

**SOBRE LOS DESEOS AMOROSOS Y LOS DESEOS DE RECONOCIMIENTO
EN *OTELLO* DE WILLIAM SHAKESPEARE**

BERTA MARÍA VIANA PEÑA

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

**SOBRE LOS DESEOS AMOROSOS Y LOS DESEOS DE RECONOCIMIENTO
EN *OTELLO* DE WILLIAM SHAKESPEARE**

BERTA MARÍA VIANA PEÑA

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

**DIRECTOR
PEDRO ANTONIO GARCÍA OBANDO
MAGISTER EN LINGÜÍSTICA**

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

A Ciro y a mis hijos con amor
Son ellos los motivos más grandes de mis acciones de vida

AGRADECIMIENTOS

A mis padres GUILLERMO JOSÉ VIANA RÍOS y BERTHA PEÑA DE VIANA, por su inmenso amor y apoyo incondicional en todos los proyectos que he emprendido en mi vida.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	12
1. LA TRAGEDIA, EL POETA Y EL FILÓSOFO	18
1.1 ANTECEDENTES TEÓRICOS	18
1.1.1 Los orígenes del teatro.	18
1.2 EL POETA, EL ESPECTADOR Y EL ACTOR	28
1.3 LO FILOSÓFICO DE LA TRAGEDIA SHAKESPERIANA	32
2. SHAKESPEARE EN FREUD	35
2.1 ¿EN QUÉ SENTIDOS LEYÓ FREUD LA OBRA OTELO?	35
2.1.1 Desde su interés en conocer el funcionamiento psíquico.	36
2.1.2. Desde el punto de vista clínico o caracteres.	45
2.2 ¿QUÉ SENTIDOS LE DIO FREUD A LA OBRA DE SHAKESPEARE, OTELO, EN EL ÁMBITO DEL PSICOANÁLISIS?	62
2.2.1 Experiencias de carácter represor y la libre asociación de ideas	66
3. OTELO DE SHAKESPEARE	79
3.1.¿EN QUÉ SENTIDOS HAY QUE LEER LA OBRA OTELO?	79
3.1.1. Otelos desde la interpretación y la crítica.	80
CONCLUSIONES	97
BIBLIOGRAFÍA	99

RESUMEN

TÍTULO: SOBRE LOS DESEOS AMOROSOS Y LOS DESEOS DE RECONOCIMIENTO EN *OTELLO* DE WILLIAM SHAKESPEARE*

AUTOR: Berta María Viana Peña**

PALABRAS CLAVES: Amor, Reconocimiento, Catarsis, Universalidad, Tragedia, Psicoanálisis, Filosofía.

Las tragedias Shakesperianas muestran el alma humana, nos dicen aquello que puede acontecer en la vida de los hombres, sus personajes son representaciones de lo que cualquier hombre podría llegar a hacer o acometer en algún momento de su vida. Es la actualidad del dramaturgo la mayor motivación de este trabajo de investigación.

En este sentido, a lo largo de este texto se realiza un análisis de una de las obras de William Shakespeare: *Otelo*, pieza en la que los deseos amorosos y los deseos de reconocimiento se encuentran presentes en los hombres de todos los tiempos, mostrando como la tragedia es filosófica por su universalidad y como la palabra es un medio terapéutico liberador.

Teniendo en cuenta que Freud siguiendo patrones de comportamiento de algunos personajes shakesperianos analizó lo que la mente conciente es capaz de alcanzar y su relación con lo patológico, la correspondencia entre el psicoanalista y el dramaturgo es un aspecto relevante en el presente trabajo, por la importancia del padre del psicoanálisis en la cultura moderna y la contemporaneidad del dramaturgo.

Por ello, la universalidad de Shakespeare se mantiene incólume, siendo posible ver a Shakespeare en Freud. El psicoanalista estudió personajes psicopáticos del teatro como Otelo y Yago, ya que vio en la tragedia un lugar propicio para el Psicoanálisis en general, por cuanto esta pieza recoge aspectos fundamentales de la psicología de los seres humanos, constituyéndose la tragedia como la categoría estética que expresa magistralmente la condición humana.

*Trabajo de Grado

**Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Filosofía, Maestría en Filosofía, Director Pedro Antonio García Obando

ABSTRACT

TITLE: LOVING DESIRES AND RECOGNITION DESIRES IN OTHELLO IN WILLIAM SHAKESPEARE*

AUTHOR: Berta María Viana Peña**

KEYWORDS: Love, Recognition, Catharsis, Universality, Tragedy, Psychoanalysis, Philosophy.

The Shakespearean tragedies show the human soul, they tell us about the life of man. His characters are representations of whatever a man could ever do or undertake at any time in his lifetime. It is the writer's timelessness that motivates this investigation the most.

In this sense, along this work, an analysis on one of William Shakespeare's masterpiece, Othello, is done. Othello is a piece in which the loving desires and the recognition desires are found in man of all times, showing how tragedy is philosophical due to its universality and the word is a therapeutic medium.

Since Freud, following behavioral patterns of some Shakespeareans characters, analyzed what the conscious mind is able to accomplish and its relationship with the pathological, the correspondence between the psychoanalyst and the dramaturge is a relevant aspect of this work, due to the importance of the father of psychoanalysis in modern culture and the contemporariness of the writer.

This is why the universality of Shakespeare is unscathed, being able to see Shakespeare in Freud. The psychoanalyst studied psychopathic characters of the theater such as Othello and Yago, since he saw in tragedy a favorable place for the psychoanalysis, because this piece gathers important aspects of the human psychology, making tragedy the aesthetic category that masterly expresses the human condition.

*Graduation Work

**Faculty of Human Science, School of Philosophy, Magister of Philosophy, Thesis Supervisor Pedro Antonio García Obando

INTRODUCCIÓN

El análisis de las obras de Shakespeare, en especial *Otelo*, así como el de algunas obras de Freud como *Inhibición, síntoma y angustia*, “El Poeta y la Fantasía”, “Personajes psicopáticos en el escenario”... fueron fundamentales en esta investigación. El diálogo con pensadores que han abordado y trabajado desde diferentes perspectivas el tema central de este trabajo, sirvió como soporte de la misma. La investigación, por tanto, se centró en el análisis documental desde lo cualitativo. La interpretación analítica y la crítica posibilitaron el alcance de un nivel de profundización importante, en tanto el trabajo se dirige a la interpretación de textos, intenta explorar y describir la realidad, requiriendo así, de un profundo entendimiento de las acciones del hombre, acciones que son representadas en la tragedia y estudiadas desde el psicoanálisis y la filosofía.

Realizar una investigación de una de las piezas teatrales de William Shakespeare puede conducir a socavar en asuntos pasados, más aún cuando se sabe que las obras son hijas de su tiempo, que las diferentes visiones del mundo tienen una correspondencia literaria con una época de la historia. Sin embargo, aunque Shakespeare vive en un momento histórico distinto al nuestro, en el suyo, como en el de ahora, la condición humana se pone de manifiesto.

El asunto central se encuentra más bien en el carácter que esa naturaleza encierra, es decir a que el teatro enseñoa tipologías humanas de los hombres en acción, toca problemas públicos, se inserta por encima de la vida privada, mostrando lo que acaece en una época. Así, el teatro shakesperiano también tiene la genialidad de mostrar lo que acontece en nuestro tiempo.

La actualidad de Shakespeare es entonces la motivación que movió la investigación, él presenta de forma artística asuntos que retratan el nervio vital de una sociedad a través de sus personajes que son héroes humanos que muestran

una visión del mundo, una cosmología. En *Otelo*, pieza sobre la cual se desarrollará la presente disertación, la condición humana se pone de manifiesto, los deseos amorosos y los deseos de reconocimiento se evidencian a lo largo de la obra. Los primeros se muestran con el amor entre Otelo y Desdémona, a través del deseo por estar juntos sin importar la desaprobación del padre de ésta. Así mismo, con el deseo amoroso de Roderigo por Desdémona, que lo lleva a acometer actos alejados de la cordura.

Los deseos de reconocimiento, por su parte, se dan en muchos momentos, un ejemplo de ello es el reconocimiento que Otelo desea obtener al casarse con una mujer de una casta superior a la suya. Yago, por su parte, lleno de odio hacia Otelo por no haberlo asignado al cargo de lugarteniente, y buscando ser reconocido, trama una serie de engaños contra Desdémona y Cassio para hacerle creer al moro que su mujer le es infiel con el que acaba de nombrar en el cargo que Yago cree merecer.

En su ensayo “El Poeta y la Fantasía” Freud realiza todo un análisis en torno al tema de los deseos como fantasías, y afirma que quienes poetizan juegan y que el juego es diversión, de ahí que establezca diferencias entre el jugar y el fantasear, pues quienes juegan lo hacen libremente, no necesitan ser vistos por otros, ellos juegan con espontaneidad, viven una realidad; mientras que quienes fantasean inventan una realidad, realidad inventada que creen como real. El poeta entonces no se sale de la realidad, él no fantasea, sino que a través del jugar con las palabras cuenta realidades que pueden acontecer en cualquier época y a cualquier hombre. Por su parte, personajes como Otelo, Yago y Roderigo, a través de los deseos amorosos y los deseos de reconocimiento, huyen de la realidad, fantasean con lo que esperan o creen acontece y, de esta forma, inventan una nueva realidad.

Estudiar a Shakespeare sin remitirse a la fuente, además de injusto, hubiese sido poco favorable, pues son los antecedentes históricos los que le dan piso a una investigación, gracias a ellos pudo verse con claridad la importancia del teatro y su repercusión en la vida de los hombres de la antigüedad, hombres de los que distamos en tiempo y aconteceres, pero con los que nos identificamos en cuanto a humanidad. Por ello, la alusión a los orígenes del teatro, pasando por los tres grandes trágicos del mundo griego hasta vincular a Shakespeare con pensadores que desarrollaron el tema de la tragedia, fue fundamental para este trabajo.

Shakespeare se vincula con Aristóteles desde su *Poética*; en ella se define, se describe y se caracteriza a la tragedia, así como a otras artes imitativas. El estagirita recoge normas intentado hallar un orden a la escritura dramática, normas que el dramaturgo retoma. Así mismo, el pensador griego hace referencia a la catarsis como una experiencia interior generada por un estímulo exterior que ayuda a la liberación de pasiones, y por tanto a la cura. La catarsis como elemento purificador se experimenta en el teatro desde Grecia hasta nuestros días, lo relevante es que el teatro shakesperiano es el ejemplo ideal por la forma magistral en que muestra caracteres humanos. De ahí que el estudio de la tragedia en Shakespeare sea fundamental, pues muestra al espectador una variedad de conductas patológicas que acaecen en mayor o en menor medida al hombre de la realidad, acercándolo así al hombre de las tablas.

En su obra *Tragedia y Filosofía* Walter Kaufmann aborda la tragedia shakesperiana y realiza un breve análisis de las piezas estableciendo una diferencia fundamental entre el teatro griego y el isabelino, expresando que Shakespeare presenta personajes completamente malvados que no se muestran en las tragedias griegas. Kaufmann hace una relación de la tragedia shakesperiana con teorías filosóficas, retomando a los clásicos como fundamento de éstas.

Por ello, el primer capítulo de la investigación se desarrolló en torno al tema de la tragedia y la filosofía. Partiendo del marco contextual, se logró establecer lo filosófico de la tragedia de Shakespeare, hallando vínculos entre tragedia, filosofía, literatura y psicoanálisis.

Gerard Genette desarrolla la teoría de palimpsestos y su importancia, mostrando la variedad de relaciones existentes entre los textos, así como los procedimientos para crear textos a partir de otros. El texto de Genette fue útil en tanto que pensadores como Shakespeare y Freud, objetos del trabajo desarrollado, recogen aspectos fundamentales de la tradición.

En Shakespeare existen piezas que lo vinculan con lo griego, sin que se trate por ello de una copia, pues si bien Shakespeare es una condensación de lo anterior, también es una nueva propuesta. Sin embargo, el dramaturgo mantiene en sus obras el tema de las tres unidades (espacio, tiempo y acción) que se proponen en la tragedia clásica griega. Shakespeare vuelve a los orígenes de la tragedia para retomar de ella aquello que considera útil y necesario para el desarrollo de ésta; pero también para criticar otros aspectos como el papel de lo cómico o la concepción del mundo.

Freud, por su parte, es un pensador que vuelve a la antigüedad, él retoma de Aristóteles el tema de la catarsis como liberación. Muestra la importancia de la asistencia al teatro para la cura, ya que al presenciar una obra, el espectador puede hacer su propia catarsis (curarse); la palabra es un medio terapéutico liberador, y éste es precisamente uno de los elementos fundamentales del teatro griego y shakesperiano.

En la obra "Personajes Psicopáticos en el Escenario", Freud confirma la anterior afirmación, cuando manifiesta: "Si el fin del drama consiste en provocar "terror y piedad", en producir una "purificación {purga} de los afectos", como se supone

desde Aristóteles, ese mismo propósito puede describirse con algo más de detalle diciendo que se trata de abrir fuentes de placer o de goce en nuestra vida afectiva (tal como a raíz de lo cómico, del chiste, etc., se las abre en el trabajo de nuestra inteligencia, el mismo que había vuelto inaccesibles algunas de esas fuentes). A este fin cabe mencionar en primera línea, no cabe duda, el *desahogo* de los afectos del espectador. Y el goce que de ahí resulta responde, por una parte, al alivio que proporciona una amplia descarga, y por la otra, acaso, a la coexcitación sexual que, según cabe suponer, se obtiene como ganancia colateral a la raíz de todo desarrollo afectivo y brinda al hombre el sentimiento, que tanto anhela tener, de una tensión creciente que eleva su nivel psíquico”¹.

Freud recurre* al propio Shakespeare en muchos momentos de su obra para analizar a los personajes psicopáticos del teatro, viendo en ellos la condición humana, es decir, aspectos fundamentales de la psicología del hombre. El psicoanalista vuelve al dramaturgo para referirse a éste en varios sentidos, sentidos que se desentrañan en el curso de la investigación.

Las alusiones de Freud a Shakespeare suscitan el desarrollo del tema, después de Goethe el padre del psicoanálisis a quien más citó fue al dramaturgo. Harold Bloom en su obra *El Canon Occidental* lo dice al desarrollar la conjetura según la cual S. Freud aborda las tragedias (de Shakespeare) pues éstas son revelaciones autobiográficas. En este sentido, como estudioso de la influencia literaria, H. Bloom plantea que no es posible sobrestimar la influencia de Shakespeare sobre Freud.

En este mismo sentido, Bloom sostiene que a las cuatro grandes obras de Shakespeare, le corresponde cuatro de las grandes obras de Freud. En este caso *Inhibición, síntoma y angustia* para *Otelo*. La lectura y abordaje de este texto

¹ FREUD Sigmund. “Personajes psicopáticos en el escenario”. En: Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2003. v. 7, pág. 79-80.

*Se trata de recurrencia a manera del que acude a un medio para obtener algo.

dentro de la investigación fue fundamental, más aun cuando se logró demostrar la incidencia de Shakespeare en Freud.

El segundo capítulo evidencia entonces la relación entre el dramaturgo y el psicoanalista. Partiendo de Freud como lector de Shakespeare, se desentrañaron los sentidos en que Freud leyó a Shakespeare, a fin de una mejor comprensión de la condición humana. Los personajes de Shakespeare retratan la singularidad de los hombres, cada uno de ellos es una pintura de las diferentes almas y mentes humanas, que Freud estudia en la psiquis de sus pacientes y en la conducta normal.*

Los criterios de interpretación y crítica son esenciales para abordar las obras de Shakespeare, en este caso particular la pieza *Otelo*, pues desde la comprensión misma de la obra y la relación con otras obras, puede entenderse mejor la temática de ésta. La tragedia representada por Otelo, Desdémona y Yago, personajes principales, acaece porque los celos, los deseos amorosos y el afán de reconocimiento no se hacen esperar, ellos se ponen de manifiesto a lo largo de la pieza llevando al desenlace trágico.

Por ello, el tercer y último capítulo gira en torno a la obra *Otelo*, en él se establecen los sentidos en que ha de leerse la pieza en conexión con otras tragedias del dramaturgo. Esto permitió el diálogo con otros autores, llevándonos a determinar bajo qué marcos puede interpretarse y criticarse a Shakespeare.

*Shakespeare complementa a Freud pues el dramaturgo hace una crítica de la sociedad en un momento histórico determinado, siendo ésta tan profunda, llegando a la lectura de la condición humana, lo que lo hace universal. Freud por su parte revoluciona el mundo interno. Shakespeare desde la tragedia, Freud desde el interior.

La mirada de Wilson Knight y la de Georg Lukács, fue relevante para el tercer capítulo. El primero hace referencia a la importancia de la interpretación y crítica de un texto. Manifiesta que para abordar una obra, debemos prepararnos para ver ésta como un todo, es decir, tanto en espacio como tiempo, sin olvidar los requisitos de principio, medio y fin, vistos por Aristóteles. Sin embargo, aunque la secuencia lógica es importante, aspectos como la atmósfera, el tiempo, el espacio, las fuentes, el carácter y lo simbólico, son esenciales para el estudio de cualquier obra. El segundo expresa que en la tragedia se manifiesta una perdurabilidad de una vida que en un microinstante se rompe, esa vida es puesta en valoración, eso sucede precisamente en las obras de Shakespeare.

Lukács en su obra *El Alma y las Formas* se refiere a Beer Hofmann y al tema de las formas literarias rigurosas, es decir, las formas literarias que se encuentran estrechamente vinculadas, a saber: la novela y la tragedia. Manifiesta el pensador que “La novela corta y la tragedia gustan de trabajar con abstracciones, gustan de abstraer sus personajes, sus relaciones y sus situaciones todo lo intensamente que lo permita un grado mínimo de su capacidad de despertar la ilusión del personaje y de la vida. La una es la abstracción de la racionalidad, la exposición de las necesidades que se cruzan, la disolución completa y sin resto de toda posibilidad... La otra es la abstracción de la irracionalidad, del mundo del desorden, de los momentos no-causales, dominado por instantes inesperados, sorprendentes, que todo lo subvierten, y no aferrable con análisis. Y ninguna de las dos puede –de un modo, además, que excluye el de la otra y el de todos los demás efectos y medios– utilizar del hombre más que aquello que puede insertar en los esquemas abstractos”².

Éste, como afirma Lukács, no se trata solo de un problema de estilo, pues la casualidad no puede separarse sin más de la necesidad, no existe una ruptura

² LUKÁCS Georg. *El Alma y las Formas*. Teoría de la Novela. México: Grijalbo, 1985, pág. 189.

tajante entre ellas. De ahí que el convertir la casualidad en necesidad sea un trabajo de los héroes trágicos de Shakespeare. Ellos hacen el ejercicio a través de la razón, quitándose de encima la casualidad, lo necesario está enmarcado por lo casual, y el héroe trágico no se resigna a ello, él se enfrenta y devela la verdad, pasando de lo posible a lo probable.

Para Lukács la totalidad es un asunto fundamental, manifiesta que se da cuando el caos irrumpe, cuando pone al hombre en una situación crucial, valorando así el todo, dándose por tanto totalidad y no separabilidad; aspectos que se presentan en el teatro isabelino.

Los conceptos tiempo, instante, casualidad, necesidad, totalidad, conocimiento, ignorancia... que Lukács desarrolla en su obra, fueron rastreados en las piezas trágicas. En *Otelo* se presenta un conocimiento por parte de los personajes, pero a su vez, hay ignorancia de muchos acontecimientos. Otelo, como héroe trágico que es, avanza en la búsqueda de la verdad, pero no llega a develarla del todo, hay asuntos que continúan cubiertos por un manto de incertidumbres. Los conceptos de conocimiento e ignorancia se ponen de manifiesto.

Teniendo en cuenta la relación Filosofía-Literatura en tanto estética de la tragedia, en tanto formación ciudadana (educación), en tanto caracteres humanos, y, la relación de éstas con el psicoanálisis, como estudio de procesos psicopatológicos en los hombres, es clara la importancia y actualidad del teatro shakesperiano.

1. LA TRAGEDIA, EL POETA Y EL FILÓSOFO

1.1 ANTECEDENTES TEÓRICOS³

1.1.1 Los orígenes del teatro. Los orígenes del teatro en Grecia se remontan a Dionisio, dios de la fecundidad y el vino. Los hombres mediante danzas ditirámicas (cantos, bailes y sacrificios), mostraban el entusiasmo hacia el dios elogiado. El ditirambo se constituye en el precedente del teatro, en donde la mirada del otro y la actuación son el fundamento. La teatralidad se hace presente, pero ésta dista aún de lo que es el teatro en sí. El ritual religioso continuaba presente, y era necesario que éste cediera paso para que el canto se dirigiese más a lo humano que a lo divino. La cultura griega fue la encargada de dicho salto, y, al reconocer la naturaleza semidivina de Dionisio, empezó a abandonar principios y comportamientos religiosos tradicionales, dando inicio a cantos a hombres célebres fallecidos. La representación de dioses y posteriormente de hombres sale a luz gracias a la monotonía de las danzas y los cantos.

Dice la historia que Tespis, poeta griego nacido en Icaria (siglo VI a. C.), fue el primer hombre en hacer una representación teatral trágica, por ello ha sido considerado “...el creador de la tragedia al introducir en los espectáculos dionisiacos de la primavera de 535 a.J.C. el recitado, a cargo del coro de *tragodoi* o «coro de machos cabríos», que narra las aventuras del héroe. Se le atribuía, además, la invención del prólogo y la creación del actor separado del coro, así como la invención de la máscara. Igualmente se le atribuye la idea de servirse de un carro para ir representando sus obras por los pueblos. No se conserva ningún verso auténtico suyo”⁴.

³ Cfr.<http://club.telepolis.com/mandragora1/genero/genero.htm> (consulta: mayo 15 de 2010), (s.p.i).

⁴ <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/t/tespis.htm> (consulta: mayo 29 de 2010), (s.p.i.).

El teatro es entonces una realidad en la época clásica griega, durante las festividades se llevaban a cabo concursos en los que se presentaban tetralogías (tres tragedias seguidas y al final una comedia), los espectadores decidían cuál de los participantes merecía ganar.

Esquilo, el primero de los tres grandes trágicos del mundo griego, produjo obras que llegaron a constar de cuatro actos, se dice que su objetivo era moralizante, es decir, a través de ellas intentaba dejar una enseñanza al pueblo. De ahí que llevó a escenas historias mitológicas en las que refleja la sumisión del hombre ante los dioses. Las acciones individuales son infructuosas, pues el destino de los hombres se encuentra en manos de los dioses, la fatalidad se pone de manifiesto ante el hombre sin que éste pueda hacer prácticamente nada, primando por tanto el aspecto simbólico sobre el psicológico.

Sin embargo, el anterior aspecto no es lo único por resaltar del trágico griego, gracias a él se da una evolución en el teatro, las escenas cambian, se crea la orquesta en donde se ubica el coro, se crea el escenario a fin de que los personajes tengan más espacio y una caseta para que los personajes se cambien su indumentaria.

Con Sófocles, otro de los grandes trágicos griegos, se presenta un cambio en la concepción de mundo, con él los personajes adquieren cierta responsabilidad sobre sus actos, si bien es cierto que los dioses tienen alguna influencia sobre la vida de los hombres, éstos últimos tienen la capacidad de tomar decisiones que pueden acarrearle incluso la muerte como en el caso de Antígona. Ella con su elección padece y desencadena toda una serie de acontecimientos trágicos, podría decirse que el triunfo es superior al dolor, ya que no sólo logra que Creonte recapacite sobre sus decisiones, sino que le da un status distinto a la mujer. Teniendo en cuenta que la tragedia en la época tenía un componente educativo, este hecho es importante por el rol que la mujer juega en ella, y, si bien es cierto

que las mujeres no logran ocupar un lugar preponderante durante muchos siglos, lo allí plasmado es clave para la posteridad.

La tensión entre las leyes humanas y divinas es clara, Antígona toma una decisión, ella elige lo que considera causará el menor daño para su familia, para la ciudad y para ella misma, en lo trágico se presenta todo un problema ético-político, poniendo a los personajes e incluso al lector, límites, enfrentándolos de cara al conflicto.

Esta pieza de Sófocles pone de manifiesto el pensamiento jurídico vs. el pensamiento mítico, deja ver el tránsito de un sistema político a otro, es decir, el tránsito de los dioses a un nuevo orden, permitiendo comprender las innovaciones que la tragedia generará en el sistema legal posterior y que tiene incidencia hasta nuestros días.

Cabe señalar que el teatro de Sófocles fue fiel a la idea según la cual el mundo se halla regido por leyes eternas, leyes de los dioses que los hombres deben cumplir. A diferencia de Esquilo, mostró la capacidad de los hombres para asumir el destino, viviendo una vida ética. Los personajes de sus obras soportan con nobleza los avatares de la vida y los sufrimientos; realzando el carácter y entereza del hombre enfrentado a las consecuencias de sus acciones.

Con Eurípides la tragedia ática se transforma, el pensamiento no se funda en la ciudadanía, sino en la vida propiamente dicha, poniendo de manifiesto la razón y el espíritu emotivo que habitan conjuntamente en el hombre. El autor se concentra en poner de relieve la crisis que subyace a la época en la que el poeta trágico desarrolla su arte.

Dentro de la representación trágica Eurípides introduce cambios como los prólogos narrativos y los coros hechos por mujeres. En sus piezas se presenta una lucha dialéctica con un profundo racionalismo. Sus tragedias permiten ver el

carácter psicológico del poeta, él penetra en los sentimientos de los hombres, escudriñando en sus pasiones, conduciéndolo al análisis de la condición humana. Las obras de Eurípides muestran a los hombres con sus cualidades y defectos, dejan ver la falta de fe y la crisis de ideologías de su época. Todo ello trae consigo cambios en el género, en la forma de abordar y desarrollar la tragedia.

1.1.2 La tragedia y los pensadores clásicos griegos. Platón favorece el mundo inteligible por encima del mundo sensible, en el primero reside la forma pura de las ideas, es allí donde se halla el mundo perfecto, mientras que el segundo es un mundo en el que los sentidos pueden engañarnos. Por ello el filósofo rechaza el mundo de la experiencia, mundo en el que habita el hombre.

De ahí que Kaufmann manifieste que Platón ve en los personajes trágicos miedos y temores que no le aportan nada al hombre. Según el pensador griego los poetas lo que tienen es un ornamento y no saben, no conocen en realidad. Platón se cuestiona acerca de quién puede garantizarle al hombre una mejor vida, una vida verdadera, si los poetas, los sofistas o los filósofos. Manifiesta entonces que la sabiduría la alcanza quien tiene el conocimiento, por eso la triada: conocimiento=virtud=felicidad, y eso se logra a través de la filosofía. De ahí el desprecio de Platón por el pueblo, por la algarabía, por el emocionalismo.

Un ejemplo que ilustra lo anterior es una comparación entre Antígona y Sócrates bajo la mirada platónica. Para Platón, Antígona no sería un buen ejemplo por cuanto va en contra de las leyes, mientras que Sócrates es un buen ejemplo, porque aun sabiéndose inocente asume las leyes del estado. Entonces Platón pudo sentirse escandalizado al ver a una mujer en contra al mandato de Creonte. Sócrates, por su parte, es ejemplar ante la polis, y ese es un referente de hombre ideal, es entonces el ideal platónico, porque se llega a un punto tal del conocimiento que es capaz de acatarlo y afrontarlo con sus pasiones y emociones. Dice Platón que la vida real no es la vida trágica, no es la vida del teatro.

En palabras de Kaufmann: “Platón no solo escribe como el rival de los trágicos del siglo IV, pretendiendo que, en efecto, él es el verdadero heredero de la promesa; dice también que ha venido a librar al hombre de este tipo de tragedia. Los poetas griegos nos pueden convencer de lo contrario, pero Platón aspira a mostrarnos que en la vida real la tragedia no es necesaria si escuchamos su palabra”⁵.

Al ubicar el mundo de las ideas como lo superior y verdadero, Platón muestra un desprecio por las formas de representación, por el dominio de la estética encaminada hacia el mundo sensible y no al inteligible. El contenido de las obras artísticas son para el pensador, por tanto, lo fundamental en el arte, de ahí que la mimesis sea solo apariencia. Platón renuncia a la imitación del mundo por considerarla una copia del mundo de las ideas, por ello, en sus escritos no hay lugar para personajes que sean un modelo de imitación de acontecimientos. Sus textos son relatos, en tanto narración de la historia, siendo de su preferencia el diálogo vivo, que posibilita el conocimiento interior y la sabiduría en el ser humano.

Desde su juventud el filósofo ateniense entendió la importancia de la educación del hombre, comprendiendo la relevancia del papel del gobernante en la conformación de un estado justo. El diálogo es precisamente el elemento que posibilita lo inteligible, llevando al hombre de estado a la orientación de una sociedad ideal. La educación por tanto le permite al hombre elevarse por encima del mundo material, del mundo cambiante y falaz.

Su obra cumbre, *República*, no se trata simplemente de una explicación de su filosofía, sino que a través del diálogo entre Sócrates y otros personajes, Platón construye un ideal de justicia mediado por la educación que lleva a los hombres a la organización de un estado perfecto.

⁵ KAUFMANN Walter. Tragedia y Filosofía. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1978, pág. 63.

Según esto, la filosofía platónica es el camino verdadero para lo bueno y lo justo, que se repliega en la vida privada y en la pública. Sin embargo, cabe considerar otras posturas referentes a la tragedia, pues en manos de Platón, ésta que ha sido considerada una gran invención y que aún pervive, no hubiese alcanzado el desarrollo e importancia que ha logrado a lo largo de la historia de la humanidad. Por ello, debe tenerse en cuenta que aunque existe un espectador inconsciente, también hay otro consciente, y, aunque la vida real, como bien dice Platón, no es la vida de las tablas, el teatro muestra aquello que puede acontecerle a los hombres de todas las épocas, acercando la tragedia a la filosofía.

Aristóteles, considerado por la historia como uno de los pensadores más influyentes de la humanidad, desarrolla el tema de la tragedia. Para el estagirita la tragedia desde el punto de vista artístico posibilita a través del lenguaje elocuente la imitación de sucesos serios que representan rasgos de la condición humana. La tragedia mueve el ánimo y las pasiones, por tanto no es lugar común para discutir temas de carácter filosófico, pero contribuye a mostrar la dicha o la mísera condición de los hombres, develando su carácter; las puestas en escena representan los distintos comportamientos de los hombres enfrentados a las pasiones de la vida, esto permite una visión de totalidad respecto a la existencia del hombre y a las consecuencias por las acciones acaecidas.

En su obra *Poética*, Aristóteles desarrolla 26 capítulos en los que define describe y caracteriza la tragedia, así como otras artes imitativas. Aunque no existe una definición certera de lo que significa el término Poética, podría decirse que alude a las cosas de la creación literaria, a los asuntos de la poesía en sí. Por eso, este pensador clásico griego con su obra lo que pretende es referirse a asuntos de la póiesis.

En su obra recoge normas intentado hallar un orden a la escritura dramática. Los seis primeros capítulos están dedicados al arte en general, siendo la poesía un

tema relevante en tanto ésta se origina de la imitación e imitar es connatural en el hombre, se da desde el principio del aprendizaje y se desarrolla en la infancia. Gracias a ella nace la tragedia y la comedia, temas fundamentales en la obra aristotélica.

Comprender el significado y sentido del teatro para Aristóteles es fundamental, de ahí que diferencie las artes de los medios de imitación, especificando cuáles son poéticas y cuáles no. Por poéticas entiende aquellas que mediante el ritmo, el verso y el canto hacen uso del lenguaje. En Poesía recurre a formas de la imitación, manifestando que existen dos formas o modos de imitación: épica (narrar) y teatro (representar). En cuanto a representación se refiere, el pensador establece diferencias entre tragedia y comedia teniendo en cuenta los “objetos de imitación”, es decir, la clase de hombre o acción a imitar, si se imitaba a hombres célebres, a héroes, a personajes reconocidos se trataba entonces de representaciones trágicas, mientras que si se imitaba a hombres cotidianos o hechos vulgares se trataba de comedias. Así mismo, la diferenciación estaba dada por la forma de representación, pues si la imitación era mejor que la realidad, era una tragedia, pero si la imitación era peor que la realidad, entonces era una comedia.

Aristóteles propone entonces géneros poéticos o literarios según el tipo de imitación, así, tanto para la narración como para la representación, grandes eran los hombres o acciones dignas de ser imitadas y bajas aquellas comunes o vulgares.

Existe una cuarta unidad que es descrita en la *Poética* de Aristóteles, la unidad estructural; ésta se refiere al inicio (principio), al medio (desarrollo) y al fin (desenlace), los cuales se desarrollan en las piezas trágicas gracias a la imitación. El argumento, el lenguaje, las ideologías y los caracteres son presentados en el espectáculo en sí a lo largo de dicha unidad.

Son precisamente los caracteres e ideologías puestos en escena por medio de la imitación, los que develan rasgos de la condición humana, de ahí que Aristóteles exprese: “la tragedia [es] imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos], actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante temor y compasión lleva a cabo la purgación de tales afecciones”⁶.

Aristóteles ve en el arte un medio para educar al hombre con miras al Estado; el teatro al representar tipologías humanas, pasa del límite de lo privado a lo público, mostrando aquello que acontece en la época, la ficción sirve entonces de pretexto para reflejar almas humanas que hacen parte de una sociedad.

De ahí que la pregunta por la relación entre el poeta, el actor y el espectador no se hace esperar, pues al relacionarse la tragedia con el efecto que ésta produce en el público que asiste a su representación, el lazo que los une es evidente.

Los conceptos de mimesis y catarsis se ponen de manifiesto para la comprensión de la tragedia. Las acciones representadas en las piezas son una muestra de lo que los hombres pueden realizar, tal y como lo expresó Dilthey: “Al teatro no vamos a aprender lo que ha hecho tal o cual hombre, sino lo que todo hombre hará en ciertas y determinadas circunstancias”⁷. La contemplación a través de la mirada, es entonces un elemento esencial, lleva al espectador a entablar una relación de concordancia con el héroe trágico por las emociones que éste vive, y de censura por la desaprobación de las acciones negativas que llevan al personaje a acometer actos reprobables. Sin embargo, el espectador sufre con el castigo del héroe trágico, arrastrándolo a la piedad y al horror. Estos sentimientos de compasión y temor posibilitan la catarsis en el individuo, lo purifican de sus pasiones malsanas. Esto trae consigo el despertar de la conciencia, distanciándolo

⁶ ARISTÓTELES. Poética. Caracas: Monte Ávila Editores, 1990, (19b 24-26).

⁷ WILHELM Dilthey. Vida y Poesía. México: Fondo de Cultura Económica, 1945, pág. 47.

de dichas pasiones y elevándolo un estadio superior de sabiduría. En palabras de Vernant: “La tragedia monta una experiencia humana a partir de personajes famosos, pero los instala y los hace conducirse de tal manera que [...] la catástrofe que se presenta soportada por un hombre, aparecerá en su totalidad como probable o necesaria. Es decir, el espectador que ve todo con piedad y terror adquiere la sensación de que cuanto sucede a ese individuo, habría podido sucederle a él”⁸.

Teniendo en cuenta que en la *Poética* Aristóteles aborda y desarrolla el tema de la tragedia, puede decirse que para este filósofo el arte de la representación trágica era de importancia, así como la catarsis, en tanto purificación, en tanto relación del actor y el público, más aun teniendo en cuenta el carácter moralizante de la misma. Sin embargo, Kaufmann en su obra *Tragedia y Filosofía* expresa que para Aristóteles el tema de la catarsis no era relevante, él no se interesaba realmente por la visión del poeta respecto al hombre y su relación con el mundo.

Kaufmann a partir de unos argumentos intenta mostrar cómo Aristóteles busca la precisión, él es un sistematizador, es el filósofo capaz de definir con exactitud. Entonces para Aristóteles la forma es lo fundamental. Por ello mismo, me refiero al hecho de que Kaufmann considere que el estagirita vio el tema de la catarsis como irrelevante, expresa que “La *Poética* es un triunfo de la inteligencia sobre el sentimiento...”⁹; a partir de ahí aborda la tragedia e intenta definirla, hasta llegar a dar su propia definición de tragedia, diciendo que la “tragedia es (1) una forma de literatura que (2) presenta una acción simbólica representada por actores... (6) En cuanto su duración, las sesiones varían entre un poco menos de dos horas aproximadamente, y la experiencia que se nos presenta está muy concentrada”¹⁰.

⁸ VERNANT Jean-Pierre y VIDAL-NAQUET Pierre. *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua*. España: Tauro Ediciones, 1987.

⁹ KAUFMANN Walter. *Tragedia y Filosofía*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1978, pág. 131.

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 144.

Kaufmann expresa que existen dos dimensiones de la poética: la forma (Aristóteles la mostró en la técnica de la tragedia), el contexto (relación poema-poeta-época y contenido). Por ello, manifiesta que “La filosofía de la tragedia tiene que desarrollar, en primer lugar, algún sentido de la realidad, algún sentido de responsabilidad con las evidencias, algún interés en poemas concretos”¹¹.

Con ello Kaufmann hace sus propias reflexiones acerca de la Poética e intenta abrir nuevos caminos para la tragedia. Para él, el problema del hombre como ser moral y finito son asuntos básicos y fundamentales de la tragedia sobre los cuales reflexiona, el análisis de estos temas puede contribuir a la solución de problemas del hombre contemporáneo, siendo ésta, una de las formas como los personajes del teatro pueden inventar lo humano y llevarlo a la realidad; teniendo en cuenta que las obras teatrales no son un espejo de la realidad, sino una realidad inventada pues no se trata de la realidad Ontológica.

Los antecedentes presentados, pese a su brevedad, son relevantes no solo porque nos remiten a los orígenes del teatro, en donde se logra conocer y comprender la fuente de la representación, sino porque también ayudan a entender la importancia de este género. El teatro es mucho más que la representación de unos personajes que escenifican una obra determinada, el teatro, y en especial la tragedia, “...es una imitación, no de personas, sino de acción de vida, de felicidad y miseria”¹² como lo expresa Aristóteles en su obra *Poética*. La tragedia por su dramatismo suscita piedad y temor en los espectadores, quienes gracias a la asistencia a la obra en sí y, a la puesta en escena de los actores, logran vivenciar una excitación interior que los lleva a una autoespiación, a una purga de sus pasiones, desembocando en la catarsis, tema que por su relevancia será desarrollado posteriormente.

¹¹ *Ibíd.*, pág. 167.

¹² ARISTÓTELES. *Poética*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1990, (1450 a15).

Este subcapítulo se relaciona de manera estrecha con el siguiente, en tanto los antecedentes teóricos del teatro y la tragedia le dan piso a la investigación, y, el poeta, el espectador y el actor son parte preponderante dentro del tema de la tragedia y el teatro en general, sin ellos, no habría obra ni representación.

1.2 EL POETA, EL ESPECTADOR Y EL ACTOR

Referirnos al poeta es remitirnos directamente a la poesía, por ello, antes de intentar desentrañar el tema del poeta, es menester tener una noción de lo que es la poesía en general.

El término poesía proviene del griego ποιέω (en infinitivo ποιείν) que significaba <<hacer>>, <<fabricar>>, <<producir>>. Podría decirse entonces que la poesía es el arte del hacer. “Sin embargo, ποιείν significó muy pronto, entre otras cosas... <<crear>> y luego <<representar algo o representar a alguien (artísticamente)>>. Más específicamente, ποιείν significó <<crear algo con la palabra>>: lo así creado es <<el poema>>. El acto o proceso de tal creación es <<la poesía>>...”¹³

El poeta por tanto es un escritor que crea, que juega con las palabras, por ello, es importante tener en cuenta que poesía no se refiere a sensiblería, ni tampoco a cualquier tipo de producción. Es común encontrar una gran cantidad de hombres llamados poetas, sin embargo, y sin menospreciar el trabajo de otros, el título de poeta no ha de asignársele a todo el que escribe, porque aunque los aspectos particulares, personales y lingüísticos tienen su importancia, rayan en lo superficial. El poeta encarna mucho más que eso, él intenta a través de su obra, dibujar, representar, poner de manifiesto rasgos comunes, de ahí que la poesía sea eterna y universal.

¹³ FERRATER MORA. Diccionario de Filosofía. Barcelona: Editorial Ariel, S.A., 1998, pág. 2824.

El poeta es un personaje que se remonta a la antigüedad, su papel ha estado presente durante siglos, por ello desde la civilización greco-romana ha sido objeto de admiración, rechazo, aceptación... Así, filósofos clásicos como Platón y Aristóteles intentaron aproximarse a la poesía. Kaufmann muestra a Platón como rival de los trágicos, y, en efecto, el ateniense deseaba expulsar a los poetas por <<mentirosos>>, sin embargo, veía en ellos la inspiración, el don de la creación, la belleza; lo cual hace de la poesía un arte cercano al mundo sensible vs el mundo inteligible considerado por el pensador como el verdadero. Como quiera que fuere, y teniendo en cuenta la complejidad del asunto, aunque Platón hubiese visto a la poesía distante a su doctrina de las ideas, reconoció en ella una especie de sabiduría, manifestando una distinción entre los buenos y los malos poetas. “Cuando la poesía no es lo que debe ser, es porque <<los poetas no han sabido elegir el objeto propio para la imitación>>. Puede pues, distinguirse entre los <<buenos poetas>>, y los que saben elegir tal objeto y ejercen una función adecuada dentro de la comunidad o Estado-Ciudad, y los <<malos poetas>>, los <<mentirosos>>, que son aquellos a quienes Platón se propone expulsar de la <<ciudad ideal>>”¹⁴.

Aristóteles, por su parte, se acercó a la poesía a través de lo que podría llamarse una técnica poética, el pensador de forma estructural, define, clasifica, divide, da juicios de valor, entre otros, acerca de ésta. Cuando el filósofo habla de los orígenes de la poesía y manifiesta que “En general, parece que dos causas, ambas naturales, generan la poesía: la capacidad de imitar, connatural a los hombres desde la infancia, en lo cual se diferencian de los demás animales (porque el hombre es el más propenso a la imitación y realiza sus primeros aprendizajes a través de imitaciones), y la capacidad de gozar todos con las imitaciones”¹⁵, podemos entender por poesía, no solo características formales o producción de palabras, sino también, una producción artística. Así mismo, al

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 2825.

¹⁵ ARISTÓTELES. *Poética*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1990, (4a 3-4).

referirse a causas naturales (imitación y contemplación) se puede establecer una relación directa con el aprendizaje del hombre.

La épica, la tragedia y la comedia (formas poéticas) son imitativas, entendiendo por imitación "... aquel conjunto de acciones que transforman lo *artificial* en *artístico*; es decir: el ser y sus operaciones reales, en ser de *pura presencia*, en acciones indicadas y jamás realizadas ni realizables. Imitar, por tanto, no significa primariamente ponerse a copiar un original, ajustándose lo más posible a él..., sino darle un nuevo ser en que no tenga ya que ser *real* y *realizar* u *obrar* según su tipo de *ser real*. Será, pues, *imitación* toda acción cuyo efecto sea pura presencialización"¹⁶. La poesía entonces se encuentra dentro del campo de la imitación, más específicamente, en la imitación de acciones humanas, en donde el lenguaje es el medio para tal fin. El poeta, por tanto, es el encargado de la realización o producción de la poesía, tratando temas comunes de la humanidad. Por ello, como se había expresado, la poesía encarna asuntos relativos a lo universal, pues se encarga de contar sucesos que pueden acaecer a los hombres de cualquier época.

Sin embargo, el poeta no cuenta la realidad tal y como acontece, él transforma la realidad, sin confundirla con la fantasía. Lo que el poeta hace es darle al espectador una especie de placer que le permite a éste disfrutar de sus propias fantasías. La relación poeta-espectador se hace evidente, en tanto que el primero, por medio de su obra, impulsa al segundo, pero se trata solo de un estímulo, pues es el espectador quien vivencia el espectáculo, quien se mete en la obra, se conecta con ella, experimenta sensaciones y se libera. Aristóteles en su obra *Poética* manifiesta que: "Prueba de ello es lo que sucede con las obras: las imágenes de cosas que en sí mismas son desagradables de ver, como las figuras

¹⁶ ARISTÓTELES. *Poética/ Aristóteles*; versión directa, introducción y notas de Juan David García Bacca. – 4 ed. – Caracas: Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca, 1982, pág. 28.

de fieras horrendas y de cadáveres, nos causan placer cuando las vemos representadas con mucha exactitud. La causa es asimismo que el aprender no solo resulta sumamente placentero para los filósofos sino también para los demás, aunque participen menos de ello. Por eso se regocijan al mirar las imágenes, porque resulta que quienes las contemplan aprenden y deducen lo que cada objeto es, como que esto es aquello”¹⁷.

El espectador, por tanto, presenta reacciones ante la obra que ve, sin embargo, éstas deben ser acordes a la realidad que experimenta, se refiere esto a que el espectador no vive una realidad ontológica, la realidad que presencia hace parte de la invención del poeta a través de la representación de los actores. El mismo espacio en el que se lleva a cabo la obra es un ambiente artificial, en donde el teatro es el lugar y los actores los personajes.

Por ello, aunque la tragedia ha sido considerada como la mayor reproducción imitativa al tocar magistralmente dos asuntos que se encuentran en puntos distintos: el terror y la compasión, llevando al espectador a experimentar la catarsis, no deja de ser imitación, no deja de hallarse en los límites de la artificialidad; lo relevante de la cuestión es que puede servirle al espectador para purificarse, para liberarse. “La mayor parte de los comentaristas italianos de la *Poética*, en especial Robortello, Vettori, Castelvetro, no extendían la purificación a todas las pasiones, fuera del terror y la compasión; pero creían que familiarizándose con los espectáculos que en el espectador despertaban terror y conmiseración, se llega a una especie de inmunización contra tales debilidades en la vida real”¹⁸.

Vista de este modo, la tragedia le posibilita al espectador dirigir la mirada hacia él mismo, le permite la purga de sus pasiones, sin que se trate por ello, como se

¹⁷ ARISTÓTELES. *Poética*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1990, (4a 3-4).

¹⁸ ARISTÓTELES. *Poética/ Aristóteles*; versión directa, introducción y notas de Juan David García Bacca. – 4 ed. – Caracas: Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca, 1982, pág. 89.

había manifestado, de una carga moralizante, pues “... nada ha de pasar *realmente* en el teatro; por tanto, ni las acciones de los actores ni las pasiones o afectos de los espectadores han de sonar en tono real, causal, como si se tratara de un suceso incardinado al orden físico, natural, real, ontológico... al reproducir imitativamente *acciones de esforzados, gestas de buenos*, las reacciones sentimentales – de afectos sensibles y de sentimientos éticos – no han de ser las mismas, ni en la realidad, ni en la fuerza, ni en ímpetus causales, que cuando presenciamos dichas acciones en el mundo real, en el tracto social.

Sería, pues, falsificar de raíz un espectáculo teatral pretender obtener de él respuestas éticas del mismo tipo que las que hay derecho a esperar ante un ejemplo o escarmiento real¹⁹.

1.3 LO FILOSÓFICO DE LA TRAGEDIA SHAKESPERIANA

La tragedia clásica griega propone unas normas, las cuales se mantienen en el teatro shakesperiano, tales como la unidad de tiempo, acción y espacio. Sin embargo, el dramaturgo se distancia de los clásicos en distintos aspectos. Un ejemplo es que en la *Poética* de Aristóteles, comedia y tragedia van por separado. Shakespeare dista de esta estructura en tanto que para él la vida real es una mezcla de ambas condiciones. Con ello, parece que hiciera una especie de propuesta, ya que critica la visión de mundo griego a través de sus propias obras.

Al vislumbrar Shakespeare en la vida humana una conjugación de aspectos y condiciones, que hacen de esta un entramado fáctico, muestra con maestría la condición del hombre, es decir, la pone en escena; por su parte, la tragedia griega muestra el carácter de sus personajes, deja ver rasgos de su condición humana,

¹⁹ *Ibíd.*, pág. 32 y 33.

pero se diferencia del teatro isabelino en tanto éste toca aspectos de la psicología humana que no habían sido trabajados por el teatro griego.

La genialidad del dramaturgo reside en que pinta caracteres humanos, inventa formas de representar lo humano y sus cambios. Los personajes de Shakespeare tienen la capacidad de hablarse, escucharse, espiarse, quedarse solos, decirse la verdad y tener esa conciencia.

Lo anterior quizá sea uno de los puntos neurálgicos entre filosofía y tragedia, desde aquí es posible mirar y analizar lo filosófico de la tragedia shakesperiana; evidentemente el hecho de que el dramaturgo bebiese de la tragedia griega, retomase aspectos de la teoría de la tragedia de Aristóteles y, más aún, que presente en sus obras la catarsis como elemento purificador, muestran de plano una relación directa con la filosofía, pues nos referimos a pensadores de la antigüedad en relación con el teatro isabelino. Sin embargo, la relación se halla más en el hecho de la representación de la humanidad, en la pincelada de caracteres humanos, en la conciencia mediada por el hablarse, el escucharse, el espiarse y decirse la verdad, que se refieren a lo universal, a lo que atañe a la humanidad. Tal y como lo dijo Aristóteles: “El historiador y el poeta narran, el primero lo que sucedió y el otro lo que puede suceder. La poesía es más filosófica porque se refiere a lo universal”²⁰.

Harold Bloom, en su obra *La Invención de lo Humano*, más específicamente en el fragmento “El Universalismo de Shakespeare”, aunque aplaude los logros de algunos dramaturgos, manifiesta la superioridad de Shakespeare al expresar que nadie lo ha podido igualar y mucho menos sobrepasar: “Si algún autor se ha convertido en un dios mortal, es sin duda Shakespeare. ¿Quién puede disputarle la bondad de su eminencia, a la que sólo el mérito lo elevó? Los poetas y eruditos reverencian a Dante; a James Joyce y a T.S. Eliot les hubiera gustado preferirlo a

²⁰ ARISTÓTELES. *Poética*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1990, (14-51b).

Shakespeare, pero no les fue posible”²¹. Las palabras de Bloom surgen precisamente por la mirada universal de Shakespeare en sus obras, universalidad que se da por el reflejo del espectador en las piezas trágicas, por mostrar una realidad que puede acaecernos en algún momento, por poner de manifiesto nuestras pasiones, pulsiones y deseos profundos que nos constituyen como seres humanos, como seres atravesados por la irracionalidad. Por ello, aunque también la racionalidad, (entendida ésta como la facultad del hombre que no solo le permite pensar, sino que además le posibilita discernir, evaluar y reflexionar sobre sí mismo, sobre el mundo que lo rodea y sobre parámetros o principios estipulados como deseables dentro de una sociedad) nos atraviesa, y nos validamos en ella al vivir en un mundo social en el que día a día nuestros comportamientos son acordes a unas normas o pautas de convivencia; las pasiones y los caprichos nos habitan, dejando ver la dimensión irracional presente en nuestras vidas. Ellos retoman la tragedia shakesperiana para comprender el mundo y la condición humana desde la perspectiva universal, bajo la mirada filosófica y psicoanalítica.

Ese es el universalismo al que Bloom se refiere, universalismo que lo hace actual, que nos lleva a ver la genialidad de Shakespeare, su cercanía con nuestra época, aunque distemos en tiempo.

²¹ BLOOM Harold. La Invención de lo Humano. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002, pág. 25.

2. SHAKESPEARE EN FREUD

2.1 ¿EN QUÉ SENTIDOS LEYÓ FREUD LA OBRA OTELO?

Partiendo de Freud como lector de Shakespeare*, se analizarán los sentidos en que Freud leyó al dramaturgo, tanto para hallar elementos del teatro isabelino en el psicoanalista, como para comprender aspectos fundamentales de la condición humana que Freud estudia en los hombres. Son precisamente las alusiones del psicoanalista en sus obras acerca de personajes shakesperianos los que dan piso a esta conjetura.

Como bien se mencionó en la introducción, Sigmund Freud, después de Goethe, a quien más citó en sus obras fue a William Shakespeare, no en vano Harold Bloom ha expresado la correspondencia** entre las cuatro grandes obras del dramaturgo y las cuatro grandes obras del psicoanalista. *Inhibición, síntoma y angustia* es a *Otelo* lo que *Más allá del principio del placer* es a *Macbeth*, *La interpretación de los sueños* es a *Hamlet* y lo que *Tres ensayos sobre teoría sexual* es a *Lear*.

Por ello, en este capítulo se analizarán los volúmenes de la obra de Freud, teniendo en cuenta los momentos equivalentes en que aparecen alusiones a la obra *Otelo* o a alguno de sus personajes. Posteriormente se citará el pasaje de *Otelo* al que hace referencia el psicoanalista, para cerrar con un análisis de éste a la luz del texto de Freudiano.

*Freud lector de Shakespeare no es equivalente a copia de... existe una relación entre la tragedia shakesperiana y el estudio de la condición humana que Freud realiza.

**Correspondencia que para la autora equivale a recurrencia.

2.1.1 Desde su interés en conocer el funcionamiento psíquico. Los “...desplazamientos en modo alguno nos maravillan cuando se trata de expedir montos de afecto o, en general, de acciones motrices. Que la solterona solitaria trasfiera su ternura a los animales, que el solterón se convierta en un coleccionista apasionado, que el soldado defienda a costa de su sangre un paño con rayas de colores -la bandera-, que en la relación amorosa un apretón de manos prolongado durante unos segundos provoque dicha o que en el *Otelo* un pañuelo perdido ocasione un estallido de furia, he ahí otros tantos ejemplos de desplazamientos psíquicos que nos parecen inobjectables. Pero que, siguiendo el mismo camino e idénticos principios, se dicte sentencia sobre lo que ha de alcanzar nuestra conciencia y lo que ha de serle escatimado, y por tanto sobre lo que pensamos, nos impresiona como algo patológico y lo llamamos error lógico cuando ocurre en la vida de vigilia. Dejemos entrever aquí lo que será el resultado de consideraciones que tendrán su lugar más adelante: el proceso psíquico que reconocimos en el desplazamiento onírico se dilucidará, no por cierto como perturbado patológicamente, sino como un proceso diverso del normal, de naturaleza más primaria”²².

“OTHELLO

Un fuerte y pertinaz catarro me hace sufrir.

¡Vuestro pañuelo! ¡Dádmelo!

DESDÉMONA

Aquí lo tenéis, señor.

OTHELLO

¡El que os regalé!

DESDÉMONA

No lo llevo conmigo.

²² FREUD Sigmund. La interpretación de los sueños. En: Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1920. v. 4, pág. 55.

OTHELLO

¿No?

DESDÉMONA

No. No lo traigo conmigo, señor.

OTHELLO

Eso es grave.

Ese pañuelo

se lo dio una zíngara a mi madre. Una egipcia,
una hechicera que incluso sabía adivinar
el pensamiento. Y ella le dijo que su encanto
no habría de perderlo mientras lo conservara, y que a mi
padre

tendría siempre enamorado, mas, perdiéndolo,
o, si lo regalaba, mi padre apartaría sus ojos
de ella, y la rechazaría para que su alma buscara
otras aventuras amorosas. Me lo dio a mí al morir,
diciéndome que se lo entregara a mi mujer,
si llegaba a casarme. Así lo hice. Guárdalo bien.
Cuídalo con todo cariño, como a tus propios ojos.
Perderlo o regalarlo sería desgracia grande
no semejante a ninguna otra.

...

OTHELLO

¿Lo habéis perdido? ¿Desapareció? ¡Habladme! ¿Dónde
está?

DESDÉMONA

¡Dios!

OTHELLO

¿Decíais?

DESDÉMONA

¡No, no lo perdí!

Mas, ¿qué si así fuese?

OTHELLO

¿Cómo?

DESDÉMONA

Digo que no lo perdí.

OTHELLO

¡Quiero verlo!

DESDÉMONA

Lo veréis, mas no ahora.

Es un pretexto para no atender mi ruego.

Pido que a Cassio le sea restituido su rango.

OTHELLO

¡El pañuelo!... Mi cabeza comienza a desvariar.

DESDÉMONA

¡Ea, vamos!

Nunca encontraréis un hombre más capaz.

OTHELLO

¡El pañuelo!

DESDÉMONA

Te lo ruego. Háblame de Cassio.

OTHELLO

¡El pañuelo!

DESDÉMONA

Un hombre que a vuestro cariño confió
su propio destino, que ha compartido
tantos peligros junto a vos.

OTHELLO

¡El pañuelo!

DESDÉMONA

En verdad, es censurable...

OTHELLO

¡Basta!"²³

ANÁLISIS:

La alusión de Freud a la obra *Otelo* referente al estallido de furia por un pañuelo perdido, como él mismo lo indica, es un ejemplo de desplazamiento psíquico;

²³ SHAKESPEARE William. *Othello*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000 6a. ed., págs. 193-197.

dicho desplazamiento fue evidenciado por el psicoanalista en el estudio y tratamiento de los sueños. El desplazamiento psíquico es como un salirse del centro, como una pérdida de foco, en donde los recuerdos de la infancia, o de un pasado lejano referidos a situaciones secundarias o a hechos que no constituyen mayor relevancia, salen a flote de manera significativa, sustituyéndose como una representación relevante, en donde la memoria choca con una resistencia elaborando un análisis que lleva a la relación del hecho secundario del pasado con el suceso presente. Ese recuerdo aparece como desplazamiento psíquico cargado de sentido, dándole por tanto, un puesto preponderante dentro del ajeteo de la vigilia.

“OTHELLO

... Ese pañuelo

se lo dio una zíngara a mi madre...

Me lo dio a mí al morir,

diciéndome que se lo entregara a mi mujer,

si llegaba a casarme. Así lo hice. Guárdalo bien.

Cuídalo con todo cariño, como a tus propios ojos.

Perderlo o regalarlo sería desgracia grande

no semejante a ninguna otra”²⁴.

Desde el interés que Freud tuvo por conocer el funcionamiento psíquico, en especial de sus pacientes, la alusión a la pieza *Otelo* es una muestra de la importancia* que esta obra comienza a tener para Freud, pues siguiendo patrones de comportamiento de algunos personajes del dramaturgo, Freud analiza lo que es capaz de alcanzar la mente consciente y su relación con lo patológico en el estado de vigilia.

²⁴ *Ibíd.*, pág. 193-194.

*La pieza *Otelo* es importante para Freud, él con la alusión al pañuelo se refiere directamente a la obra trágica, le sirve para analizar la mente consciente y su relación con lo patológico en el tema de los desplazamientos psíquicos.

Dice Freud: "...El sueño es el guardián del dormir, no su perturbador...El deseo de dormir (al que el yo conciente se ha acomodado y que junto con la censura onírica y la «elaboración secundaria», que abordaremos después, son su contribución al soñar) (ver nota) debe entonces computarse en todos los casos como motivo de la formación de sueños, y todo sueño logrado es un cumplimiento de él. El modo en que este deseo universal de dormir -que se presenta como regla general y se mantiene idéntico a sí mismo- se sitúa respecto de los otros deseos, de los que ora uno, ora el otro son cumplidos por el contenido del sueño, será objeto de otras elucidaciones. Con el deseo de dormir hemos descubierto, empero, aquel factor que puede llenar las lagunas de la teoría de Strümpell-Wundt, porque explica la manera torcida y caprichosa en que se interpreta el estímulo externo. La interpretación correcta, de la cual el alma durmiente es perfectamente capaz, reclamaría un interés activo y exigiría dejar de dormir; por eso, de todas las interpretaciones posibles sólo se admiten aquellas compatibles con la censura que el deseo de dormir ejerce de manera absolutista. Por ejemplo, «Era el ruiseñor y no la alondra»; pues si fuese la alondra, la noche de amor habría tocado a su fin. Y entre las interpretaciones permitidas se escogerá aquella que pueda conseguir el mejor enlace con las mociones de deseo que acechan en el alma. Así todo queda comandado unívocamente y nada se deja al azar. La interpretación errónea no es ilusión sino, por así decir, subterfugio. Ahora bien, también aquí, como en el sustituto por desplazamiento al servicio de la censura onírica, ha de concederse que estamos ante un acto de inflexión del proceso psíquico normal”²⁵.

“DESDÉMONA

¿Bien? Mi querido Othello,
ya os esperan cena e invitados isleños
que vos convocasteis. Ea, que os requieren, señor.

²⁵ FREUD Sigmund. La interpretación de los sueños. En: Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1920. v. 4, pág.71.

OTHELLO

No tengo perdón.

DESDÉMONA

¿Por qué habláis tan bajo,
mi señor? ¿Os halláis indispuerto?

OTHELLO

Algo me atenaza aquí en la frente.

DESDÉMONA

Es porque veláis demasiado. Se pasará.
Os pondré una venda. En una hora
tendréis alivio”²⁶.

“YAGO

¡Ahí llega! ¡Y de qué guisa! Adormideras,
mandrágora o elixires de este mundo
no podrán como una medicina devolverte el sueño
dulce que ayer dormías.

OTHELLO

¿Me ha engañado? ¿Es infiel?

YAGO

Venga. Vamos, general. Abandonad esos pensamientos.

OTHELLO

¡Basta! Márchate. Tú me ataste a la tortura.

²⁶ SHAKESPEARE William. Othello. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000 6a. ed., págs. 175-176.

Mejor ser traicionado y no saberlo
que tener la más mínima duda.

YAGO

¿Cómo, mi señor?

OTHELLO

¿Tenía que saber yo de las horas de placer robadas?

¡Nada vi! ¡Nada sabía! ¡No había sufrimiento!

Me entregaba al sueño tranquilo con ella

cada noche sin encontrar de Cassio –sus besos-

rastros alguno en sus labios. Tranquilo vive quien,

robado, desconoce cuál fue el hurto, pues no hecha nada

en falta”²⁷.

ANÁLISIS:

La vigilia entendida como el hecho de estar despierto o en vela, tiene de suyo la falta de sueño ocasionada por la dificultad para conciliar éste a causa de una enfermedad o preocupación. Dormir además de hacer parte de la naturaleza humana es un deseo al que *el yo* conciente se ha acostumbrado y cuando deja de realizarse con la frecuencia que se hacía, altera el estado anímico de la persona.

Las alusiones que Freud hace al deseo de los hombres por dormir, pueden relacionarse* con la obra *Otelo* en tanto que El Moro deja de conciliar el sueño cuando la preocupación por la posible infidelidad de su esposa Desdémona se cierne sobre su cabeza.

²⁷Ibíd., pág.179-180.

*Como lo posible, lo que podría darse, teniendo en cuenta que Freud fue lector de Shakespeare.

El teatro isabelino presenta entonces la problemática del sueño, y no solo en *La Tragedia de Otelo*, la obra *Macbeth** es un ejemplo claro de dicho asunto, pues llega el momento en que Macbeth y su esposa no dormirán más, les será imposible conciliar el sueño o al menos el sueño tranquilo, pues se debatirán entre la vigilia y el sueño a causa de sus pesadillas.

“... ni de día ni de noche colgará el sueño del sobradillo de sus párpados”²⁸.

En *Otelo*, la función primordial del sueño (cuyo propósito es evitar que se corte la acción de dormir), desaparece cuando éste no logra conciliarlo. Probablemente si *Otelo* hubiese logrado salir del estado de vigilia, al dormir hubiese encontrado reposo, y, aunque es un error creer que el sueño resuelve problemas de la vida despierta, sí puede afirmarse que el sueño sirve de pretexto para el descanso del hombre. De ahí que la falta de tranquilidad mental y la ausencia de sueño, sean factores que llevan a *Otelo* a la locura.

Macbeth y *Lady Macbeth* por su parte tampoco logran conciliar el sueño tranquilo rompiéndose por tanto dicha función primordial, y, como lo dice Knight: “Él y su mujer están condenados a vivir en la aflicción de esos terribles sueños que nos agitan de noche”²⁹.

En ambas piezas la ruptura del mundo onírico es clave para la comprensión de la locura de los personajes, y, si bien en *Otelo*, el acto central no es la muerte del sueño, como según Knight lo es en *Macbeth* al afirmar que “El acto central de la obra es el asesinato del sueño”³⁰ en ambas piezas la falta de sueño los lleva a la

*Freud recurre a la obra *Macbeth* para el análisis de la psiquis humana.

²⁸ SHAKESPEARE William. *Macbeth*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001, pág. 71.

²⁹ KNIGHT Wilson. *Shakespeare y sus Tragedias*. La Rueda de Fuego. México: Fondo de Cultura Económica, 1979, pág. 219.

³⁰ *Ibíd.*, pág. 220.

muerte del mismo, a la vigilia continua que los empuja a que los acontecimientos fatales acaezcan dándole paso al trágico final.

2.1.2. Desde el punto de vista clínico o caracteres. “«Inhibición» tiene un nexo particular con la función y no necesariamente designa algo patológico: se puede dar ese nombre a una limitación normal de una función. En cambio, «síntoma» equivale a indicio de un proceso patológico. Entonces, también una inhibición puede ser un síntoma. La terminología procede, pues, del siguiente modo: habla de inhibición donde está presente una simple rebaja de la función, y de síntoma, donde se trata de una desacostumbrada variación de ella o de una nueva operación.

... Para ese estudio comparativo escogemos: la función sexual, la alimentación, la locomoción y el trabajo profesional.

a. La función sexual sufre muy diversas perturbaciones, la mayoría de las cuales presentan el carácter de inhibiciones simples... Las estaciones principales de la inhibición son, en el varón: el extrañamiento de la libido en el inicio del proceso (displacer psíquico), la falta de la preparación física (ausencia de erección), la abreviación del acto (*ejaculatio praecox*) -que igualmente puede describirse como síntoma positivo-, la detención del acto antes del desenlace natural (falta de eyaculación), la no consumación del efecto psíquico (ausencia de sensación de placer del orgasmo).

No puede escapársenos por mucho tiempo la existencia de un nexo entre la inhibición y la angustia. Muchas inhibiciones son, evidentemente, una renuncia a cierta función porque a raíz de su ejercicio se desarrollaría angustia. En la mujer es frecuente una angustia directa frente a la función sexual; la incluimos en la histeria, lo mismo que al síntoma defensivo del asco, que originariamente se instala como una reacción, sobrevinida con posterioridad *{nachträglich}*, frente al

acto sexual vivenciado de manera pasiva, y luego emerge a raíz de la representación de éste. También un número considerable de acciones obsesivas resultan ser precauciones y aseguramientos contra un vivenciar sexual, y por tanto son de naturaleza fóbica”³¹.

En *Otelo*³²

“OTHELLO

Yago es hombre leal.

Bien, Cassio, buenas noches. Mañana temprano tengo que hablar contigo. Vamos, Desdémona, mi amor, que para recoger fruto es necesario trabajar la tierra; la tuya y la mía, la de los dos.
¡Buenas noches!”

“DESDÉMONA

¡Dios sabe que es injuria!

OTHELLO

¡Dios sabe que sois una ramera!

DESDÉMONA

No, puesto que soy
cristiana.

Si este navío preservo para mi señor,

³¹ FREUD Sigmund. *Inhibición, síntoma y angustia*. En: Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2003. v. 20, págs. 20-21.

³² SHAKESPEARE William. *Othello*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000 6a. ed., págs. 131-132, 232, 287, 161-163, 192-197.

libre del tacto ilegítimo de otra mano impura,
es porque no soy ramera. Es porque no lo soy.”

“OTHELLO

...¡Pálida como esa túnica! El último día, cuando nos
encontremos
tu mirada bastará para arrojar mi alma del Cielo
y ser presa del diablo. ¡Oh, mi pequeña, cuán fría
aparece ahora tu castidad!...”

“DESDÉMONA

¡Mi señor! Hablábamos ahora
con alguien que a suplicar llegó aquí
desposeído ahora de vuestro favor.

OTHELLO

¿A quién os referís?

DESDÉMONA

A Cassio, claro está. Cassio, vuestro lugarteniente.
Si en algo estimáis lo que mi amor pueda
de vos alcanza, reconciliaos con él. Os lo pido, ...
...Perdonadle.

OTHELLO

¿Era él quien huía?

DESDEMONA

Sí, tan abatido por la humillación, que de su dolor
una parte quedó conmigo, con él sufriendo.

Mi señor, mi dueño amado, perdonadle.

OTHELLO

No, ahora no, dulce Desdémona. Quizás...

...

DESDÉMONA

¿Pasado mañana por la noche? ¡O el martes por la mañana!

¿A medio día o por la tarde? ¡Al siguiente día por la mañana!

Os lo ruego, decidme cuándo...”

“DESDÉMONA

Nada sé de esto... ¿Olvidáis vuestra promesa?

OTHELLO

¿Qué promesa mujer?

DESDÉMONA

Hice llamar a Cassio para que os hablara.

...

DESDÉMONA

Te lo ruego. Háblame de Cassio.

OTHELLO

El pañuelo.

DESDÉMONA

Un hombre que a vuestro cariño confió
su propio destino, que ha compartido
tantos peligros junto a vos.

OTHELLO

¡El pañuelo!

DESDÉMONA

En verdad es censurable...

OTHELLO

Basta

(Sale)"

ANÁLISIS:

Tomando como referente los significados de inhibición, síntoma y angustia según Freud, y, analizando el comportamiento de Otelo ante la posible infidelidad de su esposa Desdémona, es claro que el personaje presenta un proceso patológico, en donde la inhibición es un síntoma y a su vez desarrolla la angustia, porque no se trata de una simple rebaja de alguna función, sino que hay una variación anormal de ésta.

En el acto II, escena tercera y en el acto IV, escena segunda de la obra *Otelo* es posible evidenciar las perturbaciones que la función sexual sufre en Otelo, pues aunque él está casado con Desdémona, no hay claridad de si han tenido relaciones sexuales. Así en el acto II, escena tercera, Otelo se despide de Cassio en señal de irse a dormir con su esposa y le dice: "...Bien, Cassio, buenas noches.

Mañana temprano tengo que hablar contigo. Vamos, Desdémona, mi amor, que para recoger fruto es necesario trabajar la tierra; la tuya y mía, la de los dos. ¡Buenas noches!” Estas palabras parecen el preámbulo a una relación sexual, sin embargo Otelo y Desdémona salen de escena y el espectador queda en duda. Así mismo, dichas palabras pueden ser tomadas como el deseo de que ambos vayan a descansar para iniciar un nuevo día de trabajo.

En el acto IV, escena segunda, Otelo acusa de ramera a su esposa, y ella se defiende diciéndole: “No, puesto que soy cristiana. Si este navío preservo para mi señor, libre del tacto ilegítimo de otra mano impura, es porque no soy ramera. Es porque no lo soy”. En esta parte de la pieza, la obra se encuentra muy avanzada, por ello, cuando Desdémona afirma que preserva su navío para su señor, es como si aún no hubiese tenido relaciones sexuales con su esposo.

El acto V, escena segunda, que es prácticamente el final de la obra, deja ver con mayor claridad que Otelo y Desdémona no tuvieron relación sexual alguna, me refiero al hecho del coito sexual. Cuando Otelo afirma: “... ¡Oh, mi pequeña, cuán fría aparece ahora tu castidad!...” El término castidad se refiere a la condición del que se abstiene de mantener relaciones sexuales, del que es puro y se contiene.

Ante la castidad de Desdémona una inquietante cuestión se cierne sobre la mente del espectador: ¿cómo es posible que siendo Otelo un hombre de guerra, un hombre de fuerza y gallardía no haya tenido relaciones sexuales con su esposa? Es probable que Otelo tuviese una impotencia psíquica, encontrándose por tanto su función sexual perturbada. Lo anterior desemboca en la angustia, esa que Otelo deja ver en muchos pasajes de la obra a través de sus elucubraciones mentales, a través de diálogos con Yago en los que deja al descubierto sus preocupaciones.

Si se analiza la función sexual en Desdémona, veremos que la angustia aparece frente a ésta. Freud nos dice que muchas acciones obsesivas por parte de las mujeres, se deben a una precaución y aseguramiento contra vivencias de tipo sexual, que obedecen a una fobia existente. La obra *Otelo* en el acto III, escena tercera, deja ver como la función sexual de Desdémona se haya perturbada, ella maneja una obsesión con el asunto de la destitución de Cassio de su puesto como lugarteniente. Esta marcada obsesión no es otra cosa que una impotencia psíquica de Desdémona ante la función sexual. Dicha impotencia nuevamente es ejemplificada en el acto III, escena cuarta, cuando Desdémona le suplica a Otelo que escuche a Cassio recordándole el cariño y confianza que ha existido entre ellos.

“c. La locomoción es inhibida en muchos estados neuróticos por un displacer y una flojera en la marcha. La traba histérica se sirve de la paralización del aparato del movimiento o le produce una cancelación especializada de esa sola función (abasia). Particularmente característicos son los obstáculos puestos a la locomoción interpolando determinadas condiciones, cuyo incumplimiento provoca angustia (fobia)”³³.

“OTHELLO

¿Yacer con ella? ¿Sobre ella? Yacer sobre ella o cubrirla de vergüenza. ¡Yacer con ella! ¡Es repugnante! ¡El pañuelo! ¡Que confiese! ¡El pañuelo! ¡Que confiese y sea colgado por lo que ha hecho! ¡No, lo primero la horca; luego su confesión! Tiembla mi cuerpo al pensarlo. La naturaleza no vestiría una pasión tan turbia sin propósito

³³ FREUD Sigmund. Inhibición, síntoma y angustia. En: Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2003. v. 20, pág. 21.

alguno; tiemblo y no son las palabras... ¡Labios!
¡Tiemblo! ¡Nariz, no palabras! ¡Oídos... Tiemblo! ¡No,
no, no es posible! ¿Ya ha confesado?... ¿El pañuelo? ¿El
pañuelo? ¡Maldito sea!

(Cae desmayado)

YAGO

¡Sigue actuando, veneno! Atrapa, de ese modo, a crédulos
y a necios
que así se difama a castas damas,
y virtuosas e inocentes. ¿Qué os ocurre, *my lord*?
¡Señor! ¿Me oís? ¡Othello!...

(Entra Cassio)

Cassio, mi amigo.

CASSIO

¿Qué sucede?

YAGO

Mi señor sufre un acceso de epilepsia.
Éste es el segundo desde ayer.

CASSIO

Frotad sus sienas.

YAGO

No, dejadle.

Que el delirio siga su propio curso,
de lo contrario hará espuma su boca,
y desatará salvaje su locura.
Mirad, se mueve. Retiraos un instante.
Volverá en sí. Cuando se haya marchado
será ocasión propicia para hablar con vos.

(Sale Cassio)³⁴.

ANÁLISIS:

Aunque es desacertado decir que cuando se produce un ataque convulsivo no hay locomoción, pues durante el ataque el cuerpo se somete a movimientos violentos, éstos son de carácter involuntario, es decir, que no hay conciencia de dichos movimientos. Por ello, podríamos equiparar la locomoción inhibida con el ataque que sufre Otelo, en tanto que dicho ataque se debe a un estado neurótico-depresivo en el que el personaje sufre una crisis nerviosa, atrofiando por un corto periodo de tiempo esta función. En palabras de Freud: "Si el yo es requerido por una tarea psíquica particularmente gravosa, verbigracia un duelo, una enorme sofocación de afectos o la necesidad de sofrenar fantasías sexuales que afloran de continuo, se empobrece tanto en su energía disponible que se ve obligado a limitar su gasto de manera simultánea en muchos sitios, como un especulador que tuviera inmovilizado su dinero en sus empresas. Un instructivo ejemplo de este tipo de inhibición general intensiva, de corta duración, pude observarlo en un enfermo obsesivo que caía en una fatiga paralizante, de uno a varios días, a raíz de ocasiones que habrían debido provocarle, evidentemente, un estallido de ira. A partir de aquí ha de abrírsenos un camino que nos lleve a comprender la inhibición

³⁴ SHAKESPEARE William. *Othello*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000 6a. ed., págs. 207, 208, 209.

general característica de los estados depresivos y del más grave de ellos, la melancolía”³⁵.

Las inhibiciones son entonces limitaciones de las funciones del yo y el síntoma aunque parte del yo a causa de la represión, es un indicio de un proceso patológico, proceso ligado a la angustia.

En *Otelo* la problemática de la inhibición, el síntoma y la angustia es evidente pues la función sexual, la locomoción e incluso la inhibición del trabajo salen a la luz a lo largo de la pieza. Aunque en su obra *“Inhibición, síntoma y angustia”* Freud no hace una alusión directa a *Otelo*, cuando leemos el texto freudiano y la obra del dramaturgo, notamos las semejanzas* entre los personajes de Shakespeare y el análisis que el psicoanalista hace a situaciones similares.

Aunque arriesgada la apreciación de Bloom al afirmar la correspondencia entre las cuatro grandes obras de William Shakespeare y las cuatro grandes obras de Sigmund Freud, ésta cobra sentido gracias al análisis realizado entre *Inhibición, síntoma y angustia* y la pieza teatral *Otelo*, análisis que a pesar de su brevedad empieza a darle piso a la conjetura que intenta demostrarse.**

En *Más allá del principio del placer*, a propósito de la paranoia, Freud ejemplifica ésta con el siguiente caso: “... un hombre joven con una paranoia de celos bien marcada, cuyo objeto era su mujer, de una intachable fidelidad... El ataque extraía su material de la observación de mínimos indicios, por los cuales se le había traslucido la coquetería de la mujer, por completo inconciente e imperceptible para otro. Ora había rozado inadvertidamente con su mano al señor que se sentaba

³⁵ FREUD Sigmund. *Inhibición, síntoma y angustia*. En: Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2003. v. 20, pág. 21.

*Semejanza referida a similitud mas no igualdad (teoría de palimpsestos de Genette).

**Bloom afirma la correspondencia entre obras de Freud y Shakespeare, para la autora de este texto cobra sentido por el análisis realizado, dando fundamento a una conjetura.

junto a ella, ora había inclinado demasiado su rostro hacia él o le había exhibido una sonrisa más amistosa, que no usaba a solas con su marido. El ponía un grado extraordinario de atención en todas las exteriorizaciones del inconciente de ella, y siempre sabía interpretarlas rectamente, de suerte que en verdad siempre tenía razón y aun podía acudir al análisis para justificar sus celos. Ciertamente, su anormalidad se reducía a que él observaba lo inconciente de su mujer con mayor agudeza, y luego lo tasaba en más de lo que a otro se le ocurriría hacerlo”³⁶.

En Otelo³⁷

“YAGO

¡Hola! ¡No me gusta lo que veo!

OTHELLO

¿Decíais?

YAGO

Nada, *my lord*. Quiero decir: no sé...

OTHELLO

Ése que se despedía de mi esposa... ¿era Cassio?

YAGO

¿Cassio, *my lord*? No lo creo. No.

¿Por qué iba Cassio a huir como ladrón sólo porque vos llegarais?

³⁶ FREUD Sigmund. Más allá del principio del placer. En: Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1920. v. 18, pág. 63.

³⁷ SHAKESPEARE William. Othello. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000 6a. ed., págs. 161-162, 216-218, 220-222, 271.

OTHELLO

Era él. Estoy seguro.

DESDÉMONA

¡Mi señor! Hablábamos ahora
con alguien que a suplicar llegó aquí
desposeído ahora de vuestro favor.

OTHELLO

¿A quién os referís?

DESDÉMONA

A Cassio, claro está. Cassio, vuestro lugarteniente.
Si en algo estimáis lo que mi amor pueda
de vos alcanza, reconciliaos con él. Os lo pido, ...
...Perdonadle.

OTHELLO

¿Era él quien huía?”

“YAGO

Y el pañuelo, ¿lo habéis visto?

OTHELLO

¿Era el mío?

YAGO

El vuestro. Por esta mano lo juro...

...OTHELLO

¡Maldita! Sí, digo lo que es... ¡Tan delicada con sus bordados!
¡Admirable en la música! ¡Su canto amansaría al
oso más salvaje! ¡Tan llena de ingenio... y de fantasías!

YAGO

Todo eso la hace más culpable.

OTHELLO

Una y mil veces culpable... ¡Y sin embargo tan gentil!”

“YAGO

Me alegro mucho de veros, señor.
Sed bienvenido a Chipre.

LODOVICO

Os lo agradezco. ¿Cómo está el lugarteniente Cassio?

YAGO

Vive, señor.

DESDÉMONA

Querido primo, han surgido entre él y mi señor
desavenencias que vos podréis solucionar.

OTHELLO

¿Así lo creéis?

DESDÉMONA

¿Mi señor...?

OTHELLO

[Leyendo] «No dejéis de hacerlo, puesto que vos habéis de...»

LODOVICO

No os habla a vos. Está absorto con la lectura de la carta.
¿Decíais que hay discordia entre vuestro señor y Cassio?

DESDÉMONA

Si, así es, desgraciadamente. Haría cualquier cosa
para reconciliarlos por el afecto que siento por Cassio.

OTHELLO

¡No! ¡Que el fuego del infierno me consuma!

DESDÉMONA

¿Mi señor?

OTHELLO

¿Estáis en vuestro sano juicio?

DESDÉMONA

¿Está enojado?

LODOVICO

Puede ser que la carta le afectara,
pues, según creo, le ordenan volver a Venecia,
delegando en Cassio el mando.

DESDÉMONA

Creedme si os digo que me alegro.

OTHELLO

¿De verdad?

DESDÉMONA

¿Señor?

OTHELLO

Me alegro de que hayáis enloquecido.

DESDÉMONA

¿Cómo, mi dulce Othello?

OTHELLO

¡Maldita seas! *[La golpea.]*

“DESDÉMONA

¡Ay de mí! ¡Él traicionado, y yo, envilecida!

OTHELLO

¡Ramera! ¡Lloras por él en mi presencia!”

ANÁLISIS:

Los celos hacen parte de los estados afectivos; según Freud éstos pueden clasificarse en normales, proyectados y delirantes. Pese a la anterior clasificación, cualquier nivel o tipo de celos, son muestra de alguna patología o de situaciones

afectivas provenientes de la infancia. Por tanto, ni siquiera los llamados celos normales caben dentro de la nominación de normalidad.

La paranoia, término psiquiátrico, alude a una perturbación mental a causa de una idea fijada, que conlleva a un estado de delirio, por ello, quienes sufren de esta patología, se sienten víctimas de persecuciones por otras personas.

Otelo sufre de una paranoia marcada, siendo su esposa Desdémona el objeto de la idea fijada en su mente. En la obra, Desdémona es presentada como una mujer sumisa y fiel, y, así como lo explica Freud en el ejemplo de un hombre joven que sufre de paranoia, siendo su esposa el objeto de ésta (“cuyo objeto era su mujer, de una intachable fidelidad”) Otelo ve en cualquier mínimo indicio una infidelidad inexistente, producto de su estado paranoico y de sus marcados celos.

Otra característica del personaje es su sentimiento hostil hacia Cassio, pues a pesar de que éste había sido su mano derecha durante buen tiempo, desde el momento en que empieza a sospechar que su esposa lo prefiere, cierra toda posibilidad de restituirlo a su cargo.

En los pasajes citados de la pieza dramática es posible ver que Otelo es un hombre celoso y que sus celos no son una cuestión reciente, ni se deben únicamente a las acciones que Yago acomete para hacerle creer que su esposa lo engaña con su lugarteniente.

Si bien es cierto que Otelo ve la infidelidad de su esposa en cualquier pequeño indicio, su condición de hombre celoso y más aún de paranoico, tienen su origen en el pasado.

Freud lo explica cuando afirma: “Ahora sospechamos que describimos de modo harto insatisfactorio la conducta del paranoico, tanto del celoso como del

perseguido, cuando decimos que proyectan hacia afuera, sobre otros, lo que no quieren percibir en su propia interioridad. Sin duda que lo hacen, pero no proyectan en el aire, por así decir, ni allí donde no hay nada semejante, sino que se dejan guiar por su conocimiento de lo inconciente y desplazan sobre lo inconciente del otro la atención que sustraen de su inconciente propio. Nuestro celoso discierne la infidelidad de su mujer en lugar de la suya propia; y en la medida en que se hace conciente de la de su mujer aumentada a escala gigantesca, logra mantener inconciente la propia. Si juzgamos que su ejemplo sirve como patrón, nos es lícito inferir que también la hostilidad que el perseguido encuentra en otros es el reflejo especular de sus propios sentimientos hostiles hacia esos otros. Y como sabemos que en el paranoico precisamente la persona más amada del mismo sexo deviene el perseguidor, damos en preguntarnos de dónde proviene esta inversión del afecto, y la respuesta más inmediata sería que el sentimiento de ambivalencia, presente de continuo, proporciona la base para el odio, y lo refuerza el incumplimiento de los requerimientos de amor. Así, para defenderse de la homosexualidad, la ambivalencia de sentimientos presta al perseguido el mismo servicio que los celos prestaban a nuestro paciente”³⁸.

No podría decir con exactitud que el comportamiento de Otelo sea un escudo en defensa ante la homosexualidad, sin embargo, sí podría decir que el párrafo anterior describe aspectos de la condición humana de Otelo, él se muestra como un hombre celoso y paranoico, capaz de discernir la “infidelidad” de su mujer y, siendo “conciente” de forma aumentada de la falta de ésta, mantiene su propia infidelidad en el inconciente.

A lo largo de la obra *Otelo* no se nos muestra el personaje de Otelo como un hombre infiel, sin embargo, es posible para el espectador notar que Otelo y su

³⁸ FREUD Sigmund. Más allá del principio del placer. En: Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1920. v. 18, pág. 63.

esposa no tiene relaciones sexuales (ver análisis anterior), y, como ya se había cuestionado antes, esto es una extrañeza para quienes leen o presencian la obra, pues Otelo es un hombre de fortaleza y gallardía, es posible que el personaje sea un sujeto infiel y por ello, e inducido por Yago vea en su esposa una infidelidad que en la realidad no existe. Visto así, podría decirse que Otelo con Yago o sin Yago hubiese sacado a flote su condición de hombre celosos y paranoico, pues éstas habitaban en él desde su infancia. Con Yago o sin Yago, Otelo hubiese de todas formas matado a Desdémona, llevándose a cabo *La Tragedia de Otelo, El Moro de Venecia*.

2.2 ¿QUÉ SENTIDOS LE DIO FREUD A LA OBRA DE SHAKESPEARE, OTELO, EN EL ÁMBITO DEL PSICOANÁLISIS?

El psicoanálisis, método de exploración y tratamiento de enfermedades de la psiquis atribuido a Sigmund Freud como su creador, ha ejercido gran influencia en el siglo XX. A partir de la idea de que existe en el hombre un pensamiento consciente e inconsciente, el conflicto entre estos trae consigo comportamientos anormales que pueden llegar a convertirse en patológicos. Freud consideraba que todos los actos tienen una causa, por ello, intentó explicar las manifestaciones humanas a partir de hechos presentes con remisión a cuestiones ausentes.

A través del trabajo con pacientes, Freud elabora su teoría psicoanalítica, el “análisis” lleva al paciente a descubrir acciones que pueden parecer normales fuera del psicoanálisis, pero que, realmente son sintomáticas desde el análisis de la psiquis. El analista es la persona encargada de las angustias y problemas que pueda tener el paciente, sin embargo, el solo conocimiento de la problemática no es suficiente para su curación. Ésta (la problemática) debe ser sacada a la luz para poder disolverla, tal hecho es posible a través de mecanismos mentales como la libre asociación de ideas; el paciente en estado consciente y por medio de la palabra, analiza sus sueños o sucesos de su vida, relacionando así

involuntariamente ideas y sacando a flote sentimientos reprimidos, esto le permite revivir experiencias pasadas que fueron de carácter represor.

Muchas veces decimos o hacemos cosas que parecen inexplicables o raras, esto se da precisamente por una represión del inconciente, pero que pueden traerse al conciente. Un ejemplo de ello es cuando un individuo nace en el seno de una familia de una religión tradicional cuyas creencias tratan de serle inculcadas con arraigo, el individuo es amoldado a fin de que siga ciertos patrones de comportamiento. El individuo reprime así sus propios impulsos y termina por censurar creencias o conductas distintas a las inculcadas. La mayoría de veces los individuos logran conformarse con el patrón aprendido, sacando de su conciencia sus impulsos; sin embargo, cuando la censura y la represión son a gran escala, el individuo puede desembocar en una neurosis.

A través de algunas hipótesis “Freud trató de sistematizar los mecanismos de explicación del comportamiento psíquico... La más destacada es la que postula tres grandes factores o sistemas constituyentes de la personalidad: el «Ello» (Es), el «Yo» («Ego») y el «Super-Yo» («Super-Ego»). El «Ello» es el nombre que reciben los impulsos, los cuales aspiran a ser satisfechos. El «Yo» es la parte (si se quiere, sistema de funciones) de la persona que trata con el mundo y que representa una especie de puente entre el mundo y el «Ello». En el Yo se encuentra el Super-Yo; éste trata de sobreponerse al Yo, y con ello a los esfuerzos del Yo para relacionar el «Ello» con el mundo. El Super-Yo aspira a ejercer un control sobre el Yo al modo como las normas morales aspiran a controlar el comportamiento. De hecho, el Super-Yo es como el conjunto de normas que se han adquirido desde la infancia y que aparecen a la vez como deseables e indeseables: deseables por su «racionalidad», indeseables por oponerse a la satisfacción de los impulsos del «Ello».”³⁹

³⁹ FERRATER MORA, J. Diccionario de Filosofía. Barcelona: Editorial Ariel, 1998, pág. 2951.

La hipótesis freudiana acerca de los tres grandes factores o sistemas constituyentes de la personalidad ayuda a entender el hecho de que la represión de los impulsos pueda ser una de las principales causas de un estado neurótico. Cuando el individuo se somete a terapia psicoanalítica, es posible la cura de éste, porque los impulsos pueden ser “canalizados”.

Teniendo en cuenta que el psicoanálisis es un método de exploración y tratamiento de enfermedades de la psiquis, que el fin de toda terapia psicoanalista es traer al consciente lo inconsciente y que la teoría psicoanalítica parte del hecho de la existencia de estos (consciente e inconsciente) dominados principalmente por la función sexual o libido, la obra *Otelo* muestra una visión de la psicología humana presente en la teoría freudiana.

Siguiendo la conjetura de Freud como lector de Shakespeare, se intentará encontrar los sentidos que el psicoanalista de dio a la obra *Otelo*, en el ámbito del psicoanálisis.

Al punto que nos encontramos en este texto, la pregunta lógica para muchos sería: ¿cuál es el afán de demostrar que Freud fue lector de Shakespeare? o ¿para qué probar la incidencia de Shakespeare en Freud? Luego de la lectura de *El Canon Occidental* de Harold Bloom y, teniendo en cuenta que es uno de los críticos literarios de mayor importancia internacional por su agudeza mental y por su capacidad de abrir nuevos caminos a la interpretación de textos, no puede pasar desapercibido el hecho de que Bloom en su obra manifiesta que Freud se negaba a reconocer la inteligencia de Shakespeare,* más aún, que la angustia de Freud radicaba en haber descubierto que Shakespeare era su antecesor y tal asunto era una humillante verdad que no podía soportar.

*Es el pensador Harold Bloom quien manifiesta que Freud no reconocía la inteligencia de Shakespeare, no es una apreciación de la autora del presente trabajo. Para la autora es evidente que Freud leyó y bebió del dramaturgo, mas no si se negaba a reconocer la inteligencia de éste.

En palabra de Bloom: "...Uno tiene la impresión de que Freud estaba dispuesto a aceptar cualquier sugerencia que apuntara a que el hijo de un guantero de Stratford, el actor William Shakespeare era un impostor...

...Para Freud, de quien no se puede decir que fuera una conciencia sin imaginación, la imaginación de Shakespeare no consistía sino en obtener información «de segunda mano».

La postura defensiva de Freud es numantista. Es como si necesitara desesperadamente que Hamlet hubiera escrito *Hamlet*, Lear *El rey Lear*, Macbeth *Macbeth* u Otelo *Otelo*. La inferencia parece ser que el propio Freud escribió su *Hamlet* en la *Interpretación de los sueños*, su *Lear* en *Tres ensayos acerca de la teoría de la sexualidad*; su *Otelo* en *Inhibiciones, síntomas y ansiedad*; y su *Macbeth* en *Más allá del principio del placer*...

... A menos que uno sea un freudiano fanático, se trata de la antigua historia de la influencia literaria y sus angustias. Shakespeare es el inventor del psicoanálisis; Freud su codificador...

... Éste es un libro sobre el canon occidental de lo que, en tiempos mejores, llamamos literatura de imaginación, y el verdadero éxito de Freud consiste en haber sido un gran escritor. Como terapia el psicoanálisis agoniza, y quizá ya esté muerto: su supervivencia canónica debe buscarse en lo que Freud escribió...

Como estudioso de la influencia literaria, no creo que se pueda sobreestimar la influencia de Shakespeare sobre Freud... Pero quiero ir más allá: Shakespeare influye en Freud...

... La crítica literaria freudiana de Shakespeare es un chiste celestial; pero nacerá, pues Freud, como escritor, sobrevivirá a la muerte del psicoanálisis"⁴⁰.

⁴⁰ BLOOM, Harold. *El Canon Occidental*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1995, págs. 385, 387, 388.

2.2.1 Experiencias de carácter represor y la libre asociación de ideas. En *Otelo* el mecanismo de libre asociación de ideas se pone de manifiesto en diferentes apartados de la pieza, es claro que, Shakespeare no se refiere directamente al término “libre asociación de ideas”,* sin embargo, éstas se presentan y pueden evidenciarse en la obra. Otelo, haciendo uso de la palabra analiza sucesos aparentes de su vida presente, lo aparente se refiere al hecho de que es Yago quien le hace ver, escuchar e imaginar acontecimientos que en la realidad no acaecen, pero que Otelo ve, escucha e imagina por la relación involuntaria de ideas que realiza, sacando a la luz sentimientos reprimidos que guarda en su inconsciente.

La asociación libre es uno de los mecanismos básicos del psicoanálisis, el paciente va sacando a flote lo que piensa y siente sin censura alguna inicialmente, pues ésta terminará por aparecer en algún momento, sin embargo, sirve para sacar a la luz lo oculto, para la expiación de pasiones que servirá para la cura. La terapia psicoanalítica es muy precisa en cuanto a que es el paciente quien debe exponer sus pensamientos o sueños ante el terapeuta de manera libre, el psicoanalista ha de trabajar con la información que obtenga de su paciente y aguardará a que sea éste quien libremente haga la asociación de ideas, a fin de que se realice un proceso en el que no intervengan mecanismos conscientes condicionados, llevando al paciente a la conciencia de las problemáticas que pueda tener y a la solución de éstas de forma tranquila, sin que medie la angustia.

Este mecanismo de comportamiento psíquico (libre asociación de ideas), hizo parte de una sistematización que Freud intentó realizar. La más grande y ambiciosa de ellas fue la de los tres sistemas constituyentes de la personalidad el

*A Shakespeare no puede atribuírsele el término “libre asociación de ideas”, éste le corresponde a Freud. Los personajes de Shakespeare realizan este mecanismo, pero no a manera de un sistema, sino espontáneamente.

«Ello», el «Yo» y el «Super-Yo». El «Ello» al tratarse de la parte inconsciente e irracional del individuo se relaciona directamente con los instintos y el placer, de ahí que el niño que se encuentra en etapa de formación de su capacidad racional se deje dominar por éstos. El niño entonces empieza a centrar su atención en todo aquello que lo rodea, en lo que permanece la mayor parte del tiempo con él, y generalmente es la madre, de quien aprende la mayoría de comportamientos, de quien toma rasgos para desarrollar su propia personalidad, edificando el «Yo». Ese «Yo» racional intenta dominar los apetitos e instintos del «Ello», es ese «Yo» quien sitúa al hombre en la realidad, quien lo lleva a tener y tomar conciencia de él mismo y del mundo circundante.

El «Super-Yo», se desarrolla por las normas morales, por las restricciones que se le presentan al individuo, estas restricciones inician en la etapa edípica que corresponde al periodo en el que el niño no puede obtener su objeto de placer, bien sea el padre o la madre, precisamente por los miramientos morales. El niño termina renunciando a sus deseos e impulsos, y por tanto los reprime. Dicha represión degenera en neurosis.

La neurosis es una patología del sistema nervioso central, vinculada a estados de ansiedad que llevan al individuo a la inestabilidad emocional. La neurosis es por tanto un trastorno motor y sensorial que altera el pensamiento racional del hombre y la vivencia adecuada de relaciones sociales, laborales, familiares, etc.

Es claro que para Freud la niñez es fundamental para el hombre porque es en ella donde se forma la personalidad del mismo, y aunque el placer sexual no es lo único que constituye la dimensión humana, según el psicoanalista el hombre se encuentra permanentemente tras el logro de éste. Evidentemente el placer sexual se da de distintas formas de acuerdo a la etapa de desarrollo, siendo el fin la construcción de la propia personalidad dentro de una sociedad en la que el individuo se mira frente al otro, se confronta y compara con el otro.

Analizando la pieza *Otelo* es posible descubrir que Otelo analiza “sucesos presentes” (o que así los cree), sacando represiones pasadas producto de las restricciones vividas en su niñez, desembocando por tanto en una neurosis. Otelo es entonces el paciente y Yago el terapeuta que lo lleva a la cura.* Algunos ejemplos de esto pueden evidenciarse en los siguientes apartados de la pieza:

“YAGO

... Cuando el diablo tienta con los más negros pecados
suele presentarlos siempre con apariencia angélica;
y eso es lo que yo hago; mientras este necio y noble
le esté suplicando a Desdémona reparación
y lo propio ella haga insistiéndole al Moro,
yo llenaré su oído de venenos,
convenciéndole de que sólo es lujuria quien la empuja...”⁴¹

En el pasaje anterior es evidente que Yago está tramando la forma en que Otelo a través de la palabra de su mujer vea en ella la infidelidad con su Lugarteniente, Yago prepara el escenario para que Cassio busque ayuda en Desdémona para ser restituido a su cargo, a su vez Desdémona le insistirá a su marido y será ahí cuando el Moro empezará a sospechar, sin embargo desde inicios de la obra Yago edifica su plan.

El siguiente apartado muestra los frutos iniciales del plan de Yago:

“CASSIO

... He dado aviso, buen Yago,
para hablar con tu esposa; espero

*El hecho de que la autora vea a Otelo como paciente y a Yago como terapeuta, no significa que Shakespeare sea el padre del psicoanálisis.

⁴¹ SHAKESPEARE William. *Othello*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000 6a. ed., pág. 150.

que ella pueda procurarme cita
con la virtuosa Desdémona.

YAGO

Yo os la envío de inmediato.
que yo inventaré el modo de alejar a Othello del camino
para que vuestra plática y negocio
a vuestro gusto se produzcan.

...

EMILIA

Entrad os lo ruego,
que os conduciré adonde con libertad le abráis
vuestro corazón de Desdémona.

...

DESDÉMONA

A Emilia pongo como testigo: lograré
que os restituya en el cargo. Os lo aseguro.
Cumplo siempre con la amistad, si así lo afirmo
hasta el extremo: Othello no descansará;
le vigilaré y apuraré su paciencia. Del lecho
usaré el magisterio; la mesa será confesionario.
Y en todo cuanto él haga se encontrará
con Cassio, con su causa. Alegraos pues, mi amigo:
antes se dejaría matar vuestro abogado

que abandonaros a vuestro destino”⁴².

Yago emplea sus habilidades en el campo de la artimaña para que Cassio y Desdémona se encuentren, encuentro secreto, en donde la confabulación se hace presente, en donde las buenas intenciones de Emilia, Cassio y Desdémona quedan claras a la vista del espectador, dejando una vez más al descubierto las intenciones de Yago. El plan continúa su camino mediado siempre por el uso de la palabra, palabra que llevará a Otelo al fondo, que hará que el Moro se arrastre en el fango, se degrade casi al punto de consumirse.

“YAGO

¡Hola! ¡No me gusta lo que veo!

OTHELLO

¿Decíais?

YAGO

Nada, *my lord*. Quiero decir: no sé...

OTHELLO

Ése que se despedía de mi esposa... ¿era Cassio?

YAGO

¿Cassio, *my lord*? No lo creo, No.

¿Por qué iba a huir Cassio como ladrón sólo porque vos llegarais?

⁴² *Ibíd.* págs. 156 – 160.

OTHELLO

Era él. Estoy seguro”⁴³.

A partir de aquí, Otelo empezará a escuchar, ver, pensar e imaginar la infidelidad de Desdémona con Cassio; él no volverá a tener sosiego, la tranquilidad se alejará de su alma, llevándolo a la neurosis. Desdémona hará lo prometido, en cada oportunidad que se le presente insistirá a su esposo que perdone a Cassio, que lo restituya a su cargo, le hablará de la amistad entre ambos, de todas las veces en que Cassio le recomendaba hacer cosas para su propio beneficio mediado por el amor y cariño que éste le tiene a Otelo. El Moro inicialmente cede ante el ruego de su esposa diciéndole que no le negará lo que le pide:

“OTHELLO

¡Basta, os lo ruego!... ¡Decídle que venga!

No he de negaros nada.”⁴⁴

Con el correr de la pieza la duda se cierne sobre su cabeza, Yago seguirá trabajando por conseguir el objetivo propuesto: la destitución absoluta de Cassio del cargo de Lugarteniente, pues Yago está celoso, cree merecer ese cargo, además de que no le perdona al Moro por no haberlo nombrado a él desde el principio en dicho cargo. Los motivos de Yago equivocados o no, perfilan los acontecimientos, y, Otelo bajo la venda de la falacia sigue avanzando en su tratamiento terapéutico; Yago siendo el terapeuta involuntario, lleva no solo a Otelo a la expiación de sus pasiones, a sacar a la luz sus represiones pasadas, sino que al tiempo lleva al espectador a que a través de la obra teatral haga su propia expiación, traiga a flote sus represiones e inicie la purga de éstas, así como Otelo terminará por hacerlo. Ambos, actor y espectador, uno en el ámbito de la

⁴³ *Ibíd.*, pág. 161.

⁴⁴ *Ibíd.*, pág. 163.

representación y, el otro en “la realidad” se hallan en el diván de Freud, o al menos en el diván sistematizado, siendo más bien las tablas y gradas del teatro isabelino, o ¿las del teatro de Grecia y Roma?.

Como quiera que fuere, es innegable que Freud se sirve de la Literatura, él recurre a la tragedia de la antigüedad, basta con leer el nombre “complejo de Edipo” para entender que el psicoanalista alimenta sus teorías de otros, y, aunque algunos pensadores afirmen que Freud intentaba negar la influencia de Shakespeare bajo el artificio de poner en duda que el dramaturgo haya sido el escritor de las obras que se le atribuyen, esto sigue siendo un sofisma de distracción, pues en el evento de que Shakespeare no fuese el escritor de obras como *Otelo*, *Hamlet*, *Macbeth* o *Lear*, algún otro debió hacerlo, siendo entonces el asunto del nombre un problema nominal de forma y no de fondo. Ahora bien, la cuestión de fondo emergería al probarse la falsedad de Shakespeare como escritor, en tanto que el mundo tendría que desmitificarlo, pero en tanto no ocurra, en tanto las investigaciones no logren probarlo, solo será una hipótesis, hipótesis que haría parte de otro trabajo de investigación.

En apartados como los siguientes continúa mostrándose el proceso terapéutico, Yago sigue haciendo que Otelo traiga al conciente asuntos de su infancia, represiones que lo acompañan desde la tierna edad:

“YAGO

Eso es lo malo. Con franqueza, mi señor,
el haber rechazado tantos partidos como tenía
pretendientes de su condición, raza, rango...
...¡Oh, perdonadme, mi señor! En absoluto a ella
me refiero, aunque un temor me queda:
que su alma, en nueva consideración de su juicio,
siéntase tentada a compararos con los de su país
llegando a arrepentirse de lo hecho.

...

OTHELLO

¡Grande es la honradez de este hombre! ¡Grande
su conocimiento del alma humana y sus recatos!

... Porque mi piel es negra,
porque me faltaba el don de conversar
como los cortesanos...”⁴⁵

Yago llevará a Otelo a un estado de neurosis, o al menos a simple vista esto es lo que acaece, pues en el fondo del asunto, Otelo con Yago o sin él terminaría en este estado, pues Otelo es un hombre lleno de complejos, temores y angustias de infancia creadas por el color de su piel, por su humilde condición, por su torpeza en el arte de la conversación, y, todas estas represiones habrían de salir ante cualquier cosa que fuese un indicio de infidelidad, de desamor o minimización de su ser. De todas formas Yago le da el impulso, lo llevará a que deje de disfrutar del placer de dormir, a que viva en el desvelo y que debemboque en un ataque neurótico.

“YAGO

... ¡Ahí llega! ¡Y de qué guisa! Adormideras,
mandrágora o elixires de este mundo
no podrán como una medicina devolverte el sueño
dulce que ayer dormías.

...

OTHELLO

⁴⁵ Ibíd., pág. 173 -174.

¿Tenía que saber yo de las horas de placer robadas?
¡Nada vi! ¡Nada sabía! ¡No había sufrimiento!
Me entregaba al sueño tranquilo con ella
cada noche sin encontrar de Cassio –sus besos–
rastros alguno en sus labios...”⁴⁶

“OTHELLO

¿Yacer con ella? ¿Sobre ella? Yacer sobre ella o cubrirla
de vergüenza. ¡Yacer con ella! ¡Es repugnante! ¡El pañue-
lo! ¡Que confiese!...

... Tiembla mi cuerpo al pensarlo...

... Tiemblo...! ¡No,

no, no es posible! ¿Ya ha confesado?... ¿El pañuelo? ¿El
pañuelo? ¡maldito seas!

(Cae desmayado.)

YAGO

¡Sigue actuando, veneno! Atrapa, de ese modo, a crédu-
los y a necios

que así se difama a castas damas,

y virtuosas e inocentes. ¿Qué os ocurre, *my lord*?

¡Señor! ¡Me oís? ¡Othello!

CASSIO

¿Qué sucede?

⁴⁶ *Ibíd.*, pág. 179-180.

YAGO

Mi señor sufre un acceso de epilepsia.

Éste es el segundo desde ayer”⁴⁷.

Así avanza la pieza, Yago sigue mostrándole a Otelo “pruebas” de la infidelidad de su esposa con Cassio, “pruebas” que lo llevan a vivencias problemas familiares, sociales y hasta en sus labores, Otelo no tiene paz, desvaría, insulta en público a su esposa, la abofetea (ver cita página 48) y termina por quitarle la vida.

“OTHELLO

¡Una razón! Hay una razón alma mía.

Vosotros no podéis conocerla, estrellas sin mácula.

Pero hay una razón. No, no quiero derramar su sangre,

Ni lacerar su piel, blanca como la nieva,

Suave como el alabastro en el sepulcro.

Pero debe morir, o traicionará a otros hombres...

DESDÉMONA

¿Quién eres? ¿Othello?

...

DESDÉMONA

¿Habláis de muerte?

OTHELLO

Sí, así es.

⁴⁷ Íbid., págs. 207-208.

DESDÉMONA

Entonces, ¡que el cielo se
apiade de mí!

...

DESDÉMONA

¡Oh, Dios mío! ¡Dios!

*(La estrangula)*⁴⁸

El culmen de la obra se aproxima, el héroe trágico se perfila y aunque intenta escudarse en Yago, a pesar de que dice haber sido hechizado en cuerpo y alma y que puso barrera a los celos, sabe que es responsable por sus actos; ya Otelo lo había dicho en un apartado anterior, Yago es conocedor del alma humana: “¡Grande su conocimiento del alma humana y sus recatos!”, lo que sucede es que Otelo está ciego porque ha sacado la luz sus represiones y se deja dominar por ellas, es la angustia la que lo arrastra.

“OTHELLO

... No excuséis

ni agravéis mi culpa por rencor. Hablad

de alguien que amó torpemente, pero amó demasiado;

alguien que puso barrera a los celos, pero, al instigarle,

quedó preso en la locura...”⁴⁹

⁴⁸ *Ibíd.*, págs. 264-273.

⁴⁹ *Ibíd.*, pág. 292.

Decir que Shakespeare influye en Freud puede sonar extraño e incluso molesto a oído de sus seguidores, pero afirmar que Shakespeare es el padre del psicoanálisis y Freud su codificador es un insulto para cualquier freudiano. Sin embargo, las coincidencias son muchas, el personaje Otelo es uno de tantos pacientes de Freud, él se halla en el diván de la representación haciendo que más de un espectador se acueste en el diván. Freud bebe claramente del teatro shakesperiano, y recurre además al teatro clásico para construir su teoría psicoanalítica, para sistematizar una problemática existente desde la antigüedad, problemática trataba desde mucho antes de Freud.

Michael Onfray en la Cuarta Parte de su obra: *Freud El Crepúsculo de un Ídolo* explica como Freud no inventó el psicoanálisis, el filósofo francés inicia éste con una frase escrita por el propio Freud en su obra *Sobre psicoterapia*: “En primer lugar, les recordaré que la psicoterapia no es un procedimiento terapéutico moderno. Al contrario, es la terapia más antigua de que se ha servido la medicina”⁵⁰. Onfray narra asuntos preexistentes al psicoanálisis, pasando desde la medicina en la prehistoria hasta el mismo Freud. En su recorrido aborda un aspecto relevante en el primer capítulo del presente trabajo: el teatro y la tragedia. En palabras de Onfray: “Nadie ignora que en la época helenística la *medicina griega* tenía una especial relación con el teatro en general y con la tragedia en particular: las patologías del alma se trataban entonces en los teatros, donde los terapeutas, después de embolsar el dinero, recurrían a sugerencias, puestas en escena ritualizadas, con cantos, danzas... Habitualmente, la historiografía dominante, y Freud el primero, silencian el caso de Antifonte de Atenas, que da la impresión de haber sido el inventor del psicoanálisis en el sentido contemporáneo del término... ¿Qué se sabe de él? Que enseñaba que el alma gobierna el cuerpo,

⁵⁰ ONFRAY Michel. *Freud El crepúsculo de un Ídolo*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2011, pág. 351.

sin profesar empero una discontinuidad entre las dos instancias; que, a cambio de dinero, se comprometía a interpretar los sueños...”⁵¹

No se trata empero de subvalorar a Freud, es innegable su importancia e incidencia en la modernidad, aspectos que Onfray descalifica en el psicoanalista; de lo que trata es de mostrar que Freud fue lector de Shakespeare, lo que a este punto parece no ser un supuesto y que empieza a tener piso, el piso de la Literatura, el piso de la Filosofía, y, como dice Bloom, servirá para que Freud nazca como escritor y logre sobrevivir a la muerte del psicoanálisis.*

⁵¹ *Ibíd.*, pág. 352.

*Palabras de Harold Bloom, no significa que de suyo esto sea cierto.

3. OTELO DE SHAKESPEARE

3.1. ¿EN QUÉ SENTIDOS HAY QUE LEER LA OBRA OTELO?

Las obras literarias comúnmente son abordadas o al menos intentan serlo desde la interpretación y la crítica. La primera se refiere normalmente a la explicación del sentido o significado que la obra tiene, pero para que haya una adecuada interpretación, ese sentido o significado debe estar cargado de una excelente comprensión de la misma, es decir, quien va a trabajar una obra, cualquiera que esta sea, debe ser lo más fiel posible a su contenido con el fin de lograr una alta calidad interpretativa y poder acercarse al autor, solo así la interpretación será próxima a la obra.

La crítica, por su parte, se encamina hacia el discernimiento y análisis de un asunto o tema determinado. Quienes se lanzan a realizar críticas literarias deben, valga la redundancia, tener criterio para hacerlas, con esto me refiero a que no solo han de estudiar la obra, deben al menos conocer algo más del trabajo del autor a fin de poder establecer conexiones, y están obligados a tener presente comentarios u opiniones de terceros que hayan versado respecto al tema, así como propender por la objetividad de criterio. El crítico, luego de la lectura y relectura de la obra, ha de documentarse, analizando y valorando el carácter del texto sobre el cual dirá algo. La crítica, por su carácter objetivo, no es moralizante, ella no intenta enseñar o dar lecciones, ella va a mostrar aspectos relevantes que no hayan sido tenidos en cuenta o que, ameriten profundidad por la importancia de los mismos. De ahí que aunque en las obras literarias existan personajes faltos de moral, o, por el contrario, de una moralidad elevada, siguen siendo personajes de una historia, lo curioso es que los personajes de Shakespeare, en particular los protagonistas de *Otelo*, presentan una de estas características y, en el caso de Otelo (personaje) existe una dualidad entre el bien el mal. Más asombroso aún, es el hecho de que las piezas de Shakespeare sigan vivas, ellas representan y cantan situaciones de todos los tiempos, sus personajes ponen en escena aquello

que puede acontecer, cada uno de sus personajes son como una pincelada de diferentes tipo de almas, desnudando a los ojos del lector o del espectador caracteres humanos... Shakespeare es nuestro contemporáneo.

Por ello, la obra *Otelo* será abordada desde la interpretación y la crítica, sentidos en los que considero es relevante leer la obra de William Shakespeare.

3.1.1. Otelo desde la interpretación y la crítica. Como punto de partida para la interpretación y crítica de *Otelo* es fundamental entender que la pieza no es una simple secuencia de acontecimientos; para poder encontrar una realidad espacial en ella, es necesario ver las cualidades de los personajes principales: Yago, Otelo y Desdémona, pues a pesar de las distintas concepciones de cada uno, hay unidad, no diversidad. La obra es un todo en donde los requisitos de principio, medio y fin se hayan presentes, en donde las relaciones espacio, tiempo, atmósfera, símbolos y carácter de la pieza, juegan un papel preponderante.

Comúnmente Yago es visto como un personaje que encarna el mal, no se trata de un alguien malvado, sino de un inventor, un creador del mal, que se crea a sí mismo para poder recrear la maldad. Tal invención de sí mismo lo ubica en el campo de la enfermedad mental, lo de Yago es patológico, él es incapaz de posponer aquello que desea, moviendo los hilos de manera tal que los otros caen cual moscas en la red. ¿Es Yago malvado?, ¿es acaso el Alférez la encarnación del mal? o, ¿es acaso un hombre que fantasea con aquello que desea al punto de rayar en la locura?

“YAGO

...Veamos ... Cassio es un hombre cabal.

Si le arrebatara su lugar, la astucia doble

placer me daría. ¡Hola! ¡Hola! ¡Humm!... Veamos.

Podría durante un tiempo calentar a Othello – a sus oídos –”⁵²

⁵² SHAKESPEARE William. *Othello*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000 6a. ed., pág. 110.

Ante tales palabras, que son puro pensamiento, que muestran una maquinación, podríamos decir sin titubear que Yago es malo. En *La invención de lo humano*, Harold Bloom cita a William Hazlitt: “El personaje de Yago... pertenece a una clase de personajes común a Shakespeare y al mismo tiempo peculiar de él: concretamente, la de una gran actividad intelectual acompañada de una falta total de principios morales, y que por consiguiente se despliega constantemente a expensas de los demás y busca oscurecer las distintas prácticas de lo bueno y lo malo refiriéndolas a algún patrón hipertenso de refinamiento especulativo. Algunas personas, más amables que sabias, han encontrado que todo el personaje de Yago es poco natural. Shakespeare, que era en general tan buen filósofo como poeta, pensaba de otra manera. Sabía que el amor al poder, que es otro nombre del amor a la maldad, era natural del hombre”⁵³.

Las palabras de Hazlitt denotan la maldad de Yago, y van más allá de ella, él se refiere a la inteligencia del personaje, a su capacidad mental para elaborar, que se conjuga con la ausencia moral, haciendo de Yago un maestro en el terreno del juego con el otro, un sujeto que a través de sus elucubraciones, de las artimañas y la palabra hará que el bien y el mal se confundan a fin de lograr sus objetivos. El escritor inglés consideraba a Yago un hombre malo, aclarando que la maldad es natural al hombre.

Nuevamente la pregunta de si Yago es malo vuelve a rondar, y, analizando su capacidad intelectual en compañía de la elaboración y puesta en marcha de planes malvados, hay que decir que sí, Yago es un personaje que encarna el mal; sin embargo, no podemos contentarnos con decir que es malo y ya, el análisis debe profundizarse, y la pregunta de por qué es Yago malo no se hace esperar.

⁵³ BLOOM Harold. *La Invención de lo Humano*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002, pág. 510.

Cuando el hombre no puede posponer el deseo, cuando lo inmediato se hace inminente, cuando se necesita algo sin lugar a la espera, el mal puede aparecer de formas insospechadas, y esa necesidad de cumplimiento del deseo hace aparecer el mal que hay en nosotros, valiéndonos de cualquier medio para obtener el fin deseado, por ello Yago es malo, pero... ¿es malo y nada más?, ¿qué más hay detrás de la maldad del Alférez?

Las fantasías de Yago tienen su origen en el juego, él fantasea con ser Lugarteniente, con ocupar el puesto de Cassio, puesto que considera le fue injustamente arrebatado y no otorgado. Esto no lo hace inocente, ni tampoco culpable, si así fuera tendríamos que entrar a juzgar las acciones de Yago, porque de hecho ante los ojos de los hombres, de las leyes y de la moralidad misma, Yago es culpable y malo; pero si se le equipara con un niño, él simplemente está jugando. De suyo, cuando vamos leyendo la pieza y Yago aparece hablando consigo mismo y se nos muestra tejiendo en su cabeza el plan, nos dejamos llevar por la emoción de lo que pueda acaecer, esperamos que los otros muerdan el anzuelo, lo vemos jugar pero al tiempo elaborar.

Yago, que ha sido reconocido por los críticos como uno de los personajes dominantes de Shakespeare, así como Macbeth, Hamlet, Lear, entre otros, es un tipo de conciencia que nos espía, pues si bien se habla a sí mismo y se escucha, o escucha con atención a los otros, lleva al espectador a que a su vez haga el ejercicio; representando así el carácter del ser humano, muestra las posibles almas de los hombres, sus personalidades e inteligencias.

Esa es la razón por la que leemos obras como esta y no podemos parar, es la razón por la que desde siempre, o al menos desde que existe el teatro, la gente asiste a este tipo de representaciones y armoniza con ellas; sus emociones, y sentimientos salen a flote, la dulce tensión se apodera del espectador, lo libera, llevándolo al desenlace catárquico, porque de alguna o de muchas maneras, los

personajes representan a los hombres, esos que han habitado y continúan existiendo.

“YAGO

Que Cassio la ama, puedo asegurarlo;
y lo mismo aseguraría de que ella corresponde.
... Para este fin, si el pobre perro
que traje de Venecia sigue la caza que le señalé,
si la sigue bien, a Michael Cassio
ha de tener a merced, y ante el Moro
lo he de delatar de la manera más taimada
pues a Cassio capaz lo creo de usar hasta mis sábanas.
¡Me lo agradecerá el Moro! Me recompensará
Y tomará confianza, y haré de él un asno egregio,
aplicándome en su buena intención y en su paciencia
hasta hacer que enloquezca. Sin concluir, mi plan
a punto tengo. ¡Ocúltate, traición! ¡Espera para mostrar
tu rostro!”⁵⁴

Yago es entonces un niño en cuanto a la seriedad con la que toma el asunto, en cuanto a su persistente deseo por ser amado y reconocido en la inmediatez, pero al mismo tiempo es un loco que va al encuentro desahogado hacia el cumplimiento del deseo. La creación de su plan es una luz de racionalidad, de genialidad para la maldad. Sin embargo, hablar de perversidad quizá no sea lo más apropiado para el análisis de Yago, porque aunque el personaje construye y deconstruye al ser capaz de ajustarse a los imprevistos que se presentan, él renació luego del “desprecio”, de la “humillación”, y de la “traición” de quien para él era un ejemplo: Otelo.

⁵⁴ SHAKESPEARE William. *Othello*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000 6a. ed., págs. 129-130.

“YAGO

Verdad es, por mi honor. Tres de gran prepotencia de la ciudad, pidieron que me hiciera lugarteniente, inclinándose ante él. Nada peor merezco.

Mis méritos son grandes, ¡Dios lo sabe!

Pero él, celoso de sí mismo y de su orgullo, lo rechazó con una estúpida grandilocuencia cargada de epítetos marciales...

... Ya es irreversible. ¡Peste de guerra!

¡Ascensos de amistad y de favor! No la costumbre que, de antiguo y acorde con el grado, concedía al segundo la jerarquía del primero.

Ahora, señor, juzgad vos mismo. ¿Tengo quizá razones para estimar al Moro?”⁵⁵

A partir de ahí Yago emprenderá toda una empresa, justificando sus acciones en la “traición” que Otelo le profirió, su indignación, odio y rencor por El Moro llegarán incluso a su lecho, bajo la sospecha de que Otelo tuvo algo con Emilia, y por la simple sospecha continuará justificándose.

“YAGO

... He oído que entre mis sábanas ha ejercido mi oficio. Que sea cierto no lo sé, pero mis sospechas tengo de que sí; quiero darlas por buenas. Su afecto por mí es grande. Eso facilitará mis planes y prosperarán.”⁵⁶

⁵⁵ *Ibíd.*, págs. 70-71.

⁵⁶ *Ibíd.*, pág. 109.

Empezamos a entender a Otelo, a sufrir sus angustias, paradójicamente un sentimiento de piedad y compasión nos adviene, no podemos evitar ponernos en el lugar de Otelo, del engañado, del que tiene la venda, del que está ciego y es llevado cual toro al matadero, sin embargo, esta sería una interpretación superficial del personaje, y de inmediato nos estaríamos parcializando con El Moro, y, de lo que se trata no es de hacer juicios morales, sino de intentar ver a los personajes con su compleja humanidad, como un hombre o mujer al que pudiese acontecerle lo que acaece en la pieza.

Además, ¿por qué compadecemos de un guerrero?, ¿de dónde un sentimiento de piedad con quien ha luchado y librado batallas?, ¿serían acaso justos dichos sentimientos con quien se vanagloria de sí mismo y se reconoce como grande?

Otelo es un hombre de quien sabemos, por referencia propia, la gran autoestima que tiene, él es un hombre a quien le ha tocado luchar arduamente durante muchos años, de ahí la alta valoración que pregona de sí.

“OTHELLO

Dejadle con su ira.

Los servicios que presté a la República
harán que callen sus protestas. Nadie sabe aún,
-y lo haré público cuando el honor
y la alabanza propia lo demanden- que nací
de noble estirpe y que merezco,
sin tener que humillar mi cabeza a nadie,
el alto rango que he alcanzado.”⁵⁷

⁵⁷ *Ibíd.*, págs. 82-83.

Por ser un guerrero, debe acompañarlo un pasado oscuro, pues en las guerras hay muerte, tristeza, miseria, dolor y traición; sólo sin embargo, es grande, reconocido y amado. Otelo es un gran guerrero, querido por sus hazañas, amado por sus historias; todo eso lo sabemos por el rango que ocupa, porque con sus anécdotas enamoró a Desdémona, porque al inicio de la obra va a librar una batalla y vuelve victorioso; y sin embargo lo vemos caer con el paso de la pieza, nos toca desmitificarlo, sus acciones no nos permiten dejarlo en la cima de una deidad, no podemos perdonarle su debilidad.

Es quizá ahí donde se halla la genialidad de Yago, en ser un lector del alma humana, él conoce a Otelo más de lo que el mismo Moro se conoce. Otelo de divino a humano, Yago de humano a genio maligno, la perplejidad se apodera del lector, Yago hace magia, una obra que podría haber sido romántica, se convierte en una tragedia.

“YAGO

Eso es lo malo. Con franqueza, mi señor,
el haber rechazado tantos partidos como tenía
pretendientes de su condición, raza, rango...
-que es a lo que siempre tiende la Naturaleza-
hace suponer una voluntad algo vivida,
una, digamos, desarmonía, corrupción y desorden...
¡Oh, perdonadme, mi señor! En absoluto a ella
me refiero; aunque un temor me queda:
que su alma, en nueva consideración de su juicio,
siéntase tentada a compararos con los de su país
llegando a arrepentirse de lo hecho.”⁵⁸

⁵⁸ *Ibíd.*, pág. 173.

Yago es a Lady Macbeth lo que Otelo a Macbeth, de alguna forma ellos los empujan, los manipulan, o al menos eso puede creer el lector ingenuo; porque considero que tanto Otelo como Macbeth no necesitaban realmente ese impulso. Si bien la “ayuda” de Yago a Otelo y de Lady Macbeth a Macbeth para que actúen arroja resultados, éstos hubiesen terminado por darse, porque tanto Otelo como Macbeth habrían caminado inexorablemente por sí solos hacia la búsqueda de la verdad, esa verdad que habita en su personalidad, en su carácter, en su alma.

Ahora bien, si el personaje de Yago parece loco, salido del plano de la “normalidad” por sus monólogos, por la carga de veneno de sus palabras y la maldad de sus actos, Otelo de cuerdo tiene mucho menos, El Moro realmente tiene un problema, padece un complejo gigante, es un hombre inseguro, ansioso, angustiado... que acaba por enloquecer.

“OTHELLO

¡Grande es la honradez de este hombre! ¡Grande

Su conocimiento del alma humana y sus recatos!

... Porque mi piel es negra,

porque me fallaba el don de conversar

como los cortesanos...”⁵⁹

El personaje aparentemente no ve lo que está frente a él, su ego es tan grande que tras el afán de no perder el reconocimiento obtenido y el objeto de su amor, cualquier cosa que pueda opacarlo, minimizarlo o humillarlo será tomada en cuenta para controlar la situación de riesgo, tal cual acontece en las batallas que ha peleado; infortunadamente esta es una batalla distinta, no se gana por la fuerza, las armas de nada sirven, ni siquiera las tácticas de espionaje contra el “enemigo”, porque aquí el enemigo es otro. La racionalidad y la inteligencia emocional de

⁵⁹ Ibíd., págs. 174-175.

Otelo son puestas a prueba, con tan mala suerte que nuestro héroe no las tiene y si las tuvo es como si las hubiese perdido en la última guerra librada.

El Moro es un personaje que nos confunde, él que es quien tiene la inmensa responsabilidad de la armada Veneciana, un tipo rudo, capaz de hacer temblar a los más machos, tiene miedos, miedo a la infidelidad, miedo al desamor, miedo a la subvaloración, miedo a la pérdida de su reputación. Por eso, cuando luego de haber asesinado a su esposa con sus propias manos y se declara como un sujeto que no es celoso, la mandíbula casi se nos desencaja, no podemos creer tal afirmación, y con cierta tristeza, llevándonos las manos a la cabeza y agachándola nos decimos en voz baja: Otelo está loco.

Otelo es en esencia un héroe trágico, él tiene la inminente necesidad de buscar la verdad, de enfrentarse a ella, la problemática está en que como dice Bloom “lo doloroso excede toda medida, con tal que nosotros (y el director de la escenificación) permitamos a Otelo su maciza dignidad y valor, que es lo único que hace tan terrible su degradación.”⁶⁰

“OTHELLO

¡Esperad, unas palabras todavía!

He prestado servicios al estado, y ellos lo saben.

Sea eso suficiente. Os ruego... en vuestras cartas,

al narrar estos hechos dolorosos,

hablad de mí tal como soy. No excuséis

ni agravéis mi culpa por rencor. Hablad

de alguien que amó torpemente, pero amó demasiado;

alguien que puso barrera a los celos, pero al instigarle,

quedó preso en la locura...”⁶¹

⁶⁰ BLOOM Harold. *La Invención de lo Humano*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002, pág. 33.

⁶¹ SHAKESPEARE William. *Othello*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000 6a. ed., págs. 291-292.

Nuevamente entendemos a Otelo, él es un hombre recto en su trabajo, amaba a Desdémona o al menos al hecho de que ella lo amara, él no quería matarla, sin embargo lo hace, “vio el engaño” en su esposa, “sufrió la traición” de Cassio, se sintió burlado y por eso actuó; peleó por aquello que no podía perder: su reputación. Este sujeto es un personaje complejo, complicado de desentrañar, en ocasiones lo entendemos, en otras parece inconcebible lo que hace y la única conclusión posible es que a Otelo solo le bastó el empujón de Yago para activar toda su neurosis, Yago fue el detonante de un problema silencioso, de aquello que con Yago o sin Yago hubiese acontecido; tal cual aconteció con Macbeth, él con su esposa o sin ella hubiese matado a Duncan, a partir de ahí Macbeth empieza una carrera contra el tiempo acompañado de una serie de asesinatos, Macbeth al igual que Otelo enloquece. La locura de ambos, además de radicar en el hecho de que son individuos patológicos, se exagera ante la falta de sueño, ni Otelo ni Macbeth duermen; ese alimento para la fatiga, ese reposo para el alma les es arrebatado por la angustia, por la búsqueda incesante de la “verdad”, por ir tras el cumplimiento de lo que creen debe ser.

“OTHELLO

Algo me atenaza aquí en la frente.

DESDÉMONA

Es porque veláis demasiado. Se pasará.

Os pondré una venda. En una hora

tendréis alivio.”⁶²

“YAGO

¡Ahí llega! ¡Y de qué guisa! Adormideras,
mandrágora o elixires de este mundo

⁶² Ibíd., págs. 175-176.

no podrán como una medicina devolverte el sueño
dulce que ayer dormía.

...

OTHELLO

¿Tenía que saber yo de las horas de placer robadas?

¡Nada vi! ¡Nada sabía! ¡No había sufrimiento!

Me entregaba al sueño tranquilo con ella

cada noche sin encontrar de Cassio –sus besos-

rastro alguno en sus labios. Tranquilo vive quien,

robado, desconoce cuál fue el hurto, pues no hecha nada
en falta.”⁶³

A pesar de algunas coincidencias entre los personajes citados, no podríamos decir que algún personaje de Shakespeare sea igual o encarne a otro, ahí precisamente reside la genialidad del dramaturgo, él fue capaz de construir una cantidad de personajes con caracteres distintos, esbozó y creó almas diferentes para cada uno de ellos. Por ello sería un fatal equívoco decir que Yago es Lady Macbeth, o que Otelo es Macbeth; porque así mismo tendríamos que decir que Yago es también Macbeth, ambos son hombres solitarios carentes de principios morales, las acciones de Macbeth son sanguinarias, y las de Yago sádicas.

Desdémona por su parte, es una mujer honesta, contraria a la advertencia que su padre le hace a Otelo:

“BRABANTIO

Mírala bien, si es que tienes ojos.

Si traicionó a su padre podría traicionarte a ti.”⁶⁴

⁶³ *Ibíd.*, págs. 179-180.

⁶⁴ *Ibíd.*, pág. 104.

Ella, contraria a Yago, es la encarnación del bien, es definitivamente la víctima, su error, garrafal error, fue haberse casado con El Moro, Desdémona se enamoró de eso que deseaba ser.

“OTHELLO

... Y como hubiese terminado,
todo un mundo de suspiros era mi premio,
y repetía una otra vez que mis historias eran extrañas,
muy extrañas, y conmovedoras, en verdad;
tanto que habría preferido no escucharlas, decía,
y luego, de inmediato, expresaba el deseo de haber nacido hombre,
como yo.”⁶⁵

Ello no niega que entre Otelo y Desdémona hubiese amor, lo que sucede es que ella se enamora del luchador que hay en Otelo, de eso que ella anhela ser, y él se enamora del hecho de que ella se enamore de él, eso lo conmueve. Es esto lo que hace que la obra tenga su tinte de romanticismo, por eso, cuando Desdémona es juzgada injustamente por su esposo, él se nos aparece como un ser monstruoso, como un individuo desprovisto de raciocinio que por su incapacidad para develar la verdad termina con la vida de una inocente, y si bien Yago es responsable por avivar la llama que hay en Otelo, este último es tan o más responsable que el propio Yago, pues estaba en Otelo el deber de indagar la verdad con certeza antes de cometer el asesinato.

La víctima es la bella Desdémona, quien según algunos autores, entre ellos Harold Bloom, consideran no llegó a consumar el acto sexual con su esposo. Cuando uno lee la obra puede notar que los momentos en los que Otelo y Desdémona están

⁶⁵ *Ibíd.*, págs. 97-98.

solos y son propicios para la intimidad, son muy pocos y son interrumpidos por sucesos, sin embargo, no es posible afirmar categóricamente esto, hay indicios, pero la certeza absoluta no existe.

En algunos apartados queda al descubierto que en el tema de la sexualidad Desdémona es más abierta que su marido, ella se insinúa más, de hecho fue ella quien lo conquistó.

“OTHELLO

... Y me daba las gracias
y me decía si no tendría yo un amigo que la amara
para que de mí aprendiera cómo contar mi vida
y conquistarla así, al referirla. Esto me animó a hablar
y logré que me amara por mis hazañas...”⁶⁶

“DESDÉMONA

... Nobles del Senado,
venerables caballeros, quedar aquí retenida
como crisálida o larva, mientras a la guerra
él va... y a mí me privan de los ritos que me hicieron
amarle... mientras yo quedo soportando la ausencia
de quien lo es todo para mí. No me apartéis de él.”⁶⁷

A partir de la duda sobre la virginidad de Desdémona se tejen una serie de conjeturas tales como que los celos de Otelo eran aun más exacerbados por el hecho de pensar que su mujer fuera de otro y no hubiese estado nunca con él. Esta apreciación es extraña en tanto Otelo podía comprobar esto con facilidad, si él no había tenido relaciones sexuales con Desdémona, le quedaba fácil probar la

⁶⁶ Ibíd, pág. 98.

⁶⁷ Ibíd, pág. 102.

virginidad de su mujer. Esto queda sin resolverse, y el final de la pieza deja pensando al lector cuando Otelo dice:

“OTHELLO

... ¿Y ahora yo te miro, a ti, desdichada estrella mía?
¡Pálida como esa túnica! El último día cuando nos encontremos
tu mirada bastará para arrojar mi alma del Cielo
y ser presa del diablo. ¡Oh mi pequeña, cuán fría
aparece ahora tu castidad!”⁶⁸

La anterior apreciación es como si ellos nunca hubiesen tenido relaciones sexuales, y ante el hecho develado de que Desdémona nunca fue infiel, evidentemente habría muerto virgen.

A este punto, la obra está llegando a su fin, los personajes que se han perfilado con su particular carácter terminan por mostrarse, Yago que ha sido magistral en su puesta en escena, que ha tratado de no dejar rastro, que ha sido tan sutil y delicado como una bailarina al ejecutar su danza, no cuenta con la aparición de Emilia, infortunadamente Yago no tiene en ese momento su lámpara mágica y su mujer aparece, despojándolo de su máscara, Emilia le arrebató el triunfo a Yago, el reconocimiento que tanto anhelaba y que motivó su actuación. Yago se nos muestra débil, ante el desespero por lo inevitable su genialidad intelectual decae.

“EMILIA

¡Pobre Desdémona, cómo la villanía se burla del amor!
¡Mi esposo dice que ella os era infiel!

⁶⁸ *Íbid.*, pág. 287.

OTHELLO

¿Sí mujer!

Repito que fue tu esposo. ¿Acaso no entiendes la palabra?

Mi amigo, tu esposo, el honesto, el leal Yago.

...

EMILIA

Si eres un hombre, desmiente a este malvado.

Afirma que tú le dijiste que su esposa le era infiel

y yo sé que no fue así. No puedes ser tan infame.

Habla o estallará mi corazón.

...

YAGO

Así lo hice.

EMILIA

Dijiste una mentira, una odiosa y maldita mentira.

¡Una mentira! ¡Por mi alma! ¡Una mentira infame!

¡Ella infiel, y con Cassio! ¿Has dicho que con Cassio?

YAGO

Sí, con Cassio, señora. ¡Vamos! ¡Frena tu lengua!

EMILIA

No he de frenar mi lengua. Debo hablar.

Ahí yace Desdémona asesinada, en ese lecho.

...

YAGO

Ten juicio y marcha a casa.

EMILIA

¡No lo haré!

[YAGO *saca la espada*]

GRATIANO

¿Qué es esto?

¿Tu espada contra una mujer?

EMILIA

¡Y tú, Moro ignorante! Ese pañuelo del que hablas,
lo encontré yo por suerte y lo entregué a mi esposo,
pues, a menudo, con mayor insistencia de la que merece
algo de tan poco valor, él me pedía
que lo robase.

YAGO

¡Traidora ramera!

EMILIA

¿Regalárselo ella a Cassio? ¡No! Yo lo encontré
y lo entregué a mi esposo.

YAGO

¡Mientes, sucia!

EMILIA

¡Bien sabe el cielo que no miento! ¡No miento, caballeros!
¡Asesino ridículo! ¿Qué haría un ser tan grotesco
con tal esposa?

OTHELLO

¡Que el cielo le vomite
piedras sin estallido de truenos! ¡Villano!

*(Se lanzan contra YAGO. YAGO hiere a EMILIA.)*⁶⁹

A la luz de la interpretación muchas más cosas podrían decirse de la obra *Otelo*, el trabajo sería casi que interminable, pues cada vez que uno lee la pieza encuentra matices nuevos e interesantes. El solo hecho de la oscuridad en muchas de las escenas, las cosas que acontecen bajo el manto de la noche, los monólogos de Yago planeando como hacer el mal, el sonido de las trompetas que anuncian la llegada de las personas al arribo de las embarcaciones, son presagios, son el telón de fondo que antecede y acompaña a la tragedia. Una tragedia en la que Yago y Otelo son personajes patológicos, esto no excusa sus acciones, simplemente las explica, y, sin embargo, no podemos dejar sentir cierta emoción y odio ante los planes de Yago, compasión y rabia ante Otelo y tristeza por la muerte de Desdémona.

Las tragedias Shakesperianas muestran el alma humana, nos dicen aquello que puede acontecer en la vida de los hombres, sus personajes son representaciones de lo que cualquier hombre podría llegar a hacer o acometer en algún momento de su vida.

⁶⁹ *Íbid.*, págs. 279-284.

CONCLUSIONES

Partiendo de la universalidad de Shakespeare y de la conjetura de Freud como lector del dramaturgo, esta investigación inició con los antecedentes teóricos de la tragedia como fundamento del tema. El análisis del poeta, el espectador y el actor permitió no solo desentrañar aspectos relevantes de éstos, sino también establecer la relación existente entre ellos, relación que lleva a la comprensión de la unidad dentro de las diferencias que los caracterizan. Por su parte, el apartado de lo filosófico de la tragedia shakesperiana muestra la evolución de ésta sin desconocer la influencia de la tragedia griega en Shakespeare, lo relevante de dicha evolución radica en el hecho de que el dramaturgo toca aspectos de la psicología humana, y, si bien, la tragedia griega muestra el carácter de sus personajes con rasgos de su condición humana, no profundiza en la psiquis de los mismos, no los lleva a espiarse, a dialogar con ellos mismos como lo hace Shakespeare en el teatro isabelino.

Es precisamente la lectura que el dramaturgo hace de las diferentes almas humanas, el aspecto psicológico que encarna a sus personajes y los efectos que se producen en los espectadores, lo que da pie a la conjetura de Freud como lector de Shakespeare. Sigmund Freud ha sido considerado el padre del psicoanálisis, a él se le ha atribuido la postulación de mecanismos de comportamiento psíquico, que fueron importantes para el mundo contemporáneo en la aplicación del método psicoanalítico a pacientes. Por ello, desconocer los aportes y la importancia de Freud para nuestra época es un error.

Sin embargo, se hace necesario entender que así como Shakespeare bebió del teatro griego, Freud bebió del teatro isabelino, en especial de las obras de William Shakespeare. Luego de la lectura de *Otelo* y de *Inhibición, síntoma y angustia*, la relación entre el dramaturgo y el psicoanalista es evidente y, se hace posible

determinar los sentidos en que Freud leyó a *Otelo*, así como los sentidos que le dio a esta pieza en el ámbito del psicoanálisis.

La hipótesis planteada se demuestra gracias al seguimiento de ambas obras, y, con ejemplos de apartados de éstas es posible ver a Shakespeare en Freud. El psicoanalista estudió personajes psicopáticos del teatro como Otelo y Yago, ya que vio en la tragedia un lugar propicio para el Psicoanálisis en general, por cuanto esta pieza recoge aspectos fundamentales de la psicología de los seres humanos.

La interpretación de la obra *Otelo* y la crítica de la misma, es fundamental para entender con profundidad la pieza y desentrañar de ella no solo el carácter de los personajes, sino además lo humano de los mismos, ver como son movidos por pasiones e impulsos, los acercan a los hombres de la realidad. La genialidad de Shakespeare radicó precisamente en eso, en ser un lector de almas, en ser capaz de crear tantos personajes con características y comportamientos distintos, pero sobre todo, en ser capaz de mostrar a través del teatro aquello que puede acontecer a los hombres de todas las épocas, llevando al espectador a la catarsis, a la vivencia de sentimientos como la piedad y el temor que estimulan al espectador a la auto-espiación, a la purga de sus pasiones, a la purificación.

Negar la importancia de Freud y sus aportes no sería justo, pero lo sería mucho menos desconocer que éste bebió del teatro shakesperiano para la elaboración de su teoría psicoanalítica. Por ello, la universalidad de Shakespeare se mantiene incólume.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES. *Poética*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1990.
- _____ *Poética/ Aristóteles*; versión directa, introducción y notas de Juan David García Bacca. – 4 ed. – Caracas: Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca, 1982.
- AUDEN W. H. *El Mundo de Shakespeare*. Buenos Aires: Adriana Arango editora, 1999.
- BATAILLE, Georges. *La Literatura y el Mal*. s.l.: Taurus Ediciones, 1977.
- BLOOM, Harold. *Cómo leer y por qué*. Barcelona: Editorial Anagrama. 2000.
- _____ *El Canon Occidental*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1995.
- _____ *La Invención de lo Humano*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002.
- DASÍ CRESPO, Pilar. *Fantasía y Realidad*. En: e-textos. [en línea] Valencia: Escuela de Psicoanálisis de los Foros del Campo Lacaniano, 2003. http://www.campolacaniano-valencia.net/biblioteca/Fantasia_realidad.htm. (consulta: dic. 5 de 2009).
- DILTHEY Wilhelm. *Literatura y Fantasía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997 2a ed.
- _____ *Vida y Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1945.

- ELSTER. *Sobre las Pasiones*. España: Editorial Paidós, 2001.
- FERRATER MORA, J. *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Editorial Ariel, 1998.
- FREUD Sigmund. *Algunos tipos de carácter dilucidado por el trabajo psicoanalítico*. En: Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1978. v. 14
- _____ *Cinco conferencias sobre el psicoanálisis*. En: Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1920. v. 11
- _____ *Conferencias de introducción al psicoanálisis II*. En: Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1920. v. 16
- _____ *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916). Pulsiones y destinos de pulsión (1915)*. En: Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1920. v. 14
- _____ *Estudio sobre la histeria*. En: Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1920. v. 2
- _____ *Inhibición, síntoma y angustia*. En: Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2003. v. 20
- _____ *La interpretación de los sueños*. En: Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1920. v. 4
- _____ *Más allá del principio del placer*. En: Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1920. v. 18

- _____ *Personajes psicopáticos en el escenario*. En: Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2003. v. 7
- _____ *Psicopatología de la vida cotidiana*. En: Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1920. v. 6
- _____ *Tótem y Tabú*, En: Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores. 1920. v. 13
- _____ *Varios tipos de carácter descubiertos en la labor analítica*. En: Freud, Psicoanálisis aplicado y técnica psicoanalítica. Madrid: Alianza. 1972.
- GARCÍA, Pedro. *El Mal en la Literatura: El caso de Macbeth en William Shakespeare*. s.p.i.
- _____ *Freud, Lector de Shakespeare*. En: Revista Filosofía UIS. Bucaramanga: División Editorial y Publicaciones UIS, 2007.
- GENETTE Gerard. *Palimpsestos. La Literatura en Segundo Grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- GOLDMANN Lucien. *El hombre y lo Absoluto*. Barcelona: Ediciones Península, 1985 2a ed.
- <http://club.telepolis.com/mandragora1/genero/genero.htm> (consulta: mayo 15 de 2010), (s.p.i).
- <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/t/tespis.htm> (consulta: mayo 29 de 2010), (s.p.i).

- KAUFMANN Walter. *Tragedia y Filosofía*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1978.
- KNIGHT Wilson. *Macbeth y la Metafísica del Mal*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- KNIGHT Wilson. *Shakespeare y sus Tragedias. La Rueda de Fuego*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- LUKÁCS Georg. *El Alma y las Formas. Teoría de la Novela*. México: Grijalbo, 1985.
- MALACH PINES, Ayala. *Las raíces de los celos según Freud*. En: Aprender a manejar los celos: Manual práctico. [en línea] s.l. Inteligencia emocional, s.f. http://www.inteligencia-emocional.org/cursos-gratis/celos/las_raices_de_los_celos_segun_freud.htm (consulta: dic. 5 de 2009).
- NIETZSCHE Friedrich. *El Nacimiento de la Tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- ONFRAY Michel. *Freud El crepúsculo de un Ídolo*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2011.
- PLATÓN. *Diálogos, El Ion*. Madrid: Edición Gredos.1981.
- _____ . *La República*. Madrid: Edición Gredos, 1981.

- SHAKESPEARE William. *El Mercader de Venecia Como Gustéis*. Madrid: Cátedra, 2000.
- _____ *El Rey Lear*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000
- _____ *Hamlet*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006.
- _____ *Macbeth*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.
- _____ *Othello*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000 6a. ed.
- _____ *Ricardo III*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.
- SÓFOCLES. *Tragedias – Antígona*. Biblioteca Básica Gredos.
- STANISLAVSK, Constantin. *La Construcción del Personaje*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- TRUEBA, Carmen. *La Catarsis Trágica*, En: *Ética y Tragedia en Aristóteles*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2004.
- VERNANT Jean-Pierre y VIDAL-NAQUET Pierre. *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua*. España: Tauro Ediciones, 1987.