico e irónico. Ocasión que le permite poner fin a la tiranía de su director de teatro por un momento, se divierte y no siente ningún tipo de represión que le impida llegar a su cometido, descargando así esos deseos que en la realidad serían impensables llevar a cabo.

Con la seguridad que, una vez se quite la máscara, no tendrá consecuencias mayores que la descarga de sus propias pasiones.

³⁰ *Ibíd.* P. 52

Por ello, se puede afirmar que el elemento purificador, dado a conocer por Aristóteles en un primer momento, referido al espectador como el responsable de sentir dicho efecto purificador, ante la puesta en escena de una pieza trágica, queda modificado ante la posibilidad de una reescritura. Ante esta nueva posibilidad, por una parte, de que pueda el poeta, al construir su poesía, lograr esa liberación de sus cargas emocionales. Y, por otra, de que el actor también, al apropiarse de la vida del otro, es decir, un personaje dentro del cual le es posible moverse a sus anchas y en el que le está permitido todo eso que en su realidad tangible efectivamente no se atrevería a realizar, producir la pugna de sus propias pasiones.

Entonces lo que ocurre en el caso del actor, es que a partir de la representación en escena de otro personaje que tiene que ver con su propia vida, purga esas pasiones o ensueños diurnos provisto de maquillaje y el ropaje propios del teatro, sabiendo que es una mera representación teatral de la que una vez cerrado el telón se libera.

Pero ¿Qué ocurriría en el caso de representarse él mismo, sin más personificación que su propio yo? Esto podría responderse con el siguiente apartado en el que Stanislavski argumenta qué es lo que sucede al intentar personificar nuestras propias penas y angustias:

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 Tostsov.

-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 pide³¹

La personificación de mi propia vida, plasmada en un personaje expuesto ante los espectadores es, sin lugar a dudas, una situación muy penosa y embarazosa de ejercer, porque como muy bien lo señalara Freud en “El poeta y los sueños diurnos”, el hombre está reprimido por la realidad, a tal punto que su deseo de jugar, y sus fantasías resultan vergonzosas, y poco viables de dar a conocer.

Por lo que es la máscara, en las herramientas del actor, esa condición de posibilidad para que efectivamente ese yo salga a flote sin las censuras que pueden sobrevenir de la realidad: “De esta forma el personaje es una máscara que oculta al actor-individuo. Protegido por ella, pueda desnudar su alma hasta el detalle más íntimo”³² De ahí, como argumenta Stanislavski, los actores a los que no les gusta transformarse en otros personajes sino representarse a sí mismos, prefieren representarse hermosos, buenos y, por el contrario, los que construyen un personaje, prefieren verse siempre villanos, grotescos y fuertes.

Una vez examinados los dos elementos que actúan como responsables de la catarsis en el espectador, a saber, el poeta quien nos suministra los temas de las piezas artísticas y el actor, quien es el responsable de su materialización, es necesario examinar la labor del espectador y todo lo que ello comporta para el eficaz resultado en la labor interpretativa.

Por espectador vamos a tener a toda persona que participa del arte en general, y que pone sus sentidos a disposición de su puesta en común.

Dentro de esta categoría de espectador es necesario, por una parte, examinar qué posición ocupa con respecto a los otros dos elementos integrantes de labor

³¹ Ibid. P. 53

³² Ibid. P. 53

artística, como ya se hizo mención: el poeta y el actor, y, por otra, ubicarlos en una clasificación que podría llamarse, si se quiere, los del gusto cultivado y los que no lo son.

Para abordar la primera inquietud, intentaré, desde el estudio que hace Diderot en *La paradoja del comediante* por estas tres categorías, examinar el papel que cumple el espectador con respecto a los otros dos elementos integrantes de la labor artística.

Dentro del estudio que hace el autor por estos elementos, ubica al comediante como la categoría más propicia a seguir. Entendiendo al comediante como ese personaje que valiéndose de una herramienta escénica –personaje- es capaz de mostrar muchas pasiones, sensaciones y emociones sin dejar afectar su propio estado anímico.

Primero porque dotado de un espíritu superior y elevado, el comediante trae lágrimas, pasiones, naturalidad, sufrimiento, que el poeta le ha dictado, y juega en el teatro. Pero que una vez liberado de su rol sale cansado físicamente, y vuelve a ser el hombre común que es en la realidad.

Cosa que no ocurre con el que está al otro lado del escenario, es decir, con aquel pobre espectador, que siente todas las turbaciones, pesares y gozos del personaje de la obra:

Su voz se apaga, siente un extremo cansancio, va a mudarse de ropa interior o a acostarse; pero no le queda ni turbación, ni dolor, ni melancolía, ni depresión del alma. Sois vos el que sale con todas esas

impresiones. El actor se siente cansado y vos triste, él se esforzó sin sentir nada y vos habéis sentido sin esforzaros³³

Es por esto que Diderot concibe al espectador como un hombre de naturaleza vulgar, quien, reprimido por las buenas conductas que la sociedad impone, busca en el arte esa condición de posibilidad de poder verse identificado con los temas del poeta y sus puestas en escena, para así salir purificado, aliviado y presto a someterse nuevamente a la realidad.

Diderot los define así:

Su actuación está al lado de las cosas vulgares, de los gritos, de la algarabía y el bullicio de toda clase de pasión. Él es, sin más, un hombre sensible, del que es imposible sacar un comediante, tampoco un poeta. No obstante (y he ahí el entronque), este hombre sensible es requerido por el comediante como espectador pues es a él a quien se dirige³⁴

Con esto, queda así establecido que es el espectador, dentro de los tres elementos, el más vulgar de las tres realidades, según Diderot. Pero sin el cual sería impensable también el arte como tal, porque es a estos a quienes va dirigido.

El poeta, por su parte, es para Diderot un hombre no sensible, quien presenciando la algarabía, lloriqueos y bullicios del hombre de naturaleza, toma atenta nota de todo aquello, representa, a través de su pluma, las particularidades del hombre vulgar, sin dejarse afectar por ellas. Es por esto un hombre elevado en su gusto.

³³ GARCÍA, Pedro. "Las tres transformaciones de la tealidad en Diderot: Apuntes sobre la paradoja de comediante" En: *Revista Filosofía UIS*. Bucaramanga: División Editorial y Publicaciones UIS. 2006. P. 113

³⁴ *Ibid.* P. 114-115

Entendida esta sensibilidad como una cierta debilidad de los órganos, inclinaciones de compasión, admiración, llanto, gritos, algarabía, pérdida de la razón, exageraciones, desprecios, entre otros, y con muy poca percepción de lo que al arte cultivado se refiere, que no es capaz de poder apreciar lo bello, lo feo, lo hermoso, lo justo, lo injusto, sin prejuicios y moralidades. Categorías que no le permiten a este hombre de naturaleza hacer el paso de vulgar a cómico, ni pudiendo desprenderse de la sensiblería, puede juzgar una obra de arte sin lloriqueos y lamentaciones.

Sin embargo Diderot, en esta misma disertación, abre un camino a través del cual sería posible ese trance:

El hombre sensible está demasiado abandonado al capricho de su diafragma para su gran rey, un gran político, un gran magistrado, un hombre justo, un profundo observador, y , por tanto, un sublime imitador de la naturaleza, a menos que pueda olvidarse y distraerse de sí mismo y que con ayuda de una imaginación fuerte sepa crearse, y con una memoria tenaz mantener fija su atención en fantasmas que sirvan de modelos, pero entonces ya no será él quien obra, sino el espíritu de otro que le domine³⁵

El espectador podría, entonces, atemperando su estado pasional y cultivando su gusto, y educándose más refinadamente en el arte, pasar a la categoría más elevada y perfecta a seguir, la del comediante.

Porque como se mencionó en alguna ocasión, aquel espectador que se atreviera a presentar su papel de la vida, con lloriqueos, deseos, anhelos, culpas, entre otros, en un primer momento como lo argumentó Stanislavski no sería capaz, puesto que las represiones de la sociedad son tan fuertes que ante la puesta en común de

³⁵ Ibid. P. 115

ellas, el personaje quedaría al descubierto, por eso que tan vergonzosamente guarda con recelo.

Y, por otra, porque haría el ridículo, argumenta Diderot, pues un hombre de naturaleza vulgar levantado sin más sobre las tablas, hablando sobre sus placeres e instintos naturales, lloriqueos, pasiones y anhelos por satisfacer, lo único que lograría reflejados en escena sería desagrado y desaprobación.

Por ello, queda reducida la labor del hombre de naturaleza, a la del espectador, quien provisto del arte para saciar todos sus sueños diurnos espera que de este obtenga la pugna y la purificación de las suyas propias. Diderot argumenta al respecto: “Lo que la pasión misma no pudo hacer, la pasión bien imitada lo llevo a cabo”.³⁶

Si bien es cierto que el espectador, dentro de las realidades de Diderot, es un hombre de naturaleza vulgar, regido por sus pasiones y la algarabía de sus emociones, es también en potencia una persona que pudiendo aplacar sus emociones llega a un estado más elevado en el arte.

Hume, en *La delicadeza del gusto y la templanza en las Pasiones*, hace un estudio sobre este tipo de modalidad en las pasiones.

En un primer momento expone los caracteres de los hombres pasionales, es decir, aquel tipo de personas que especialmente delicadas, son extremadamente sensibles a los acontecimientos de la vida, siendo así, responsables de que ante cualquier pequeño gozo, experimenten un gran placer, pero que además, sufriendo una adversidad, ocasionarán en su estado anímico un profundo dolor.

³⁶ *Ibíd.* P. 116

Y dado que los gozos se presentan en pocas oportunidades, contrapuesto a los grandes sufrimientos de la vida del ser humano, muy seguramente, será una persona abandonada al sufrimiento profundo, vulgar y desesperado.

La segunda categoría es la que atañe a los hombres que atemperados en sus pasiones no se afectan de sobre manera ante los avatares de la vida. Es el tipo de persona más recomendado seguir, según el autor, dado que a diferencia del otro grupo, aprovechan las oportunidades de fortuna que les presenta la vida y batallan por los infortunios que se presentan sin dejarse dominar por ellos.

Y aunque, en algunos hombres, la delicadeza del gusto y la templanza en la pasión se hacen más visibles, también es cierto que dichas categorías no distan en propiciar en el hombre grandes efectos pasionales. Por lo que aunque controlando las pasiones y atemperando el gusto, podría darse que, ante algunos pasajes de la vida, sucumban también fácilmente.

En palabras de Hume, a propósito de cultivar el gusto y la templanza en la pasión, como elementos que moderen las pasiones “Agrandan el ámbito tanto de nuestras miserias como de nuestra felicidad, y nos convierte en seres especialmente sensibles tanto a los sufrimientos como a los placeres, que escapan al resto de la humanidad”.³⁷

Sin embargo, continua argumentando Hume, de entre las dos posibilidades es mejor cultivar la delicadeza en el gusto, dado que si bien es sabido que no podemos controlar los avatares de la vida, en cambio sí podemos decidir las ocupaciones que nos queremos proponer, los libros que leer, las doctrinas a

³⁷ HUME, David. “De la delicadeza del gusto y la templanza en las pasiones. El texto que aparece aquí es el que se publicó en la edición de 1777 de "Essays and Treatise on several Subjects". La traducción de Paloma García Abad. Disponible en Internet en la dirección: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/hume.html>. (Acceso 8 de Junio de 2008)

seguir, el grupo de personas a la que quiero pertenecer, entre otros. Es decir, sustituir la felicidad por ello que pertenezca únicamente a mi libre elección.

Un segundo beneficio, si se delica el gusto, es que es posible deleitar nuestro espíritu con el mero goce del arte por el arte mismo, y alcanzar así una categoría más elevada. Al no sucumbir antes las grandes desgracias o alegrías en las que nos vemos reflejados

Para juzgar adecuadamente la obra de un genio, hay que tener en cuenta tantos elementos, comparar tantas circunstancias y requiere además un conocimiento tal de la naturaleza humana que ningún hombre, que no posea un juicio sólido, pueda hacer una crítica aceptable de sus obras³⁸

Cultivar el gusto permite perfeccionar nuestra sensibilidad, logrando que podamos apreciar la belleza en todo su esplendor, sin dejarnos sucumbir ante las emociones menos favorables y que veamos reflejadas allí.

Esto quiere decir que dicho cultivo es el responsable de la abolición de las pasiones que como hombres estamos expuestos a padecer, y nos otorga además la categoría de superiores en la medida que hemos dado fin al efecto pasional, y por ello ubicados en una nueva categoría a conservar, y que posibilita un mejor disfrute del arte en general.

De esta manera queda establecido que es el arte esa herramienta que posibilita al hombre encontrar ese espacio en el que purifica, alivia, purga y libera sus pasiones, que cohibidas por las represiones que la realidad impone; ya sea en el pleno goce del arte cultivado o como espectador vulgar que ve en el arte esa

³⁸ Ibid.

posibilidad de ejercer todo eso que es parte de sí pero que como individuo integrante de la sociedad no le está permitido.

Todo esto dando por sentado que en dicha labor artística, el espectador logre el efecto de catarsis de la purificación de sus propias emociones.

Pero ¿Qué ocurriría en el caso contrario, es decir, en el caso de que el arte y su puesta en común, no logren esta descarga de las emociones, sino que se vuelvan contra sí?

A este nuevo efecto de la interpretación artística, donde el espectador no libera sus emociones, sino que apareciendo concientes ante sí, se vuelven contra él, lo llamaremos catarsis invertida.

Invertida, si partimos del hecho de que la función de los temas del poeta y su puesta en común, lectora o asistiendo a una representación poética, es la de liberar por medio de las pasiones manifiestas allí, sus propias cargas.

Este caso, puede apreciarse claramente en el personaje de Hamlet, en la obra que tiene como título su mismo nombre, quien, ante la idea de homicidio de su padre, a manos de su tío, y la desvergonzada unión de éste con su madre, sucumbe en un dolor tan profundo, que lo lleva a padecer una gran melancolía, que lo conduce por auto-reproches, lamentaciones, pérdida de la cordura y su caída como personaje trágico.

Dentro del argumento de la obra se pone una puesta en escena de una pieza artística, que imita todo lo ocurrido y que desmantela el horrendo camino que ha adoptado su tío,

He oído que quienes son culpables, ante una representación se han sentido impresionados, por la sutileza de la escena, hasta el punto que han llegado a proclamar sus delitos. Pues el crimen, aun sin lengua hablará por los más prodigiosos medios. Haré que estos cómicos interpreten la muerte de mi padre ante mi tío³⁹

Hamlet se encuentra sometido a una profunda melancolía, ocasionada por haber presenciado en toda su expresión, los hechos acaecidos en tiempos anteriores que lo estremecen al presenciar tanto horror, pero no siendo capaz de liberar estas cargas fuera de sí, las interioriza y se convierte él mismo en el responsable de todo su mal:

¡Hamlet! ¡Un rey de andrajos y remiendos! ¡Vosotros, ángeles del cielo salvadme! ¡Cubridme con vuestras alas! ¿Qué deseáis noble figura?... ¿Venís a reprenderme por mi negligencia? ¿Por dejar pasar el momento de la pasión y retrasar el cumplimiento de vuestra imperiosa orden?⁴⁰

Síntomas que pueden identificar claramente el estado melancólico en el que sucumbe el protagonista y que puede entenderse, según Freud en su texto *Duelo y melancolía*, porque como ocurre en el caso clínico del melancólico, que es el caso de Hamlet, a partir de la pérdida del objeto amado, es decir, de su padre, quien significa un patrón de conducta a seguir, por el que siente una profunda admiración y amor, cae a la melancolía y la tristeza total.

Se vuelven despreciables para sí mismos, se auto-reprochan y esperan castigo. Se genera insomnio, desfallecimiento, trastornos y no pretenden dar a conocer sus pesares y lo que los ocasionan sino simplemente se abandonan en estos;

³⁹ SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Traducción y notas de Manuel Ángel Conejero. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A) 2000. 610

⁴⁰ *Ibíd.* 465

La melancolía se singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar. La inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en auto-reproches y auto-denegaciones y, se extrema hasta una delirante expectativa de castigo⁴¹

Comportamientos que le son identificados a Hamlet. En su historia se hace justicia y todo el lúgubre camino se llena de luz; sin embargo, Hamlet muere como resultado a todo es que dentro de su proceso de alteración psicológica (melancolía) lo lleva, y decide dar fin a su desventurado camino.

Ahora bien, si la catarsis es el resultado que obtiene el espectador ante la puesta en común de una pieza artística, en este caso específico de una tragedia. Se da porque los temas del poeta son familiares para nosotros, al ser extraídos de las realidades sensibles que percibe de su entorno. Encontramos que, a partir de la puesta en común de dichos temas, podemos nosotros espectadores, identificarnos con estos, cosa que permite la purificación de mis propias pasiones, en la descarga de sensaciones que se generan dentro de esta labor artística interpretativa.

Sin embargo, y como una mera “posibilidad”, también es dable, como se examinó en Hamlet, no obtener dicho resultado purificador sino que, por el contrario, no logrando identificar la labor purificadora, ante la revelación de la realidad a través de arte, el espectador no logre salir de dicha trama, y recaiga en el caso Hamlet en una profunda melancolía y desasosiego ante su propia realidad.

⁴¹ FREUD, Sigmund “Duelo y melancolía” 1917 (1915). «Trauer und Melancholie» En: Standard Edition. Traducción de: James Strachey. Disponible en Internet en la dirección: <http://www.herrerros.com.ar/melanco/dymfreud.htm>. (Consultado el 4 de Noviembre del 2008)

3. CATARSIS EN EL ESPECTADOR

La esencia del hombre es el deseo
(Spinoza)

Durante el recorrido del presente trabajo se ha intentando establecer en un primer momento qué es eso de catarsis, cuál es su definición y los elementos que se deben tener en cuenta para que efectivamente dicha labor recaiga en una purificación de las pasiones, consecuencia que según la definición encontrada de catarsis, debe darse para una interpretación artística.

Dentro de los elementos que entran en juego aquí, podemos ubicar tres grandes categorías, a saber: el poeta, el actor y el espectador, los cuales cumplen, de acuerdo al estudio realizado en el capítulo anterior, la labor de suministrar las herramientas necesarias para que, finalmente en el resultado de esta labor artística, pueda darse catarsis en la purificación de las pasiones en el espectador.

Una vez examinado esto, es pertinente ahora, intentar ubicar específicamente a la catarsis dentro del espectador y de lo que de ello resulta.

Cuando hablo de espectador, me refiero a cualquier tipo de persona que se enfrenta al arte. Es decir, toda aquella persona que asiste al teatro, a una exposición de pintura, un concierto, lee una pieza artística, y en general que pone sus sentidos a trabajar en función del deleite y el goce del arte en general.

En este caso específico, ubicamos a este tipo de espectador que se enfrenta ante una pieza trágica, por lo que podemos delimitarlo a las personas que leen piezas literarias (trágicas) o que asistan a su dramatización.

Este espectador, conciente del trabajo que va a realizar, espera obtener un cierto tipo de beneficio que propicie en él deleite y goce como resultado en su trabajo interpretativo. Y esta exigencia es dada a partir de la premisa de Hume en *La delicadeza del gusto y la templanza en las pasiones* en la que establece, que si bien es cierto que no puedo elegir en los azares de la vida, en la fortuna y la desventura, sí, por el contrario, puedo elegir qué libro leer, a qué obras de teatro asistir, y que efectivamente alimentan mi propio ser y por ello el goce y la satisfacción del mismo.

Ahora bien ¿Qué es lo que hace que efectivamente yo, como espectador, disfrute con algo así? Podríamos aducir dos premisas dentro de las cuales se puede sustentar dicho deleite. Por una parte, como ya lo mencionamos, porque los temas del poeta son sacados de su propia realidad sensible (Freud), y lo que capta de su alrededor (Diderot).

Esto puede explicarse mejor dentro del estudio que hace Freud en “El Poeta y los sueños diurnos”, donde argumenta que el poeta lo que plasma son sus fantasías, y las fantasías que cualquier ser humano está expuesto a experimentar. Dentro de lo cual ubica algunos caracteres muy precisos, dentro de esta labor de fantasear:

Los deseos impulsores son distintos según el sexo, el carácter y las circunstancias de la personalidad que fantasea; pero no es difícil agruparla en dos direcciones principales. Son deseos ambiciosos,

tendientes a la elevación de la personalidad, o bien deseos eróticos.⁴²

Es así como deseo de “reconocimiento” o deseos “ambiciosos” tendientes a la elevación de la personalidad, como los llama Freud, y deseo de “amor” inclinaciones “eróticas” y necesidad de afecto, son esas dos necesidades que el ser humano experimenta a lo largo de su vida. Y por las que al verse reflejadas en una pieza artística, propician la atención y el goce del espectador.

Pero, dichas inclinaciones por el reconocimiento y el amor sin más, son de por sí muy conflictivas a la hora de llevar a cabo. Porque como argumenta Bloom, al respecto sobre lo deseos: “Sabía que el amor al poder, que es otro nombre del amor a la maldad, era natural al hombre”.⁴³ Categoría esta de “maldad”, que efectivamente puede llevarse a sus anchas en la literatura y en el arte en general, porque siendo ficción impiden el filtro de cualquier represión moral que la realidad quiera imponer,

El goce ante el mal sólo se da cuando el individuo está frente y enfrentado a la obra literaria, pues, como se ha dicho, no hay en la literatura, según nuestro autor, un interés por organizar las formas de vida de los seres humanos, tarea que sólo le es propia a la razón, ella que sabe de cálculos, predicciones y de intereses colectivos⁴⁴

Podría decirse, entonces, que dadas las inclinaciones de los seres humanos al reconocimiento y al amor, esos dos deseos que mueven a los hombres a lo largo de sus vidas, son los responsables que pueda efectivamente el arte y las

⁴² FREUD, Sigmund. Op. Cit.

⁴³ BLOOM, Harold. “Otelo” En *Shakespeare La invención de lo humano*, Traducción de Tomás Segura, Barcelona: Editorial Anagrama. 1998. p.510

⁴⁴ GARCÍA, Pedro. “El Mal en la literatura: El caso Macbeth de William Shakespeare”. 2008. E.S.P. P.3

transgresión del mismo con la realidad, ser los responsables de que yo me pueda ver identificado con esto, hasta el punto de poder ver reflejadas en escena mis propias inclinaciones y fantasías,

Podríamos preguntar a los que encuentran que el personaje de Yago no es natural por qué van a verlo al teatro, si no es por el interés que excita, por el mayor filo que pone en su curiosidad y su imaginación. ¿Por qué vamos a ver tragedias en general? ¿Porque leemos siempre los relatos periodísticos de espantosos martirios y escandalosos asesinatos?, ¿Por qué tantas personas asisten a ejecuciones y procesos jurídicos? ¿Por qué las clases bajas se deleitan casi universalmente en juegos barbaros y en la crueldad con los animales, si no es porque hay una tendencia natural del espíritu a las emociones fuertes, un deseo de extrema excitación y estímulo de sus facultades?⁴⁵

Luego, lo que busca este espectador es esa posibilidad de poder librar sus deseos reprimidos, por las represiones que impone la sociedad y más que la sociedad la realidad, donde a partir del arte es posible esa identificación con los personajes, y hacer de sus vivencia y fantasías las mías propias.

Por lo que queda, el arte como esa condición de posibilidad del espectador, encontrar ese espacio que le permite por un momento dar cabida a sus instintos, deseos, pasiones y anhelos sin ningún tipo de represión, a sabiendas que una vez cierre el libro o salga del teatro sus fantasías fueron satisfechas sin más reparos para su vida en sociedad.

Las fantasías del espectador son lo que el juego es para el niño, esos anhelos, esos deseos ambiciosos, al amor a la maldad y al reconocimiento que quieren satisfacer a su antojo; una vez crece este niño y se convierte en adulto debe

⁴⁵ BLOOM, Harold. Op. Cit. p. 510

reprimir a tal punto, que lo único que le queda es intentar desplazarlos por un sustituto socialmente aceptado; el arte en general.

De ahí que la literatura, en el caso de piezas trágicas, y bajo la premisa de que al poeta le es posible decir eso que por vergüenza los seres humanos no nos atrevemos a revelar, se convierte en el espejo a través del cual yo me veo reflejado. Entonces, en la literatura se da esa posibilidad de “Recuperar el paraíso perdido, el sueño, el amor por lo que quedó atado desde la infancia, y sólo lo podrá hacer si se instaura, en el lugar que atenta contra la realidad, el lugar del mal”.⁴⁶

Siempre y cuando cumpla con los requisitos, que ya se hacían mención, de que esté bellamente trazado su contenido, la estructura y los argumentos que se desarrollan en la obra, dentro de los parámetros establecidos por la delicadeza del gusto.

Todo esto desde la teoría misma, pero ¿Cómo funciona esta identificación con los temas del poeta, es decir, nuestros deseos de reconocimiento y amor reflejados en escena y la purificación de nuestras pasiones, aplicado ya a obras trágicas en específico?

Para tal fin examinaremos dos obras trágicas: *Macbeth* y *Otelo*, en las que podemos identificar deseo de reconocimiento y amor, respectivamente. Pues Macbeth, provisto de amor y acompañado durante su vida por su mujer, busca a como dé lugar reconocimiento, que le será dado con la muerte del rey y su sucesión al trono de Escocia. Y Otelo, quien provisto de todo el reconocimiento de “su” país, lucha por alcanzar el verdadero amor, el amor y la fidelidad de Desdémona.

⁴⁶ GARCÍA, Pedro. Op. Cit. P. 4

Estos personajes, al ser leídos y vistos en una escena, propician en el espectador temor y compasión respectivamente, sin que el uno excluya al otro.

Por el lado de Macbeth, y sus intenciones de adquirir el trono, vemos como emprende una osada y sangrienta empresa en la que la tierra y el mismo cielo se convierten en caos y oscuridad. Y Otelo, quien al ser llevado por los celos y la duda del desamor e infidelidad de su amada, Desdémona, actúa desenfrenadamente y mata con sus propias manos al amor de su vida.

Sentimos temor y compasión, es decir, horror y humanidad de que sus sufrimientos pudieran ser los nuestros, pero que una vez reflejados en escena como ficción pudiendo padecerlos, podamos, por el contrario, descargar esas emociones y liberar de dentro de sí esas preocupaciones “En el caso Macbeth, según se ha reseñado en la introducción: “Macbeth será rey...aunque el método para llegar ahí sea el más torpe de los posibles: matar al rey en la propia casa de los asesinos y preparar una coartada”.⁴⁷

Este es el presupuesto de una obra trágica con tintes humanos, pues ¿Quién, como lo argumenta Freud, no ha sentido alguna vez deseos ambiciosos de poder? Esta obra, desde su introducción misma, logra poner en vilo la atención del espectador.

Es la historia que muestra la vida de un hombre valeroso, que siente miedo y en esta medida que es real y común a los ojos del espectador, y que muestra la inclinada motivación del hombre por querer satisfacer sus deseos y fantasías a como dé lugar. Macbeth no es ni bueno ni malo, su naturaleza es valiente y obstinada, se nos presenta como un guerrero que lucha por los intereses comunes de su patria:

⁴⁷ SHAKESPEARE, William. *Macbeth*, Traducción y notas de Manuel Ángel Conejero. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A). 2001. P. 10

El bravo Macbeth (bien merece este nombre) despreciando el destino y blandiendo su espada, aun con el humo de la acción sangrienta, tal favorito del valor, se abre camino hasta ver al esclavo frente a frente y sin medir saludo o despedida, desde ombligo a quijada lo desgarrar y pone su cabeza a las almedas⁴⁸

Características de un hombre osado que lucha a favor de su país, que es obediente y valeroso.

Sin embargo, preso del deseo ambicioso de poder y ante la aparición de la figura de las brujas, que no es más que su propia conciencia, pidiendo a gritos su naturaleza arriesgada y ambiciosa, se le pronostica que será señor Cawdor y Rey, de donde se acentúa el carácter del bravo Macbeth quien emprende la empresa de asesinatos hasta llegar a sus últimas consecuencias de ser rey.

Motivaciones que lo llevan a matar al rey en su misma casa y emprender el sangriento camino al trono. De ahí en adelante, es donde presenciamos el camino del descenso de Macbeth a la pesadilla, las tinieblas y el caos. Y no sólo de Macbeth sino además de su esposa Lady Macbeth, quien seducida por la idea de poder, acompaña al personaje principal de la obra por todo el camino de horror al trono.

No sólo como compañera, participa este personaje dentro de la obra, sino como uno de los argumentos más fuertes para que Macbeth llegue al trono. Pues, imaginando acceder al poder como reina, se convierte su ambición en adulación y desasosiego con Macbeth:

¿Estaba ebria la esperanza que vestía? ¿O duerme desde entonces?
¿O se despierta ahora, verde y pálida, frente a lo que miro tan

⁴⁸ *Ibíd.* P. 61

arrogante? Desde hoy esa será la cuenta que haga de tu amor ¿Te gusta el que tus actos y tu valentía lleguen a ser quizás igual que tu deseo? ¿Quieres, acaso, poseer lo que ornamento crees de la vida y vivir ante ti como un cobarde, dejando que a <<quisiera>> suceda <<me atrevo>> como hace el pobre gato del refrán?⁴⁹

¡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! ¡Qué se adense mi sangre, que se bloqueen todas las puertas del remordimiento!⁵⁰

Retórica que se desdibuja una vez alcanzado este trono y el anhelado título de reina. Sin más, esta mujer recae en una terrible enfermedad psicológica, que le frena todo el poder retórico, con el que adulaba y apoyaba a Macbeth en su camino.

Este comportamiento de Lady Macbeth, puede explicarse en Freud, como un trastorno que se da cuando se ansía algo en demasía y se contrae una enfermedad psicológica si se llega a alcanzar en la realidad eso tan anhelado, en este caso, la locura: “Enfermedad que subsigue al cumplimiento del deseo y aniquila el goce de éste”.⁵¹

Enfermedad que se puede corroborar claramente en las mismas palabras de este personaje; cuando Lady Macbeth está tumbada ante el cumplimiento de su deseo y extasiada a tal punto que enloquece. Palabras que referencian los últimos instantes de su vida “Nada se gana, al contrario, todo se pierde, cuando nuestro

⁴⁹ *Ibíd.* P. 11

⁵⁰ *Ibíd.* P. 97

⁵¹ FREUD, Sigmund “Los que fracasan al triunfar” En: *Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo analítico*”, Extraído de: *Obras Completas*. Volumen 14, Amorrortu Editores. 1979. P.4

deseo se cumple sin contento. Es mejor ser lo que destruimos, que al destruirlo no vivir sino en goce dudoso”.⁵²

Acontecimiento que reivindica la valiente y osada empresa que es Macbeth, que sólo desciende a su trágico destino. Pues, excepto el primer asesinato, en todos los que le siguen a este personaje, actúa completa y deliberadamente sólo.

De esta forma, queda establecida la manera en que Macbeth, el personaje principal de la obra, tras el desdibujamiento de su compañera fiel y esposa Lady Macbeth, queda relegado a la figura individual en todos sus cometidos, lo que lo hace más valeroso y heroico.

Pues ella, la más intuitiva de las mujeres, pierde la razón, ante el logro de sus intenciones y pierde todo el peso retórico que animaba a Macbeth. Hecho que muestra la osada y valiente empresa que es este personaje.

Ahora bien, reseñado el camino que emprende Macbeth por su lucha por el reconocimiento, por ese ardiente deseo por llegar a posesionarse en un lugar más privilegiado y de mayor rango de poder, que no es más sino las ambiciones de cualquier ser humano por acceder en su estatus social, Knight argumenta, en *Shakespeare y sus tragedias* en el que se refiere a “Macbeth, y la Metafísica del Mal” donde hace una abstracción del problema del mal que rodea al personaje principal de la obra y en general a todo su entorno, y explica así : “Encontramos allí la ambiciosa naturaleza del hombre, insatisfecho su deseo entre la flaqueza e incoherencias de este mundo”⁵³

⁵² SHAKESPEARE, William. Op. Cit. P. 183

⁵³ KNIGHT, Wilson “El rey Lear y la comedia de lo grotesco” En: *Shakespeare y sus tragedias*. México: Fondo de Cultura Económico. 1989. P. 219

Si Macbeth quiere ser rey, y el camino para serlo está obstaculizado por un rey ya establecido, lo que se debe hacer es eliminarlo. Así que efectivamente este personaje irá en busca de la desaparición del elemento que no le permite llegar a su fin.

Que los medios, con los que llega hasta allí, no son los más adecuados, sino torpes e inútiles, puede llegar a explicarse porque si bien es cierto que aunque anhelando el trono, siempre ha sido un general ejemplar que ha alcanzado sus títulos por méritos propios, una vez seducido por todos los títulos presagiados por las brujas, sucumbe ante la tentación del ambicioso trono de Escocia.

De ahí en adelante, entra Macbeth entre la duda y la indecisión por lo que no es de extrañar diálogos como estos:

Si todo terminara una vez hecho, sería conveniente acabar pronto; si pudiera el crimen frenar sus fuerzas... en estos casos, es aquí, sin embargo, donde se nos juzga porque damos instrucciones sangrientas que, aprendidas, son un tormento para quienes las da.⁵⁴

Y que denotan la situación de confusión del personaje: “Yo no te tengo, y sin embargo, siempre te veo ahí. Visión fatal ¿No eres sensible al tacto y a la mirada? ¿O eres quizá, tan sólo un puñal en mi mente, imagen falsa en mi cerebro al que la fiebre oprime?”⁵⁵

Miedo y pesadilla: “Me da pavor pensar en lo que he hecho y no tengo coraje para verlo de nuevo”⁵⁶

⁵⁴ SHAKESPEAR, William. Op. Cit. P. 107

⁵⁵ Ibid. P. 123

⁵⁶ Ibid. P. 133

Es por esto que una vez muerto el rey, encontramos, durante el transcurso de toda la obra, sombras, pesadilla y el mal que le sobreviene a este ambicioso personaje no es parcial sino absoluto.

Macbeth entra en un estado de caos, pesadilla y locura. Pues el miedo que le confiere la muerte del rey de sus propias manos y los eventuales asesinatos de sus rivales más directos, atendiendo aquí, que hasta antes de la aparición de los presagios era un hombre honesto, hacen que sus sueños, su vida misma y el entorno que le rodea sea un infierno total. En palabras de Knight “En Macbeth no encontramos la lobreteza, sino total negrura: el mal no es relativo sino absoluto”.⁵⁷ Palabras que se sustentan en el análisis detallado que hace Knight de Macbeth en el texto antes mencionado, que proporciona al lector una serie de categorías que pueden dilucidar más fácilmente este relato del mal y que a continuación reseñaré para abordar de manera general el mal en el que recae Macbeth ante sus actos movidos por la ambición.

Las categorías van apareciendo en orden así: “la sombra, la pesadilla y el tormento del infiernos son concientes el mal humano y sobrenatural”, “todo es nublado, frustrado restringido por el mal”, “sorpresas continuas” -que denotan la confusión entre lo que sucede en realidad-, “turbación e incertidumbre”, “rumores y miedos”, “la luz agoniza” -pues todo lo malo ocurre en tinieblas, nos enfrentamos a la anormalidad y repugnancia- , “fantasía y espectros”, “imágenes de fuego ,rayo, el trueno”, “ la oscuridad moral de pureza y virtual”, “santidad” -Macbeth como su antítesis-, “miedo y escrúpulos”, “desorden”, “los malos pensamientos” - que en el reposo se manifiestan interminables-, “crimen”, “soledad”, y “miedo”.

Categorías en las que se puede interferir que *Macbeth* es, efectivamente, el encarnamiento del mal, que su personaje principal cuenta la historia de un hombre valeroso, que siente miedo, y en esta medida que es real y común a los ojos del

⁵⁷ KNIGHT, Wilson. Op. Cit. P. 210

espectador, que muestra la realidad de la inclinada motivación del hombre por querer satisfacer sus deseos y fantasías a como dé lugar.

Como ya se ha dicho, Macbeth no es malo ni bueno, es un personaje que seducido por títulos y rangos que mejoren su posición de poder, adopta la postura de un asesino que no mide consecuencias ante la ejecución de sus cometidos.

Este camino, por el reconocimiento, lleva a que todo su entorno se convierta en caos, a que su vida sea toda una pesadilla, por lo que ante la suspensión del sueño y la cordura, se vea enfrentado ante espectros, males, miedo, crímenes y confusiones.

Lo que ocurre en el espectador, y lo que mueve a sus pasiones es el temor de poder verme yo mismo reflejado ante una tragedia tan oscura como la del caso Macbeth por llegar a mis deseos de poder y reconocimiento.

Como lo llama Kaufman, horror que originalmente es tomada por "temor", horror a que un destino semejante sobrevenga ante nosotros.

Es Macbeth esa figura que nos permite a nosotros asistentes, espectadores y lectores poder identificarnos, desear y padecer por un momento sus males, vivirlos, experimentarlos y extasiarnos con todo ello; pero que una vez cerrado el libro o bajado el telón, salgamos redimidos en nuestras pasiones que una vez vivenciadas allí, quedan liberadas, y pueda yo individuo partícipe de una vida en sociedad, seguir mi ritmo de vida y mis ensueños diurnos pensando en la posibilidad o bien de sucumbir ante ellos o desplazarlos en la posibilidad que brinda al arte para experimentarlos.

Finalmente, Macbeth es descubierto, derrotado y muerto. Es la historia heroica de un hombre que lucha por lo que quiere, valeroso y decidido que perfectamente

hubiera podido frustrarse ante los obstáculos que se le presentaban o sucumbir ante ellos, hubiera podido resignarse y abandonar su plan, caer a la melancolía por su frustrado cometido. Pero no, por eso nos agrada, por eso deseamos su mal y por esto es preciso admitir que:

Deviene de interés comprender que, aunque se trate de personajes que repugnan el sentido mismo si sus historias fueran contadas a secas, estas historias... son para nosotros los lectores de la obra poética, comprensibles dentro de la misma narración. A Macbeth lo vemos asesinando cruelmente una y otra vez, pero lo comprendemos por una sencilla razón: sus fantasías son también las nuestras, y, además, nadie está exento de que tres brujas le roben a uno su alma con alguna supuesta promesa de hacernos Duques, Reyes o Príncipes⁵⁸

Vernos reflejados en escena y poder admitir, en estos relatos, su verosimilitud, permite que los espectador es experimenten estas realidades que se viven en escena, y liberan de dentro de sí, sus propias pasiones: horror y humanidad, llanto o risa, aprobación o desaprobación, dentro de un argumento que no muestra cosa diferente de lo que estamos expuestos padecer.

Este anhelo de Macbeth por adquirir poderío, es la fantasía de cualquier ser humano por el reconocimiento.

Ver en escena reflejado al valeroso y osado Macbeth, o la melancólica y frustrada Lady Macbeth, permite que el espectador decida como terminar en el relato de la vida.

Si bien decide, no soporta el peso que le confiere llevar a cabo sus cometidos a los que le sobrevienen tanto mal, y por ello responder melancólicamente con la

⁵⁸ FREUD, Sigmund. Op. Cit. P. 7

locura y posteriormente su muerte, a osar el sangriento camino al trono y el poder, llegando hasta sus últimas consecuencias, entregando su propia vida ante sus deseos.

El espectador tiene dos posibilidades de liberarse de sus fantasías dentro de la escena. Descargar en Lady Macbeth nuestra tendencia melancólica y perecer ante nuestras fantasías o gozarlas, sufrirlas o vivirlas hasta donde nuestros instintos lo posibiliten.

Nos identificamos, sufrimos y gozamos estos personajes porque pudiendo ser yo el que los padezca, es un actor, son unas cuantas líneas las que ponen en vilo mis emociones. Y, aunque estando expuesto, no las experimento con mi propia vida, sino que como asistentes, pueda yo liberar todas esas emociones con las que, una vez terminado el argumento de la obra, salga yo espectador, descargado para continuar con mi vida y los acontecimientos que puedan sobrevenir.

Ahora bien, ¿Qué ocurre con el otro gran deseo del ser humano por el amor, en palabras de Freud, deseos eróticos y necesidad de ser amado cuando se ve reflejado en escena? ¿Qué ocurre dentro del espectador que hace que la puesta en común de algo así permita que haya una liberación y descarga de nuestras propias pasiones?

Para desarrollar tales cuestiones examinaremos ahora la obra trágica, *Otelo*, en la que podemos establecer este otro tipo de acontecer de la vida del ser humano: “deseo de amor”; dado que Otelo, provisto de todo el reconocimiento en Venecia, moro, extranjero, soldado, guerrero, es un personaje querido y respetado por toda Venecia, su rey y el parlamento. Encomendado a las misiones más importantes, ha alcanzado un rango y un reconocimiento muy difícil de obtener, dadas sus características.

Este personaje, quien aparentemente lo tiene todo, se debate a lo largo de la obra por la defensa y el cuidado del amor, de su amada Desdémona, que le traerá a su vida la desgracias, llevándolo a incurrir en graves errores, y aunque provisto de rango y poderío, es inevitable su caída trágica por sus deseos, sucumbe ante sus propios deseos, y que desde la introducción misma así se nos reseña:

Un espiral de ascenso y caída de un gran hombre, un noble moro... Otelo desde el primer momento, lo vemos ya en la cima y su hundimiento sólo se explica desde la lógica misma del teatro, desde las normas escénicas, desde el poder que despliega una palabra <<pañuelo>> -y un signo- ese valioso regalo que un día Otelo recibiera... nada más... Desdémona, ella misma, solo ella, lo explica todo⁵⁹

Remontándonos al trabajo psicoanalítico aducido por Freud, recordaremos que los seres humanos se manejan en fantasías, que pueden agruparse en dos grandes categorías como ya se ha hecho mención, a saber, deseo de reconocimiento y deseo de amor.

En este caso específico, Otelo, quien provisto de todo el reconocimiento que le es dado por su gran valentía, el manejo de las armas y su espíritu guerrero en su ciudad, lo que le hace falta dentro de las categorías, aducidas por Freud en su investigación, es el amor. Por lo que no es difícil identificar, dentro del argumento de la obra trágica, que todo su desarrollo y fin estará guiado por este deseo de amor arraigado en el personaje.

Es así como Otelo conoce a Desdémona, hija de Brabanquio, senador de Venecia, de la cual se enamora, seduce con sus hazañas y desposa. Esta no es una

⁵⁹ SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Traducción y notas de Manuel Ángel Conejero, Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A). 2002. P.14

relación común de amor, pero parte o más bien se gesta a partir de la admiración y el beneficio que cada uno obtiene de esta unión matrimonial “Desdémona, convincentemente inocente en el más alto de los sentidos, se enamora del puro guerrero que hay en Otelo, y él se enamora del amor de ella hacia él, del espejo que es ella para reflejar su legendaria carrera”⁶⁰

De esta unión, tan inesperada, se sobreviene el desconcierto, descontento y desaprobación por parte de algunos de los personajes dentro de la obra, que permitirá acentuar el carácter aguerrido y osado de Otelo. Pero que, además, en el transcurso de la pieza irá decayendo a medida que los celos, el engaño y los falsos colaboradores vayan dando sus puntadas; Bloom explica esta caída así:

Shakespeare ha dotado a Otelo del auténtico misterio de ser un héroe enteramente vulnerado, un Adán demasiado libre de caer. En algunos aspectos Otelo es la más hiriente representación shakesperiana de la vanidad y el miedo masculinos ante la sexualidad femenina⁶¹

Con esto pueden decirse dos cosas. Por una parte, que efectivamente será vulnerado y engañado, por gente de su entera confianza, y por otra se deja perder sin ningún tipo de prevención ante la posibilidad de la pérdida del amor.

Otelo es la fiel representación del “deseo de amor”, ese deseo erótico y por la compañía leal de una fiel mujer, carácter que puede entenderse a partir del argumento freudiano de los deseos del ser humano.

Otelo elige a Cassio como su lugarteniente, ofendiendo así el rango y las aptitudes de su compañero y hasta ahora amigo y fiel servidor Yago. Motivo por el cual se

⁶⁰ BLOOM, Harold. Op. Cit. P. 528

⁶¹ *Ibíd.* P. 528

deja notar en sus monólogos como villano -Yago- que éste será el presupuesto de toda su venganza.

Yago sentía y debía todo a Otelo, porque para Yago la guerra lo era todo, y Otelo era esta representación en todos sus sazone. Relegado Yago y puesto otro en su lugar por parte de su semi-dios, éste ya no es nada, la ofensa está hecha. Por lo que se convierte esta trama por parte de Yago en “guerra contra Otelo, guerra contra la ontología” como lo argumenta Bloom dentro de su estudio por esta obra. Este choque que se genera, a partir de este rechazo, convierte al derrotado Yago en un genio de la trampa, la mentira y el engaño, que hará del valiente y guerrero Otelo, el más ruin e infame amante.

Es por ello que su venganza no puede estar circunstancialmente mejor armada, porque todo es circunstancial y el malo Yago teje, de entre ellas, todo su temible plan.

Otelo es enviado a Chipre y con él viaja Yago, su esposa Desdémona y demás personajes relevantes en la obra. De ahí en adelante Yago infunde desconcierto a Otelo por la cercana relación que pueda llegar a haber entre su amada Desdémona y su hombre de confianza y y nuevo lugarteniente Cassio.

Presupuesto de una obra en la que cae nuestro héroe trágico ante la venganza y la adulación de un discípulo herido en su orgullo,

Yago está mucho más allá del escepticismo y ha pasado al nihilismo. La visión más brillante de Yago es que él fue reducido a la nada por la preferencia hacia Cassio, de modo que cuando más vulnerable debe ser Otelo, al que le falta el intelecto de Yago su voluntad dispuesta a aceptar los regalos de juego. Cualquiera puede ser pulverizado, en

opinión de Yago...no hay nadie en la obra con la ironía y el ingenio que serían lo único que podría plantar cara a Yago⁶²

No es Otelo quien, seducido por las intrigas de Yago, cae en un profundo desconcierto hasta el punto de confiar a su "amigo" la veracidad del engaño amoroso.

Será un pañuelo el que acabe con la duda y reafirme el "malvado engaño" que le está acaeciendo por parte de su esposa y su militar de mayor confianza.

Este pañuelo, que será la prueba fehaciente del engaño, es de suma importancia para Otelo y se lo describe así a Desdémona:

Ese pañuelo se le dio zíngara a mi madre. Una egipcia, una hechicera que incluso sabía adivinar el pensamiento. Y ella le dijo que su encanto no había de perderlo mientras lo conservará, y que a mi padre tendría siempre enamorado, más, perdiéndolo, o, si lo regalaba, mi padre apartaría sus ojos de ella ... Me lo dio a mí al morir, diciéndome que se lo entregara a mi mujer si llegaba a casarme. Así lo hice. Guárdalo bien⁶³

Pañuelo del que Yago sabe sus antecedentes y pide a su esposa robarlo. Encontrado el pañuelo en manos de Cassio, las frecuentes intervenciones de Desdémona a favor de Cassio por ser restituido y la premisa suscitada a partir de las palabras dichas por el padre, ocultando una boda "engaño a su padre ocultándole una boda" cuanto más no será con su esposo. Son el presupuesto, para Otelo, de que efectivamente su mujer lo engaña. Así que, llevado por los

⁶² *Ibíd.* P. 525

⁶³ SHAKESPEARE, William, *Op. Cit.* P. 193-194

celos y el supuesto engaño de su mujer, Otelo mata a Desdémona con sus propias manos.

Esta es la tragedia por el deseo de amor, la historia de un hombre que no tiene nada, absolutamente nada y que lucha por alcanzar sus sueños. Se convierte en el mejor de los guerreros, el más reconocido y de mayor rango en Venecia, que lucha ahora por el amor. Se casa y aunque este parecería el presupuesto de su felicidad, es la premisa a partir de la cual presenciamos su caída.

Un soldado que controla el orden total de su ciudad, a través del cual se mantiene soberana y autónoma. Guerrero que impide con sus hazañas que el caos y el desorden entren en su patria, no lo es así en su vida, con ese otro gran deseo a satisfacer;

Otelo ve el mundo como un teatro para su reputación profesional, el más valiente de los soldados no tiene ningún miedo a la muerte literal en el campo de batalla, que no hará sino dar más brillo a su gloria. Pero que su propia esposa le ponga los cuernos, y con su subordinado Cassio como el otro ofensor, sería una muerte mayor, metafóricamente una muerte-en-vida, pues su reputación no sobreviviría a ella⁶⁴

Sentimos compasión, humanidad a la manera de Kaufman, pues ¿Quién adherido al reconocimiento que le otorgan todos sus actos profesionales, no ha sucumbido ante el amor? ¿Quién preso por la desconfianza y los celos, no ha acabado con un amor?

Humanidad porque todos como seres humanos y espectadores a la vez, estamos inmersos en este mundo de fantasías y deseos por el reconocimiento y el amor.

⁶⁴ BLOOM, Harold. Op. Cit. P. 528

Por otra parte sentimos temor de que llegados los celos podamos sufrir un destino como el del protagonista reflejado en escena.

Como espectadores, tenemos dos posibilidades, y es ser mártir o villano. Ser Otelo de gran poderío y reconocimiento que cae ante el amor por celos, o Yago, quien ofendido en su orgullo, no se deja derrotar, sino que por el contrario se fortalece y emprende malvadas empresas.

Tenemos dos posibilidades de manejar estas frustraciones; a la manera ruin y melancólica de dejarnos seducir y atrapar por la desilusión que nos confieren dichos elementos discordantes, en el caso Otelo, o aprovecharnos de estos y sacar el mayor provecho posible, en el caso Yago.

Sin lugar a dudas, deseamos a Yago, derrotado por una ofensa de la que se convierte en villano, no es criminal porque su intención no es enloquecer y transgredir la ley para obtener reconocimiento. Sino una vez insatisfecho en sus deseos, revelarse contra ello;

Lo que distingue sus acciones de criminal es que, aun cuando tiene algo tangible que ganar, esa ganancia representa una satisfacción secundaria; su satisfacción primordial deriva de infringirles sufrimientos a otros, o de ejercer el poder sobre otros en contra de la voluntad ajena⁶⁵

Es *Otelo* la tragedia del amor, que sucumbe ante sus propios miedos de poder ser derrotado por este sentimiento que se escapa de su control. Pues es Otelo guerrero, valiente y ordenador de los aconteceres de toda una ciudad, al que no se

⁶⁵ AUDEN, Wystan "El Bromista del grupo" En: *El mundo de Shakespeare*, Madrid, Adriana Hidalgo Editorial. 1948. P. 109

le escapa un sólo alfil de su control. Pero que es incapaz o mejor imposibilitado para controlar los sentimientos de la mujer que ama y que lo ama.

Este miedo, y la desconfianza que le otorgan el no tener el poder de control sobre la mente humana y los sentimientos, que en la figura de Yago son la representación de sus dudas y sus miedos, llevan al descenso total de nuestro protagonista, al desenfreno y la locura.

La catarsis en el espectador puede ser entendida como esa transformación en el ánimo de toda aquella persona que asiste o lee una pieza trágica en este caso, o presenciar el arte en general.

Esta transformación en su ánimo es dado gracias a que los temas del poeta, le son tan familiares al espectador, al ser abstracciones que el poeta hace de la realidad Y es gracias a esto que puede, el espectador, al verse reflejado en escena, propiciar la descarga de sus propias emociones.

Es por esto que temor y compasión, llanto, risa, aprobación, desaprobación, admiración, entre otras, son el resultado que efectivamente se espera sea el consecuente de todo este trabajo estructurado y de la interpretación artística por parte del espectador.

CONCLUSIONES

La catarsis es entendida como esa transformación en el ánimo del espectador, en miedo y compasión, pero además en llanto, risa, disfrute, goce, gusto, desagrado, categorías a partir de las cuales los espectadores liberan sus cargas emocionales que llevan dentro de sí.

Esto se da gracias a la interconexión de tres elementos cruciales, sin los cuales sería impensable dicha labor interpretativa por parte del espectador.

El poeta, el actor y el espectador cumplen un papel importantísimo dentro de este trabajo, porque al estar los temas del poeta íntimamente ligados a sus experiencias particulares y lo que capta de la realidad sensible, permite que ante la puesta en escena o la lectura de algo así, nosotros espectadores logremos una identificación con éstos hasta el punto de lograr la descarga de nuestras propias emociones.

El poeta al tener en su arte esa condición de posibilidad de poder manifestarse y transgredir la realidad, pues en el arte es el único lugar donde está permitido decir eso que en la realidad sería penoso o indebido, al ser el arte “ficción”, se apropia de ello y es capaz de plasmar con su técnica todas esas cosas que vivencia, desea, anhela y, que capta de su alrededor, logrando así la descargar sus propias pasiones.

Por su parte, el actor, al apropiarse de un personaje del que no es su propia vida, logra avanzar por las lágrimas, el llanto, la risa, el dolor, el heroísmo, la ironía, entre otros, sin verse perjudicado en la realidad. Es decir, que logra, apropiado de un “máscara”, es decir, de un personaje, participar de la vida anímica a través de

caracteres que serían impensables dentro de su vida en sociedad. Por lo que, apropiado de este personaje, puede moverse sin ningún tipo de represión y librarse así de esos impulsos motores y fantasías diurnas que en la realidad está obligado a no llevar a cabo.

Lo que permite que efectivamente pueda el individuo moverse dentro de cualquiera de estos elementos, ya sea como poeta, actor o espectador, teniendo como resultado la posibilidad de ejercerse dentro del plano que la realidad nos ha obligado reprimir, nuestras fantasías o ensueños diurnos.

BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles (1991) *Poética* Traducción y notas de Ángel Capelletti, Caracas: Monte Ávila Editores

Auden, Wystan (1948) "El Bromista del grupo" En *El mundo de Shakespeare*, Madrid: Adriana Hidalgo Editorial

Bloom, Harold (1998) "Otelo" En *Shakespeare "La Invención de lo humano"*, Traducción de Tomás Segura, Barcelona: Editorial Anagrama

Freud, Sigmund (1979) "Los que Fracasan al triunfar" En *Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo analítico*, Extraído de: *Obras Completas*. Volumen 14, Amorrortu Editores.

_____ (1908) "El poeta y los sueños diurnos" En: *Obras Completas*. Disponible en Internet en la dirección: <http://www.elalmanaque.com/psicologia/freud/35.htm>

_____ "Duelo y melancolía" <<Trauer und Melancholie>> En: Standard Edition. Traducción de: James Strachey. Disponible en Internet en la dirección: <http://www.herrerros.com.ar/melanco/dymfreud.htm>

_____ (1942) "Personajes psicopáticos en el teatro" En: *Obras Completas*. . Disponible en Internet en la dirección: <http://www.elalmanaque.com/psicologia/freud/31>.

García, Pedro (2007) "Freud, lector de Shakespeare" En: *Revista Filosofía UIS*, Bucaramanga, División Editorial y Publicaciones UIS

_____ (2008) “El Mal en la literatura: El caso Macbeth de William Shakespeare”, E.S.P

_____ (2006) “Las Tres Transformaciones de la realidad en Diderot: Apuntes sobre la paradoja de comediante” En: *Revista Filosofía UIS*, Bucaramanga, División Editorial y Publicaciones UIS

Hume, David (1741) “De la delicadeza del gusto y la templanza en las Pasiones”

Kaufman, Walter (1978) *Tragedia y filosofía*, Barcelona: Seix Banal

Knight, Wilson (1989) “El rey Lear y la comedia de lo grotesco” En: *Shakespeare y sus tragedias*, México, Fondo de Cultura Económica

Larrosa, Jorge (1997) “Venenos y antídotos, Platón” En: *La experiencia de la lectura*, Barcelona, Laertes

Shakespeare, William (2005) *Hamlet*, Traducción y notas de Manuel Ángel Conejero, Madrid, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A)

_____ (2001) *Macbeth*, Traducción y notas de Manuel Ángel Conejero, Madrid, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A)

_____ (2000) *Otelo*, Traducción y notas de Manuel Ángel Conejero, Madrid, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A)

Stanislavski, Constantin (2004) *La Construcción del personaje*, Madrid, Alianza Editorial

Trueba, Carmen (2004) "La catarsis trágica" En: *Ética y tragedia en Aristóteles*,
Barcelona, Anthropos Editorial