

Ignasi STEEGMANN PASCUAL

TEATRO, PSICOLOGÍA Y SHAKESPEARE
Estudio de la personalidad de Macbeth y Lady Macbeth

*Treball Fi de Grau
dirigit per
Marcin KAZMIERCZAK*

Universitat Abat Oliba CEU
FACULTAT DE CIÈNCIES SOCIALS
Grau en Psicologia

2014

Shakespeare debe representarse en todas partes, aunque sea sólo para airear, si no para dar una lección o con miras a cualquier otro fin más o menos elevado. Es mejor un Shakespeare mal montado que una nada aburrida.

ANTON CHÉJOV
(Chéjov, 2011, p.42-43)

Resumen

El presente trabajo se inicia con la descripción de tres modelos principales de concebir la función del teatro. Seguidamente, se demuestra que la estrategia más válida axiológicamente es la que parte de Aristóteles con los conceptos de mimesis y catarsis. A partir de aquí, la segunda parte del documento se centra en verificar que la obra *Macbeth*, de William Shakespeare es un buen ejemplo de este modelo. Para ello, se analiza que el texto del Bardo se adecua a la realidad. Más concretamente, se estudia que el comportamiento psicológico de los protagonistas sea veraz, y que el espectador pueda extraer un aprendizaje válido al asistir a esta representación teatral.

Resum

El treball que aquí es presenta s'inicia amb la descripció de tres models principals de concebre la funció del teatre. A continuació, es demostrarà que l'estratègia més vàlida axiològicament és aquella que parteix d'Aristòtil amb els conceptes de mimesi i catarsi. A partir d'aquí, la segona part del document es centra en verificar que l'obra Macbeth de William Shakespeare és un bon exemple d'aquest model. Per aquest motiu, s'analitza que el text de l'autor britànic concordi amb la realitat. Més concretament, s'estudia que el comportament psicològic dels protagonistes sigui versemblant, i que l'espectador pugui extreure un aprenentatge vàlid quan observi aquesta representació teatral.

Abstract

This paper begins with the description of three main models of conceiving the role of the theater. Then, we show that the strategy which part of Aristotle's concepts of mimesis and catharsis is the most valid axiologically. From here, the second part of the paper focuses on verifying that the play Macbeth by William Shakespeare is a good example of this model. To do this, we analyze that the play fits reality. More specifically, we examine the psychological behavior of the protagonists is accurate, and that the viewer can extract a valid learning to attend this theatrical performance.

Palabras claves / Keywords

Shakespeare - Mimesis – Catarsis – Personalidad antisocial – Carácter neurótico.
--

Sumario

Introducción.....	9
1. La función del teatro.....	13
1.1 El teatro sin significado.....	13
a) Nuevos géneros escénicos.....	13
b) El constructivismo como base preexistente.....	16
1.2 El teatro como entretenimiento.....	19
a) Arte escénico: ritmo y ausencia de aburrimiento.....	19
b) La supremacía del público.....	20
1.3 El modelo Aristotélico: teatro mimético y catártico.....	22
a) Mímesis: imitación de la realidad.....	24
b) Catarsis: Purificación del espectador.....	25
1.4 El modelo de teatro axiológicamente más válido.....	27
2. Ejemplificación.....	30
2.1 Macbeth: de la dicha a la desdicha.....	32
a) Situación inicial de la trama.....	32
b) El fallo grave: Macbeth sucumbe a la tentación.....	34
2.2 El carácter psicológico de Lady Macbeth.....	36
a) Antisocial con rasgos narcisistas: el que defiende su reputación.....	36
b) Muestras de conducta antisocial en Lady Macbeth.....	38
2.3 El carácter neurótico de los protagonistas.....	41
a) El afán de poder neurótico de los protagonistas.....	43
b) No es una cuestión médica, es una cuestión moral.....	46
2.4 Sentimientos de inferioridad versus sentimiento de comunidad.....	49
a) La inferioridad intuida en Macbeth.....	50
b) Ausencia del sentimiento de comunidad.....	51
2.5 Narcisismo o egoísmo y odio a sí mismo.....	53
a) El amor desordenado a sí mismo.....	53
b) El odio a sí mismo.....	57
Conclusiones.....	58
Bibliografía.....	64

Introducción

En el Festival Grec 2013, que se ha llevado a cabo en la ciudad de Barcelona el pasado mes de Julio, se han presentado por primera vez en la historia de este importante festival (que incluye una programación de teatro, música, circo y exposiciones, entre otras cosas), unas jornadas internacionales tituladas: “El teatro toma la palabra”. Con el propósito de reflexionar y debatir acerca de cuáles son aquellos relatos y las formas que debe adoptar la representación escénica, se han reunido expertos y representantes del mundo de las artes teatrales en la sede del Instituto del Teatro de Barcelona, durante distintos días.

Si bien podemos afirmar que se trataron temas de diversa índole, así como se hizo mucha referencia a cuál debe ser el papel de los creadores dentro del actual entorno de crisis económica y cultural, nos llamó fuertemente la destacada atención que recibió el asunto clave del que va a tratar el presente trabajo. Con otras palabras, es cierto que las jornadas pretendían abarcar algunos temas como cuál debe ser el papel del artista delante de una sociedad que se encuentra inversa en una crisis, o si el teatro debe y necesita estar ligado a una postura política que le dé coherencia y que sea el origen de toda la acción dramática posterior, pero a pesar de todo esto, hubo un punto que fue clave y que destacó en algunos de los diálogos y debates que se llevaron a cabo.

Este asunto no es otro que aquel que hace referencia a la pregunta sobre si el buen teatro debe ser metáfora de la realidad. Es decir, el interrogante acerca de si la representación dramática necesita adecuarse a la realidad de las cosas y de este modo, poder extraer un aprendizaje de los hechos vividos en escena. Este es un asunto que puede parecer sin importancia, pero si hacemos referencia a la historia del teatro en la segunda mitad del siglo XX, veremos que no siempre ha quedado tan claro que el realismo y el significado deban ser el fundamento de las obras teatrales.

En la primera parte del trabajo que aquí presentamos, vamos a analizar diferentes concepciones principales que giran alrededor de la cuestión acerca de cuál es la función del teatro.

Expondremos tres modelos básicos que nos pueden ayudar a comprender qué propósitos persigue el hecho escénico. En el primer punto, analizaremos la presencia de un tipo de teatro que, hemos creído conveniente, denominar: “el teatro

sin significado”. Aquí, observaremos la aparición de nuevos géneros escénicos, que surgen en la segunda mitad del siglo XX y que suponen una ruptura radical en la historia básica del arte escénico. Principalmente comentaremos los movimientos denominados *happening* y *performance*. A su vez, también analizaremos con profundidad las ideas de algunos autores contemporáneos que sostienen que existe una base filosófica preexistente en el origen de estos movimientos. Más concretamente, expondremos algunos escritos de teóricos que afirman que el constructivismo está detrás de todas estas nuevas formas de expresión.

Seguidamente, en el segundo punto, pasaremos a describir otro modelo de concebir la función del teatro. Hemos optado por denominar a esta segunda estrategia “el teatro como entretenimiento”. Esto es debido a que aquí hemos categorizado a todos aquellos autores y pensadores quienes sostienen que el objetivo del teatro persigue, por encima de todo, el arte de entretener. Este modelo se caracteriza por considerar el ritmo y la ausencia de aburrimiento como factores clave dentro de la representación escénica. Para esta concepción, el buen teatro es aquel que principalmente no aburre nunca al público. Veremos las opiniones de algunos dramaturgos importantes en la historia del arte de Talía que otorgan la supremacía del teatro al entretenimiento y al espectador. Según estos autores, es el público quien paga una entrada para asistir a una representación escénica y por lo tanto, es quien únicamente tiene el poder de decidir cuál es el teatro bueno y conveniente.

En el tercer punto, analizaremos el modelo que bebe de las fuentes de Aristóteles para poder comprender cuál es la postura adecuada ante la pregunta formulada. Así, observaremos como el Estagirita ofrece una visión amplia caracterizada principalmente por dos componentes esenciales: la mimesis y la catarsis. Desarrollaremos las ideas del Filósofo y de otros pensadores que opinaban del mismo modo. Veremos que para el fundador del Liceo, el buen teatro es aquel que en primer lugar, muestra un reflejo de la realidad. Su contenido se adecua a la verdad y representa una simulación de las acciones que realizan unas determinadas personas (mimesis). En segundo lugar, de esta imitación de la realidad el espectador debe extraer un aprendizaje mediante la purificación que experimenta al observar los hechos que le ocurren al protagonista de la tragedia (catarsis). Aristóteles también comenta otros componentes destacados como la belleza o el espectáculo, pero sobre todo, considera imprescindibles los dos que ya hemos citado.

Finalmente, en el último punto de la primera parte, presentamos una reflexión acerca de, bajo nuestro punto de vista, cuál de estos tres es el modelo más válido axiológicamente. Aprovecharemos la reflexión llevada a cabo en los apartados anteriores junto con las ideas de algunos autores que nos conducirán hacia la opinión de que el tercer modelo es el que condensa mejor la respuesta que nos formulábamos aquí arriba.

La segunda parte del trabajo consiste en el análisis de la obra *Macbeth* de William Shakespeare. La elección de esta pieza responde a la ejemplificación de un caso que sigue el modelo teatral axiológicamente válido que hemos expuesto en el tercer apartado del primer capítulo.

Según nuestra opinión, tal y como reflejamos en este documento, el modelo de teatro que es axiológicamente más correcto, es aquel que contiene mimesis y catarsis como componentes esenciales de la obra. Pues bien, el propósito de esta investigación es demostrar que la pieza teatral *Macbeth*, una de las principales tragedias de William Shakespeare, contiene estos componentes esenciales. Dicho de otro modo, en el presente trabajo nuestro objetivo consiste en verificar que el autor británico redactó un texto que refleja la realidad de unos personajes perturbados por una ambición desmedida de poder y sobre todo, analizar como el espectador puede extraer un aprendizaje válido de esta representación escénica.

Más concretamente, utilizaremos el conocimiento psicológico actual para comprobar si las reacciones psicológicas que sienten los protagonistas concuerdan con sus rasgos de personalidad, o si por el contrario, la obra de Shakespeare no refleja un estilo cognitivo veraz y apropiado para estos personajes. Con todo, nuestro interés reside en poder validar con claridad que *Macbeth* resulta una ejemplificación excelente del modelo teatral que hemos expuesto y que consideramos axiológicamente más válido. Para ello, realizaremos este análisis basándonos en el conocimiento que han legado algunos autores importantes del ámbito de la psicología y la filosofía.

De este modo, en el primer apartado de la segunda parte, realizaremos una descripción acerca de la situación inicial de la trama de la tragedia, así como el planteamiento que nos presenta Shakespeare al principio de la obra. Observaremos como *Macbeth* es un personaje que puede producir la purificación en el espectador, debido a que pasa de la dicha a la desdicha. Además, veremos que se dan los elementos esenciales para que el público pueda sentirse identificado con el

protagonista, lo que posteriormente producirá la catarsis y ofrecerá una enseñanza a las personas que estén en el patio de butacas.

Seguidamente, expondremos algunas características que nos han llamado la atención alrededor del carácter psicológico de Lady Macbeth. Así, podremos ver como la descripción del personaje que nos muestra el Bardo, concuerda con la realidad que han estudiado reputados psicólogos y psiquiatras. Más concretamente, nos centraremos en la clasificación de trastornos de la personalidad que en la actualidad ha desarrollado Theodore Millon.

De la misma forma, en el tercer apartado, también reflexionaremos acerca del carácter neurótico del protagonista y de su mujer. Así, trataremos el afán de poder desmedido de ambos, así como la ausencia de moralidad con que actúan al realizar actos sanguinarios. Para tratar toda la información relacionada con la neurosis de los protagonistas nos fijaremos en las descripciones y teorías de algunos autores provenientes de la corriente psicoanalítica, como Alfred Adler y Karen Horney.

En los siguientes apartados, nos proponemos observar la falta de sentimiento de comunidad de los dos protagonistas, así como el hecho de que, en nuestra opinión, en el texto dramático se puede intuir un acusado sentimiento de inferioridad por parte de Macbeth. Finalmente, el último apartado lo dedicaremos a estudiar el egocentrismo y el odio a sí mismo que invaden a Macbeth al final de la tragedia. Analizaremos algunas escenas de la obra que nos mostrarán como el amor desordenado a sí mismo puede acabar convirtiéndose en el propio odio a sí mismo. También comprobaremos la soberbia que refleja Macbeth hacia el final de la tragedia. Para llevar a cabo tal propósito desmenuzaremos el comportamiento del protagonista a la luz de las enseñanzas de Rudolf Allers, Santo Tomás de Aquino y Josef Pieper. Por último, incluiremos las conclusiones del presente documento, así como su correspondiente bibliografía.

El presente trabajo se encuentra incluido dentro del marco del proyecto de investigación ***La palabra en la formación de la personalidad: propuestas educativas*** (TRIVIUM), incluido a su vez dentro del grupo de proyectos de investigación ***Persona, naturaleza humana y vida personal*** (PROSOPON) acogidos por la Universitat Abat Oliba CEU.

CAPÍTULO I: LA FUNCIÓN DEL TEATRO

1.1 El teatro sin significado

a) Nuevos géneros escénicos

En este apartado vamos a introducir la descripción de nuevos géneros escénicos que aparecieron en el siglo pasado. Sin duda alguna, es importante analizarlos debido a que suponen una ruptura radical en la historia básica del arte escénico.

Si estudiamos la historia del teatro en la segunda mitad del siglo XX, nos podemos encontrar con movimientos que se alejan enormemente del realismo y lo único que pretenden hacer es despertar emociones en el espectador sin guardar ningún sentido con la vida real, ni mucho menos intentan transmitir un mensaje que aporte una enseñanza a las personas que se encuentran en el patio de butacas.

Para poder comprender mejor toda esta información, puede ser muy interesante aquí, reflejar la descripción de Saumell sobre la aparición de algunos fenómenos que han interrumpido en el s. XX, más concretamente a partir de 1960, y que suponen un gran cambio en comparación con la actividad teatral que se había llevado a cabo hasta entonces. Básicamente, con esto nos estamos refiriendo a dos fenómenos concretos que reciben el nombre de *happening* y *performance*. Algunos teóricos teatrales definen estas acciones como nuevas formas y nuevos géneros escénicos. La autora que hemos citado anteriormente, dice lo siguiente en referencia al *happening*:

“Este nuevo género escénico tiene lugar en un espacio y tiempo físicos concretos sin embargo, a diferencia de la representación teatral, no se basa en estructuras ficticias de tiempo y lugar, ya que tiene como finalidad apropiarse de la vida mediante la acción, valorando la experiencia real y no la simulada”.

(Saumell, 2007, p.12)

En este pasaje, podemos observar como la autora nos transmite la supremacía que recibe la acción y la experiencia real sobre la poca importancia que se da ante el texto simulado. Con otras palabras, para este movimiento nuevo, que se define como escénico, la ficción y la representación de la vida real no recibe ningún tipo de importancia. Todo lo contrario, el espectáculo no debe ser nunca una representación

teatral, no puede existir una estructura dramática, con un principio, una parte principal y un desenlace, sino que el artista debe experimentar lo que él crea necesario. Es más, el artista puede llegar a actuar de forma que provoque o no alguna emoción en el espectador, pero nunca pretende transmitir una simulación de la realidad. Para nada.

El espectador nunca debería recibir una historia clara y coherente, como siempre ha ocurrido en la escena, más bien debe limitarse a observar lo que surja del artista que está en escena y por supuesto, no debe buscar ningún tipo de explicación, ni significado. Más adelante, la misma autora nos dice lo siguiente:

“La interpretación teatral es sustituida por la actividad real de los ejecutantes, que barren, comen, pintan o incluso se autolesionan de manera real. De esta manera, el cuerpo y el elemento sensorial adquieren un gran protagonismo en estas manifestaciones, ligados a la liberación sexual y a la exploración psicodélica característicos de aquellos años”.

(Saumell, 2007, p.12)

Con esto, podemos observar como este movimiento se aleja enormemente del realismo y de la transmisión de un mensaje claro, con significado, hacia el espectador. El público, lejos de poderse sentir identificado con el personaje que representa el actor en la escena, lo único que puede hacer es observar como, por ejemplo, un actor se come un conejo crudo. O, tal y como dice la autora, mirar desde el patio de butacas, como el artista se hace daño a sí mismo, tirándose líquidos y otros objetos desechos encima de su cuerpo.

Podemos imaginarnos como de asombrado se podía sentir el espectador que asistía, en Viena, a principio de los 70, al teatro de *“Hermann Nischt, creador de unos rituales iniciáticos, inspirados en la misa católica, en que introducía sangre y vísceras de animales.”* (Saumell, 2007, p.13).

Todo esto y otras expresiones similares que algunos intelectuales han decidido categorizar como artísticas, podemos encontrarlas en multitud de ejemplos localizados principalmente en EEUU y en algunas ciudades de Europa, como París y Viena. Enfatizamos nuestra idea principal, pensamos que en estos movimientos se pierde el significado y la representación simulada de la realidad. Se demuestra con

esto que nos encontramos ante una ruptura radical en la historia de las artes escénicas.

Del mismo modo que ocurre con el happening, podemos hallar en forma más abundante, la aparición de otro nuevo fenómeno denominado performance:

“La performance implica la teatralización de la experiencia, sea artística o no, e incorpora elementos tradicionalmente alejados del teatro (reivindicación de minorías, ecologismo....). Su apoyo puede ser el acto pictórico, la instalación escultórica, la danza contemporánea, el trabajo corporal o body-art, el concierto, el formato videográfico o bien una combinación de estos lenguajes. Por su pluralidad, la performance escapa de toda definición fija y homogénea”.

(Saumell, 2007, p.13)

Así, entendemos que para los estudiosos de la teoría teatral, la performance viene a ser lo mismo que el happening. O mejor dicho, cualquier acción podría ser considerada una performance ya que, tal y como llega a afirmar la autora, la performance no tiene ninguna definición fija, ni homogénea. Con lo cual, cualquier conducta puede ser catalogada como actividad artística. Esto significa que el producto artístico no es importante en sí, ni tampoco la búsqueda de la belleza, ni nada parecido.

Simplemente, es el proceso el que importa y sobre todo, que la experiencia vivida en escena por el ejecutante esté unida a algún tipo de reivindicación. Pero, es importante destacar, que esta reivindicación está unida a la acción de la performance porque lo dice el artista, no por el significado de la acción.

Este es un aspecto muy significativo, pues no es que se reivindique una determinada causa en concreto mediante una representación que tiene un significado y que el espectador pueda comprender. Para nada es así. La performance original se basa en que el artista inicialmente tiene la intención de reivindicar algo (como quejarse contra el sistema, apoyar a una minoría, etc.) y luego a partir de ahí, actúa como le surja, pero sin buscar ningún significado que el espectador pueda comprender de forma clara y coherente.

b) El constructivismo como base preexistente:

Analizando distintos libros, hemos encontrado algunos autores que se atreven a investigar cuál podría ser el origen de la aparición de estos nuevos géneros teatrales, así como la base filosófica que podría existir como sustento de estos movimientos.

En contraposición a todos los teóricos que han apoyado y han catalogado de magistrales las apariciones de estos fenómenos, nos parece ahora muy interesante mostrar aquí la opinión que tiene al respecto, el conocido y aclamado autor y director de teatro y cine, David Mamet.

En uno de sus últimos libros, este premiado autor deja bien clara su postura ante todos estos fenómenos que aparecieron en la segunda mitad del S. XX y que a pesar de su falta de significado y coherencia, han influenciado abundantemente a toda la producción teatral que ha seguido hasta nuestros días:

“Estos espectáculos que en lo esencial carecen de sentido, también proponen al público (autoseleccionado a partir de las opiniones políticas de sus integrantes) que goce con una celebración de la muerte del significado. No exploran la interacción humana (tarea del teatro), lo que es decir que no investigan para llegar a ninguna conclusión, sino que parten ya de una conclusión (el capitalismo, Estados Unidos, los hombres, etcétera, son malos) y premian al público por aplaudir esta convención.”
(Mamet, 2011, p.74)

Este párrafo es una crítica clara y concisa de David Mamet hacia esta disrupción que ha sufrido el arte escénico con estos movimientos vanguardistas. Tal y como refleja el autor teatral, lo más significativo no es que el espectáculo carezca de sentido, si no que se goza y se celebra el hecho de que la acción artística no tenga ningún significado.

Del mismo modo, el autor aquí deja claro cual es una de las principales funciones del teatro. Para Mamet, la tarea del teatro es todo lo contrario a lo postulado por estos movimientos. El propósito consiste en explorar la interacción del hombre con los demás e investigar el comportamiento humano para llegar a una conclusión. En el mismo libro, Mamet se arriesga más y llega a pronunciar cuál es uno de los

posibles orígenes de estos géneros escénicos que rompieron con la tradición teatral basada en la realidad y en la estructura dramática con significado:

“Véase la oleada de directores del bloque soviético que viene inundando nuestras orillas desde los años sesenta, presentando, en efecto, espectáculos de luz y sonido en los que un público cautivo proyecta un significado, quizá por mero aburrimiento. Véanse también sus imitadores norteamericanos: compañías de mimos, de marionetas, laboratorios fundados en la universidad, conjuntos de agitación y propaganda etcétera, que ofrecían espectáculos sin significado alguno, esencialmente constructivistas, que se proponían al público (igual que bajo el comunismo) como inefables presentaciones de la lucha contra la opresión – una lucha tan profunda que no era susceptible de expresarse en meras palabras – con muchos brincos por el escenario.”

(Mamet, 2011, p.75)

Así, podemos observar como el autor, ganador del premio Pulitzer, localiza los inicios de todos estos fenómenos en los movimientos comunistas de la Unión Soviética. Y nos dice que posteriormente, diferentes compañías norteamericanas imitan estas acciones mediante el empleo de las marionetas, o la técnica gestual del mimo, para llevar a cabo happenings o performances. Más concretamente, Mamet da a entender que todos estos nuevos géneros escénicos se basan en la corriente filosófica constructivista.

Desde nuestro punto de vista, opinamos que el autor está en lo cierto, pues todas estas actividades no lanzan un significado para que el espectador pueda entender un determinado mensaje. Más bien, hacen todo lo contrario, realizan unas acciones concretas que pueden sugerir ciertas emociones a los espectadores.

Eso sí, cada espectador experimenta estas emociones de forma individual y cada uno puede sentir lo que él quiera, siendo posible que dos personas del público, que estén asistiendo a la misma representación, experimenten cosas completamente diferentes. Con lo que sí es un movimiento constructivista, ya que todos interpretan la escena de forma propia, subjetiva y sin ningún tipo de significado que pueda unir a todos. Ni a los actores con los espectadores, ni viceversa.

Otro estudioso del arte teatral, Alonso de Santos, hace referencia también a estos géneros innovadores que surgieron en la segunda mitad del s. XX. Este teórico,

catedrático de la Real Escuela Superior del Arte Dramático de Madrid, afirma lo siguiente:

“Ciertos movimientos teatrales de nuestra época ponen el énfasis en otros aspectos y objetivos de la teatralidad [...]. Algunas de las nuevas tendencias escénicas no tratan sucesos, tramas, personajes, y sus desarrollos, sino que intentan revelar un estado de cosas, o realidades, partiendo de la innovación y la ruptura de las formas anteriores.”

(Alonso de Santos, 2007, p.55)

Tal y como refleja el catedrático, estas otras líneas teatrales diferentes se caracterizan por *“el final abierto de la antiestructura (cada espectador decide por su cuenta cuál es la respuesta a los planteamientos desarrollados en escena).”* (Alonso de Santos, 2007, p.55-56)

Con lo que, estos nuevos géneros se ven marcados fundamentalmente por dos reglas principales:

- En primer lugar, rompen con la estructura clásica y tienen un fuerte deseo de transgredir los preceptos del legado clásico teatral.
- En segundo lugar, se caracterizan también por el papel creativo que asignan al espectador. Con otras palabras, es el mismo público quien construye la intención de lo que está viendo. No hay un final cerrado clásico, sino que es el mismo espectador quien crea sentido y quien, de forma subjetiva, da coherencia a todo lo que está contemplando.

Opinamos que este último aspecto confirma las declaraciones que anteriormente hemos citado del autor David Mamet, quien asegura que estas nuevas formas teatrales se originan con un pensamiento constructivista.

Finalmente, para hacernos una idea más amplia de la teoría existente detrás de todo este movimiento (que aquí hemos creído oportuno denominar teatro sin significado), vamos a exponer ahora la tesis de Heiner Müller. Según Alonso de Santos, este autor es *“uno de los más importantes referentes de todas estas nuevas corrientes escénicas”* (2007, p.57). Para Müller, *“el elemento fundamental del teatro es la transformación, por lo tanto el teatro siempre está relacionado con la muerte y, si es de calidad, constituye un exorcismo”* (citado en Alonso de Santos, 2007, p.57).

Con este postulado, el autor teatral está pretendiendo decir que el hecho escénico está unido a determinados rituales que se llevan a cabo en civilizaciones tribales. Sorprendentemente, para Müller el teatro debe estar relacionado con los sacrificios

humanos que practican algunas tribus “como por ejemplo las culturas precolombinas: México, Perú. También Egipto, Babilonia, Asiria.” (Citado en Alonso de Santos, 2007, p.57)

Es interesante destacar que para Müller, lejos de tener una intención o una enseñanza, el teatro se concentra en revivir algunos ritos, olvidándose completamente del realismo y del aprendizaje del espectador.

1.2 El teatro como entretenimiento

a) Arte escénico: ritmo y ausencia de aburrimiento

Por otro lado, podemos encontrar otras voces que hacen referencia a la necesidad de que el teatro sea un puro elemento de entretenimiento y nada más. Así, lejos de tener en cuenta cuál es la verdad de los personajes que se están representando y analizar cuál sería el comportamiento que llevarían a cabo en la realidad, se piensa que el arte escénico no debe tener ningún componente pedagógico, ni siquiera una pequeña moraleja. Debe servir únicamente para que el espectador se olvide de sus problemas, de su vida cotidiana y que por unos momentos, pueda pasar un rato agradable y distraído en un patio de butacas. Alejado de tragedias y dramas, aquí el público pretende reír, acostumbrando a preferir comedias que incluyen el humor como plato fuerte.

Enrique Jardiel Poncela, en su obra *Máximas mínimas*, trata ingeniosamente sobre este tema que acabamos de exponer: “Lo único que no puede ser una obra teatral es aburrida. Lo que aburre no es arte. Ningún artista es aburrido. Ningún arte produce sueño.” (Citado en Alonso de Santos, 2007, p.527). Para este importante dramaturgo español, el arte debe ser predominantemente, entretenimiento. Tal y como refleja en la cita que aquí hemos presentado, ningún espectador que asista al teatro puede aburrirse.

Se necesita que la escena esté cargada de ritmo y alicientes para que la persona que acude al teatro, lejos de dormirse, se fascine con la acción teatral. Esta es la finalidad del arte teatral para el autor de obras significativas como “*Eloísa está debajo de un almendro*” o “*Angelina o el honor del un brigadier*”.

Más adelante, el mismo Jardiel Poncela nos dice lo siguiente: *“El autor que nunca ha logrado fascinar a las masas juzga desdeñable a todo aquel que logra fascinar a las masas. [...] Cuando un autor no interesa más que a una minoría acaba creyendo que él escribe de un modo deliberado para minorías.”* (Citado en Alonso de Santos, 2007, p.527). Esta es una crítica directa que lanza Jardiel a todos aquellos creadores que no saben o no han querido realizar obras teatrales entretenidas o comerciales y se vanaglorian de ello.

Podemos ver como este autor da importancia a la necesidad de que el creador sea capaz de fascinar al máximo número de espectadores que sea posible. Para él, lo importante no es el mensaje que pueda transmitir la obra, así como tampoco importa principalmente si el texto desprende alguna enseñanza. Por encima de todo, lo que realmente importa es que llegue al mayor número de espectadores. Y esta misión, sólo puede conseguirse con un texto entretenido, que no aburra al público.

b) La supremacía del público

Además de todo esto, si hay algo que tiene claro Jardiel Poncela es que el teatro se hace para el público. El autor y los actores trabajan para las personas que asisten a contemplar la representación. No al revés. *“Es inútil ponerse de espaldas al público, porque el escenario está de frente”* (citado en Alonso de Santos, 2007, p.527). Con esta cita, podemos observar como las ideas del famoso autor de comedias son diametralmente opuestas a las formuladas por los teóricos de happening y la performance. Mientras estos se expresaban sin la intención de transmitir ningún significado, para Jardiel, el teatro consiste en hacer llegar algún mensaje al público.

Con otras palabras, el teatro debe ir dirigido al público. En la obra teatral, *“se muestra una trama. Habitualmente, se trata de resolver un problema, un conflicto de los personajes [...]. Al final, todas las preguntas que el espectador se hace a partir de la contemplación de la obra, son contestados.”* (Alonso de Santos, 2007, p.526). Como decíamos pues, esta concepción del teatro, queda muy lejos del constructivismo existente en los géneros teatrales innovadores en que las preguntas que el espectador puede llegar a hacerse no son contestadas por el creador.

Dentro de este mismo apartado podemos situar al autor David Mamet. Este galardonado director de teatro, deja aquí muy clara cual es la finalidad del arte escénico:

“El propósito del teatro no es instruir, mejorar, explayarse. En entretener. Un gran artista del entretenimiento puede recibir y, por tanto, transmitir alguna comprensión insólita y profunda de la naturaleza humana, o incluso del destino de los hombres (lo que es decir que puede hacer algo más que entretener). Pero eso no es necesariamente mejor que el entretenimiento.”
(Mamet, 2011, p.74)

Esta cita es muy importante para poder comprender la idea que tiene el autor sobre la función del teatro. Mamet resalta la supremacía del entretenimiento por encima de todas las cosas. El hecho escénico no necesita preocuparse por el bien o el mal, ni requiere transmitir una enseñanza hacia el espectador. Para el ganador del premio Pulitzer, el teatro principalmente debe preocuparse de entretener. Única y exclusivamente.

Eso no impide que si la obra de teatro, además de entretener, también explora la naturaleza humana o transmite un mensaje que puede mejorar la vida de las personas, pues entonces mejor que mejor. Si el creador es capaz de hacer algo más que entretener, es decir, si es capaz de enviar una enseñanza moral con su obra a la vez que entretiene al espectador, entonces se cumple la función del teatro. Pero no por el contenido que se ha transmitido, sino meramente porque se ha entretenido al público.

Es importante destacar lo que el autor refleja al final de la cita. Mamet afirma que no debemos valorar más la representación escénica que instruye y entretiene a la vez, que la representación escénica que se limita única y exclusivamente a entretener. Con otras palabras, el autor no nos está diciendo que el teatro sólo debe entretener. También acepta que se explore el destino de los hombres o que se busque la realidad de la vida cotidiana. Pero esto queda en un segundo lugar. Lo principal es entretener.

Estos autores, están también de acuerdo en que la obra tiene que ir dirigida al público. *“Lo que un individuo tenga que decir, sea ello lo que sea, no lo oirá nadie si no está ahí el público, prestando atención. Y nadie presta atención a las cosas que le aburren”.* (Mamet, 2011, p.76). Con lo que, igual que opinaba Jardiel Poncela, los espectadores no pueden aburrirse en el patio de butacas.

Para añadir más información al respecto, es necesario también contar con el aspecto económico. Estos autores que buscan el entretenimiento por encima de

todas las cosas, dejan claro que pretenden obtener una recompensa económica de la explotación de sus obras. *“La tarea del dramaturgo consiste en llenar la sala donde se representa la obra, y la tarea del director y los actores consiste en que nadie levante el culo de su butaca. Punto. Eso es lo que paga el alquiler del local”*. (Mamet, 2011, p.76)

Así que, se necesita dinero para poder pagar el alquiler de la sala y las nóminas del elenco teatral. Estos autores, sin duda alguna, son lo que hoy en día llamaríamos “comerciales”. Muñoz Seca, que fue uno de los autores más fecundos, que escribió muchísimas comedias y que tenía nueve hijos que mantener, decía lo siguiente al respecto:

“Yo no dudo ni por un momento que si me hubiera dedicado a otro género (diferente a la comedia) sería universalmente famoso, y tendría otra consideración en el ambiente literario de mi época. Pero yo siempre he dicho y he pensado que prefiero que el día de mañana mis nueve hijos se paseen en coche alrededor de todas las plazas del mundo, que no tengan que pasearse a pie y sin dinero alrededor de mi estatua”. (citado en Fernán-Gómez, 1997).

1.3 El modelo aristotélico: teatro mimético y catártico

Hemos visto hasta aquí, dos concepciones distintas que se dan en el hecho teatral. Por un lado, se ha analizado la presencia en la actualidad de un teatro vanguardista, caracterizado por la falta de intención y de significado. Por otro lado, se han descrito algunos preceptos que siguen aquellos autores que promueven el entretenimiento como finalidad principal de la escena. Ahora, vamos a exponer aquí, las ideas de algunos autores que postulan que el buen teatro debe ser por encima de todo, aquel que aporta una enseñanza hacia el público, mediante el reflejo de la realidad y la conmoción del espectador.

Es importante resaltar que estos autores quizás también pretendan buscar el entretenimiento, pero sobre todo, el objetivo necesario que se proponen reside en hacer llegar un mensaje al público. Los asistentes al patio de butacas son los receptores de una historia que posee una intención, con un significado muy claro y que se adecua a la realidad. Esta realidad hace que se pueda extraer una

enseñanza de la obra de teatro. Como dice Zola: *“Así pues no más personajes abstractos en las obras, no más invenciones falseadoras, no más absoluto, sino personajes reales, la verdadera historia de cada uno, la realidad de la vida cotidiana”*. (Citado en Alonso de Santos, 2007, p.456).

Ante todo esto, nosotros partiremos de Aristóteles para analizar lo que expone en su conocido tratado, *“Poética”*. El Estagirita fue el primero que investigó, analizó y sistematizó teorías literarias que no habían sido abordadas sistemáticamente hasta aquel momento.

Además, tal y como dice Villar Lecumberri (2004, p.13), el filósofo griego era *“buen conocedor de teatro porque iba continuamente, también conocía a los trágicos y cómicos – de primer y segundo orden -, e incluso a los actores de la época”*. La misma autora, más adelante, afirma: *“No es de extrañar que los escritores más relevantes hayan tomado a Aristóteles como punto de referencia de su quehacer literario”* (Villar Lecumberri, 2004, p.13).

Ricard Salvat, un importante estudioso y director teatral, afirma lo siguiente:

“Aristóteles, que ha ejercido tan gran influencia en el pensamiento de la raza blanca, de tal manera que se puede decir que nuestros esquemas de pensamiento parten de él, ha llegado a tener un dominio absoluto e indiscutido sobre la teoría dramática”. (Salvat, 1983, p.107) Y el también teórico teatral Howard Lawson añade: *“Aristóteles es la Biblia de la técnica dramática, las pocas páginas de la Poética han sido manoseadas, analizadas, anotadas con fervor religioso”*. (Citado en Salvat, 1983, p.107). Por todos estos motivos, partiremos de los escritos del fundador del Liceo para exponer el actual apartado.

En términos generales, lo que es más característico y más representativo de la Poética de Aristóteles haciendo referencia a la tragedia, son los términos de mimesis y catarsis. En efecto, el filósofo griego *“caracteriza la poesía como arte de imitación. [...] El objeto de imitación de la poesía es la imitación de costumbres, padecimientos y acciones del ser humano”* (Villar Lecumberri, 2004, p.14).

Por otra parte, Villar Lecumberri señala que el objetivo de la poesía es *“lograr que el público se emocione con la obra que está viendo. Para Aristóteles, el objetivo de la poesía es el placer y el hechizo o la sorpresa. Así, la catarsis es un efecto inevitable como un fin en sí misma”* (2004, p.14). Con todo esto, nos podemos dar cuenta de la importancia que da el Estagirita a estos dos conceptos que son el tema sobre el que

gira todo este tratado. Vamos a continuación a analizar por separado estas dos características esenciales de la tragedia griega, que aquí creemos válidas para formar un modelo de teatro independiente a los dos que ya hemos expuesto.

a) Mímesis: imitación de la realidad

El autor considera en primer lugar que toda aquella obra que esté en potencia de considerarse artística, debe ser mímesis de la realidad. Lo que significa que necesita imitar aquellas características que se adecuan a las cosas tal y como son, reflejando de la forma más honesta que sea posible la verdad, es decir, todo aquello que se adecua a la realidad.

El teatro debe ser entendido como representación de la realidad. Los actores interpretarían en el escenario la imitación de escenas que pueden darse en el mundo real. Tal y como dice la autora en la cita que hemos reflejado aquí arriba, son objeto de imitación las costumbres, los padecimientos y las acciones del ser humano. Pues bien, siguiendo Aristóteles, cuando asistimos al teatro a presenciar una buena obra escénica, deberíamos encontrar a los actores imitando costumbres, padecimientos y conductas propias de los personajes de las épocas que se representan en el escenario.

Señala Aristóteles de forma muy interesante que de la imitación se puede también aprender. Así, en el cuarto capítulo de la Poética, el sabio afirma lo siguiente:

“Las cosas que vemos en la realidad con desagrado, nos agrada ver sus imágenes logradas de la forma más fiel [...] y una causa de esto es también el hecho de que aprender es algo muy agradable no sólo para los filósofos, sino también para el resto de las personas por igual [...] y es que por eso les agrada ver las imágenes, porque al mismo tiempo que las contemplan aprenden y van deduciendo qué es cada cosa”.

(Aristóteles, 2004, p.41)

Gracias a este texto, nos hacemos conocedores de cómo mediante la fiel imitación de las obras de arte, los espectadores podemos aprender y comprender mejor cómo es el mundo en el que habitamos. Con otras palabras, aquí el Estagirita nos está diciendo que mediante la mímesis, las personas podemos tener un mayor conocimiento de la verdad, de la realidad de las cosas.

Tal y como dice el sabio, cualquier hombre por igual puede disfrutar contemplando como, por ejemplo, un actor interpreta el fiel papel de un asesino. Pero además de disfrutar, lo importante es que si es una interpretación veraz, ese espectador estará aprendiendo y profundizando sobre la naturaleza humana al presenciar dicha actuación.

En palabras de Alonso de Santos, *“mimesis es imitar en el sentido de representar (traer a escena) a un ser diferente del que lo representa. En la tragedia, se realiza la mimesis de la naturaleza (que hoy llamamos realidad)”*. (2007, p.230). Hasta aquí, observamos que la mimesis debe ser parte de toda buena obra de arte.

b) Catarsis: purificación del espectador

En segundo lugar, encontramos otro término importante dentro del sistema aristotélico, que el Filósofo denomina catarsis. En nuestro caso, una buena representación teatral debe conseguir que el público se emocione con la obra. Pero Aristóteles no se refiere a una emoción sin sentido, tal y como hemos visto que se ha dado en algunos movimientos escénicos de segunda mitad de S. XX, sino una emoción acorde con los acontecimientos que se están representando en la obra de arte.

Así, nos dice el filósofo: *“la imitación no lo es sólo de una acción completa, sino también de hechos que inspiran temor y compasión, y éstos ocurren sobre todo unos a causa de otros, contra lo esperado – pues así tienen un carácter más asombroso -“* (Aristóteles, 2004, p.58). Este temor y esta compasión a la que se refiere el sabio es lo que va a producir la purificación en el espectador. Es decir, es aquello que va a propiciar una enseñanza práctica.

Acorde con lo que hemos visto representado en escena, las personas experimentamos una emoción ordenada al aprendizaje de aquello que está ocurriendo en la ficción, pero que a la vez es mimesis de la realidad. Con lo cual, este temor y esta compasión a las que se refiere el Filósofo, son los elementos que van a producir una purificación, o en otras palabras, un cambio de actitud en el espectador y sobre todo, un mayor conocimiento de la naturaleza humana.

Alonso de Santos, remarca que *“por la compasión y el temor, el espectador toma conciencia tanto de sí mismo como de los otros, lo que provocará en él un alivio*

purificador” (2007, p.230). Y Carlos García Gual, nos da en su cita una información que podemos aplicar perfectamente a la obra teatral “Macbeth”, de Shakespeare:

“Los espectadores, purificados del terror y la compasión, comprendían que a través del sangriento destrozamiento de los héroes se expresaba la grandeza y fragilidad de la condición humana, en su más alto grado”.

(Citado en Alonso de Santos, 2007, p.230).

Así, en este tercer modelo teatral, observamos que el hecho escénico se caracteriza principalmente por querer transmitir una enseñanza real sobre la naturaleza humana tal y como dice la anterior cita, se expresa la grandeza y la fragilidad de la condición humana. Y esta es la función primordial que Aristóteles asigna al teatro y a cualquier obra poética. Con otras palabras, el Estagirita *“establece las bases de la ficción dramática [...] Esta ficción ha de basarse en el conocimiento técnico de la composición de la tragedia, dentro de las reglas de lo posible y verosímil”.* (Alonso de Santos, 2007, p.229).

Con lo que siguiendo a Aristóteles, el buen teatro debería ser verosímil, se orientaría hacia la búsqueda de la verdad e incluiría los dos conceptos fundamentales de mimesis y catarsis. Con estas afirmaciones, el Filósofo deja bien claro los requisitos que debe cumplir una buena obra dramática.

En resumen, este tercer modelo teatral que acabamos de exponer posee dos componentes significativos. Los profesores Oliva y Torres Monreal sintetizan del siguiente modo la tesis de Aristóteles:

“imitación (mimesis) de una acción (praxis) de carácter elevado y completo, con una cierta extensión, en un lenguaje agradable llena de bellezas de una especie particular según sus diversas partes. Imitación que ha sido hecha o lo es por personajes en acción y no a través de una narración, la cual, moviendo a compasión y a temor, provoca en el espectador la purificación (catarsis) propia de estos estados emotivos”.

(Oliva y Torres Monreal, 1990, p.32)

1.4 El modelo de teatro axiológicamente más válido.

Hasta aquí, hemos podido analizar tres concepciones distintas de interpretar el hecho escénico:

- En primer lugar, hemos visto los nuevos caminos de la escena. A este modelo, corresponden los movimientos del happening y la performance. Se cuestiona la necesidad de que haya un texto con un significado claro para el espectador y algunos autores sostienen que la base preexistente filosófica es el constructivismo. Esta concepción teatral innovadora supone una ruptura radical en la historia del arte escénico.
- En segundo lugar, hemos analizado la concepción que sitúa al entretenimiento como el valor principal que debe reunir la representación teatral. Por encima de todo debe haber ritmo y ausencia de aburrimiento. Todo es válido y correcto siempre que agrade al público. Éste es quien tiene el poder de decidir si una obra escénica es buena o si por el contrario no acaba de agradar al espectador.
- Finalmente, encontramos en tercer lugar, un modelo que se basa en la enseñanza sobre la tragedia que nos dejó Aristóteles. Los dos componentes esenciales de esta concepción son la mimesis y la catarsis. De este modo, aquí el buen teatro es aquel que refleja la realidad de la condición humana y el que despierta un aprendizaje en el espectador. Además, este modelo no se opone al entretenimiento, pues el Estagirita también contempla el concepto de espectáculo. Aunque sí es cierto que este componente no posee tanta importancia en Aristóteles, como sí lo tienen la mimesis y la catarsis.

A continuación, vamos a responder, bajo nuestro punto de vista, la siguiente pregunta: ¿cuál de estos tres modelos teatrales, es el más válido axiológicamente?

- Objeciones al primer modelo:

En primer lugar, si nosotros asistimos al teatro a ver una representación, queremos entender qué es lo que está ocurriendo. Con otras palabras, nos gusta observar una trama, con unos personajes definidos y con un significado coherente. Con lo que, desde nuestro punto de vista, los nuevos géneros escénicos, como el happening o la performance, no acaban de satisfacer las expectativas que poseemos cuando asistimos a la representación teatral.

Además, para poder comprender mejor esto, es bueno saber lo que opina Marcos Ordoñez, uno de los críticos teatrales más importantes en la actualidad:

“Performance. Búsqueda interdisciplinar. Reflexión, intento, proyecto. Todos hemos escuchado mil veces esa palabrería o la hemos leído en los programas de mano. Las primeras veces nos quedamos muy impresionados. Acogotados, incluso. Entramos con la cabeza baja en el templo, dispuestos a la revelación. Hicimos eso una vez, dos veces, diez veces, doscientas veces. Hasta que nos cansamos de picar en los mismos anzuelos y descubrimos que nos estaban levantando la camisa.”

(Ordoñez, 2011, p.64-65)

Bajo nuestro punto de vista, la opinión de Ordoñez es muy acertada. Con lo que pensamos que este primer modelo teatral no responde a la pregunta que nos hemos formulado.

- Objeciones al segundo modelo:

En segundo lugar, cuando somos espectadores de una obra teatral nos gusta que nos entretengan y que pasemos un buen rato. Esto es cierto. Pero también es muy cierto, que además de entretenimiento, los espectadores disfrutamos cuando podemos analizar las escenas y extraemos un aprendizaje de aquello que han representado los actores en escena.

Tal y como nos dice el mismo Ordoñez:

“A una obra le pido, ante todo, que me ensanche el alma (mi capacidad de comprensión) y alimente mi alegría. Las mejores obras son las que no ofrecen respuestas cómodas para llevarse a casa sino un buen puñado de preguntas eternas, pero también aquellas que te euforizan, que te hacen salir del teatro con una sensación de absoluta liviandad: ambas, de una forma u otra, te reconcilian con la vida.”

(Ordoñez, 2011, p.67-68)

Con lo que, si tenemos todo esto en cuenta, el teatro basado únicamente en el mero entretenimiento no va a satisfacernos completamente. Tal y como dice este crítico teatral, necesitamos que el buen teatro agrande nuestra capacidad de comprensión

y nos haga reflexionar acerca de las cuestiones que se nos presentan en nuestro día a día. Con lo que, en nuestra opinión, este segundo modelo teatral tampoco responde a la pregunta que nos hemos formulado en este punto.

- La conveniencia del tercer modelo:

Así pues, desde nuestra perspectiva, y habiendo valorado las distintas formas principales de concebir el hecho escénico, pensamos que el sistema propuesto por Aristóteles es el más adecuado y conveniente axiológicamente hablando.

Sobre todo, es importante destacar aquí que el tercer modelo es el más completo, pues además de mimesis y catarsis, el Estagirita también comprende el concepto de espectáculo. Este componente es el que se encargaría del ritmo y el entretenimiento que tanto se valoraban en el segundo modelo. Con la diferencia de que Aristóteles no le atribuye la máxima importancia, pues para el Filósofo lo esencial reside en los componentes mimético y catártico. Podemos verlo reflejado aquí:

“Todo drama conlleva espectáculo, carácter, argumento y elocución, así como canto y manera de pensar. Con todo el elemento más importante de todos es la trama de los hechos; pues la tragedia es imitación no de personas, sino de acción y de vida [...]. De modo que los hechos y el argumento son el objetivo de la tragedia, y el objetivo es lo principal de todo.”
(Aristóteles, 2004, p.49)

Como hemos analizado hasta aquí, opinamos que el buen teatro es aquel que realiza la mimesis de la realidad. Y además, esta imitación envía un mensaje de compasión y terror al espectador, que le hace tomar conciencia tanto de sí mismo como de los demás, y esto provoca un alivio (catarsis).

Con lo que queda así contestada la pregunta que formulábamos al inicio de este apartado. De los tres modelos teatrales aquí expuestos, pensamos que el más válido axiológicamente es el tercero. Entendemos el buen teatro como aquel que posee un claro significado, entretiene al espectador y a la vez, instruye y hace mejor la vida de las personas que asisten a esa representación.

CAPÍTULO 2: EJEMPLIFICACIÓN

Tal y como hemos dejado claro en la introducción del presente trabajo, este segundo capítulo consiste en la ejemplificación de un caso que sigue el modelo teatral que hemos expuesto en el tercer apartado del primer capítulo.

Según nuestro punto de vista, el modelo del teatro que es axiológicamente más válido es aquel que contiene mimesis y catarsis como componentes esenciales de la obra. Es decir, según nuestra opinión, el buen teatro es aquel cuya función posee un mensaje de enseñanza hacia el espectador. Es aquel que tiene una intención pedagógica clara y hace que el público pueda sacar un aprendizaje de aquello que observa en escena.

Pues bien, ahora vamos a tratar aquí el análisis de una obra teatral que representa un ejemplo excelente de esta concepción. Más concretamente, vamos a centrarnos en la pieza de William Shakespeare, Macbeth. Para ello, sobre todo vamos a analizar la conducta de los personajes más relevantes de la trama como son el protagonista Macbeth y su mujer Lady Macbeth.

La elección de esta obra responde a varios motivos:

- En primer lugar, no podemos obviar que es una de las tragedias más importantes que ha dado el teatro isabelino.
- En segundo lugar, el autor refleja muchas características psicológicas de los protagonistas, pues en un gran número de escenas podemos observar como el protagonista se aparta de los otros personajes y reflexiona en voz alta. Esto hace que el público pueda percibir cuáles son los pensamientos reales que tienen los protagonistas.
- En tercer lugar, existe una gran falsedad de los personajes principales hacia la sociedad que les rodea. Así, se da una contradicción radical entre la forma de actuar que tienen hacia los demás y como son realmente y cuáles son sus deseos reales.
- En cuarto lugar, pensamos que más que reflejar la tragedia personal de una persona ambiciosa, lo que se propone Shakespeare es llevar a cabo una reflexión sobre la naturaleza y las consecuencias del mal en sí.

- Todas estas razones son importantes, pero sobre todo, la elección de la obra reside en que esta pieza teatral posee los componentes de mimesis y catarsis, pero a la vez, también incluye los componentes de belleza y de espectáculo.

Este último punto es muy importante, pues Macbeth es una obra mimética y catártica (como vamos a analizar a continuación), pero también es una pieza muy entretenida, que reúne todos los requisitos imprescindibles para representar un buen espectáculo. Así, el ritmo en que el Bardo refleja la tragedia, propicia que el espectador pueda seguir con atención toda la representación escénica.

Desde el principio hasta el fin, el público va a poder permanecer atento a todas las situaciones que desencadenan un gran interés para la historia. Esto hace que la obra, siempre que esté guiada bajo una correcta dirección de escena, responda también a las características propias del teatro de entretenimiento, que ya hemos detallado en el capítulo anterior.

Con lo cual, partiremos de Macbeth para realizar una ejemplificación del modelo que hemos expuesto y que consideramos axiológicamente más válido.

Por otro lado, realizaremos este análisis basándonos en el conocimiento que han legado algunos autores importantes del ámbito de la psicología y la filosofía. Ellos son quienes han investigado la naturaleza humana y quienes con su estudio, pueden ayudarnos a analizar el comportamiento y la personalidad de los personajes principales de la obra. Autores como Theodore Millon, Karen Horney, Alfred Adler, Rudolf Allers y Martín Echavarría, pertenecientes al campo de la psicología. Así como Josef Pieper y Santo Tomás de Aquino, pertenecientes al campo de la filosofía.

2.1. Macbeth: de la dicha a la desdicha

a) Situación inicial de la trama

Los dos caracteres principales que encontramos en la obra son Macbeth y su mujer, Lady Macbeth. La trama de la historia se inicia cuando el protagonista de la obra ha ganado una gran batalla, derrotando a todo un ejército en Noruega. Macbeth, vuelve con otro general, Banquo, cuando se encuentra con unas brujas que le pronostican que será señor de Cawdor y que llegará a ser rey. Esta es la acción desencadenante que utilizará Shakespeare para iniciar todos los pensamientos sanguinarios que nacen en la cabeza de Macbeth, así como algunos actos que no tardará en cometer.

A nivel psicológico, es importante destacar cuál es el comportamiento del protagonista en el campo de batalla. Al inicio de la obra, antes de que aparezca Macbeth en escena, el Bardo nos da la siguiente valiosa información. Lo hace mediante un capitán que relata a Duncan, rey de Escocia, como ha ido la batalla:

Capitán:

*“... el bravo Macbeth (bien merece ese nombre)
despreciando al destino y blandiendo su espada,
aún con el humo de la acción sangrienta,
tal favorito del valor, se abre camino
hasta ver al esclavo frente a frente,
y sin mediar saludo o despedida
desde ombligo a quijada lo desgarrar
y pone su cabeza en la almenas.”*

Como podemos ver en este fragmento, Macbeth es descrito como una persona valiente y entregada a su deber. Se nos presenta como un hombre que lo da todo por su patria. Por esta razón, el rey Duncan decide nombrarlo con el título del Señor de Cawdor, a la vez que anuncia la pena de muerte para el antiguo Señor de Cawdor, quien ha traicionado la corona de Escocia:

Duncan:

*“ El señor de Cawdor no ha de volver a
traicionar nuestros más apreciados intereses: que
se proclame su
inmediata muerte
y se salude con su título a Macbeth.
Gane Macbeth lo que él ha perdido.”*

Ahora, es cuando transcurre una de las situaciones más importantes de la obra. Pues al enterarse Macbeth de que Duncan le ha nombrado señor de Cawdor, el protagonista verifica que la predicción de las brujas es real. Justo, a partir de este momento, el personaje principal ve como el pronóstico que le habían hecho las brujas se convierte en realidad.

Con lo que, Macbeth empieza ahora a pensar que, igual que ha conseguido llegar a ser Señor de Cawdor, también conseguirá llegar a ser rey. Se activa aquí un mecanismo de fuerte deseo del protagonista por conseguir la corona. De hecho, a partir de esta escena, el personaje principal no cesa de pensar sobre esta cuestión. Esto lo advierte Banquo, el general y compañero de batalla de Macbeth, cuando le responde lo siguiente:

Macbeth:

*“¿No esperas que tus hijos sean reyes?
Quienes me dieron título de Cawdor
no prometieron menos para ellos.”*

Banquo:

*“Eso, creído a ciegas,
podría hacer que ardiese tu deseo de obtener la corona
y no tan sólo el título. Es extraño, no obstante:
A veces, para llevarnos seducidos a la perdición,
los instrumentos de lo oscuro dicen la verdad,
nos cautivan con juegos inocentes para traicionarnos
de una manera irreparable...”*

Esta escena es una de las más importantes de toda la tragedia. Sobre todo, la frase que pronuncia Banquo sobre cómo los instrumentos de lo oscuro pueden cautivarnos, para después llevarnos seducidos a la perdición. Parece aquí que

Shakespeare pretenda dejarnos una enseñanza sobre cuál va a ser el final del protagonista de la obra.

b) El fallo grave: Macbeth sucumbe a la tentación

Nosotros, opinamos que esta afirmación de Banquo es muy interesante si tenemos en cuenta los escritos de Aristóteles acerca de la tragedia. Dice el Estagirita en la Poética:

“Pues bien, dado que la composición de la tragedia más hermosa no debe ser simple, sino compleja, y ésta ha de imitar a las acciones que inspiren temor o compasión (pues esto es lo propio de una imitación de tal naturaleza), en primer lugar, lo que está claro es que ni los hombres buenos deben aparecer pasando de la dicha al infortunio (pues esto no inspira ni temor ni compasión, sino repulsa), ni los malos, del infortunio a la dicha. [...]. Queda, pues, el personaje intermedio entre los mencionados. Y es aquel que no destaca ni por su virtud ni por su justicia, y tampoco cae en el infortunio por su malicia o maldad, sino por algún fallo; [...] no ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino por el contrario, de la dicha a la desdicha; y no por maldad, sino por un fallo grave de un hombre como el que se ha dicho o de uno mejor, siempre preferible a uno peor”.
(Aristóteles, 2004, p.63-64)

Así, claramente, para el fundador del Liceo, la tragedia debe centrarse en la historia de una persona que de la dicha pasa a la desdicha. Una persona que no es ni completamente buena, ni tampoco completamente mala. Sino que debe ser un personaje intermedio.

Aquí, Aristóteles nos está diciendo, con otras palabras, que el protagonista del argumento debe ser un carácter que esté en el medio, una persona que esté dentro de la normalidad (tal y como diríamos en la actualidad) y que su carácter se asemeje al de la mayoría de personas que se encuentren entre el público.

Nos dice el Estagirita, que esta normalidad o semejanza es lo que va a propiciar el temor o compasión en el espectador. Así, según el Filósofo, la purificación se propiciará cuando las personas que están en el patio de butacas observen como un personaje intermedio (que no es completamente

bueno, ni completamente malo) cae en la desdicha, por cometer un fallo grave.

Desde nuestra perspectiva, pensamos que este es uno de los aspectos cruciales en Macbeth. El protagonista, aparece al principio de la obra como una persona buena. No hay ningún hecho que pueda inducirnos a pensar que el personaje es un ser maligno. Todo lo contrario, tal y como hemos visto aquí arriba, el capitán sólo hace que hablar bien sobre Macbeth. Nos lo describe como una persona valiente que entrega su coraje en el campo de batalla. Un soldado que es capaz de luchar con la máxima entrega. Por esta razón, el rey Duncan premia su labor nombrándole señor de Cawdor. Hasta este momento, no hay ningún elemento que pueda presagiar la maldad completa de un tirano. Todo lo contrario.

La escena inicial parece estar refiriéndose a un general de batalla normal, como es su compañero Banquo. Ahora bien, Macbeth cometerá un fallo grave que es lo que propiciará su caída hacia el infortunio. Y este fallo consiste en que se cree las palabras de las brujas y se despierta en él un gran deseo de abarcar todo el poder. En esta tragedia, el fallo grave que comete el personaje principal es el de sucumbir ante las brujas, o con otras palabras, caer en la tentación.

Tal y como dicen, Conejero y Talens, *“Macbeth se ve envuelto y absorbido por su culpabilidad progresiva y creciente al intentar alcanzar el poder; culpabilidad que no es sino resultado del primer encuentro con la tentación, y que nos mostrará, a lo largo del acto I, la forma de sucumbir ante ella”*. (1987, p.9)

Vemos así pues que, para estos autores, el origen de la culpabilidad en Macbeth radica en el primer encuentro que el soldado tiene con las brujas. Con esto, podemos entender aquí, que es a partir del encuentro con ellas que el protagonista de la trama se ve envuelto en un fuerte afán de deseo de poder que le va a conducir hacia la máxima desdicha.

Más adelante, los mismos autores añaden lo siguiente al respecto de que las brujas son la tentación: *“Es en este contexto en el que cabe interpretar la función de las brujas y de los “seres del mal”, cuyos presagios y promesas pueden ser tanto buenos como malos.”* (1987, p.9). Así, el error capital que

comete Macbeth radica en caer en la tentación. Es decir, en sucumbir y creerse todo aquello que le dicen las brujas y los seres del mal.

Este hecho, será el fallo grave del que nos ha hablado Aristóteles en la *Poética* y que iniciará todo el argumento de la obra teatral. A partir de aquí, el personaje va a experimentar como poco a poco, se acrecienta su ansia de poder y animado por Lady Macbeth, va a cometer actos sanguinarios con tal de hacer sus deseos realidad. Esto mismo, es lo que paulatinamente, le va a ir empujando hacia su máxima caída. Como dice Eric Bentley:

“La caída de Macbeth tiene una fuerza enorme. [...] Recibimos entonces el efecto de un hombre que cae, no a plomo desde lo alto de una pared, sino resbalándose centímetro a centímetro por una roca escarpada.”

(Citado en Alonso de Santos, 2007, p.229)

2.2 El carácter psicológico de Lady Macbeth

a) Antisocial con rasgos narcisistas: el que defiende su reputación.

Ha quedado claro como Macbeth inicia su camino hacia la perdición a partir del momento en que sucumbe a las fuerzas del mal. A continuación, nos proponemos analizar el comportamiento del protagonista y el de su mujer, partiendo de ese instante en que se inicia toda la trama.

Theodore Millon, psicólogo estadounidense pionero en la investigación sobre la personalidad, describe en su libro *Trastornos de la personalidad en la vida moderna*, una categoría de la personalidad antisocial que pensamos, se adecua a la conducta de Lady Macbeth en la obra de teatro. Más concretamente, encontramos muy interesante el apartado en que el autor hace referencia a los subtipos de personalidades antisociales que podemos encontrar en la actualidad. Dentro de estas variantes, pensamos que la categoría que define mejor a la protagonista es aquella denominada: “Antisocial defensor de su reputación (características narcisistas)”.

Esta variante incluye todos aquellos rasgos propios de la personalidad antisocial, unido a algunos aspectos característicos de la personalidad narcisista. Con otras palabras, se unen aquí un estilo antisocial de la personalidad, con un carácter propiamente narcisista. *“Necesita que le consideren indestructible, indomable e formidable. Es intransigente cuando cuestionan su estatus.”* (Millon, 2006, p.166).

Es importante destacar lo que nos dice este autor al respecto de que estos subtipos no deben necesariamente cumplir completamente las características expuestas en la clasificación. Simplemente son combinaciones de constructos que se pueden encontrar en la sociedad. Tal y como afirma Millon, *“pueden existir otros subtipos y no todos los antisociales pueden ajustarse a la perfección a una de las siguientes categorías.”* (2006, p.167).

El autor nos dice lo siguiente al respecto de este subtipo: *“La motivación de los antisociales que presentan rasgos de la personalidad narcisista es defender y potenciar su reputación de fuerza e invulnerabilidad”.* (Millon, 2006, p.167). Este rasgo tan típico de esta variante, podemos encontrarlo repetidamente en la conducta de Lady Macbeth. Sin ir más lejos, en la quinta escena del primer acto, encontramos la siguiente entrada de la protagonista, confesando a su marido que es esa misma noche el preciso momento en que deberán matar al Rey Duncan:

Lady Macbeth

*¡Nunca
habrá de ver el sol esa mañana!
[...] Para engañar al mundo,
toma del mundo la apariencia; pon una bienvenida en tu
mirada,
y en tus manos y lengua; procúrate el inocente aspecto
de la flor, pero sé tú la víbora que oculta.
Habremos de atender al que ha de venir y
tendrás que dejar que sea yo
quien se ocupe esta noche de nuestro gran proyecto
que dará a nuestros días venideros y a todas nuestras noches
absoluto dominio soberano, y el poder.*

Con esta cita, podemos corroborar como Lady Macbeth le está dejando un mensaje muy claro a su marido.

- Por un lado, debe ser principalmente un hipócrita. Tiene que adoptar una actitud falsa que le permita lograr todo aquello que desea. Por esta razón, le dice que es necesario que tome la apariencia inocente de una flor, a pesar de ser una víbora real.
- Por otro lado, Lady Macbeth está comunicando al protagonista de la tragedia, con total claridad, que la importancia de esta estrategia reside en el resultado satisfactorio que obtendrán al cumplir este proyecto. Con otras palabras, si consiguen llevar a cabo todo lo que han planeado, obtendrán el absoluto dominio soberano. Habrán logrado lo que tanto ansían, que no es ni más, ni menos, que el poder.

Es en este segundo aspecto principalmente donde vemos que se cumple la descripción de Millon. Pues con su gran proyecto, los protagonistas van a conseguir una reputación de fuerza e invulnerabilidad. Van a lograr ser los reyes, lo que significa que nadie va a poder poner en tela de juicio su comportamiento, ni su forma de ser. Van a tener la máxima reputación en su país. Y esta actitud, concuerda con la descripción que hace el conocido psicólogo estadounidense:

“Las acciones de los antisociales están diseñadas para asegurarse de que los demás se fijen en ellos y les reconozcan el respeto que merecen. [...] La sociedad debe saber que el antisocial que defiende su reputación es alguien importante, alguien a quien no se puede mantener al margen con facilidad, ni a quien se pueda tratar con indiferencia, tomar a la ligera o usurpar su posición.”

(Millon, 2006, p.166)

b) Muestras de conducta antisocial en Lady Macbeth

Si bien podemos observar cómo Macbeth se siente atraído por conseguir lo que las brujas le han prometido, Shakespeare nos hace contemplar aún mejor, como Lady Macbeth es capaz de realizar cualquier cosa con tal de conseguir lo que tanto anhela:

Lady Macbeth:

*¡Espíritus, venid! ¡Venid a mí,
puesto que presidís los pensamientos de una muerte!
¡Arrancadme mi sexo y llenadme del todo, de pies a la
cabeza,*

*con la más espantosa crueldad! ¡Que se adense mi sangre,
que se bloqueen todas las puertas al remordimiento!
¡Que no vengan a mí contritos sentimientos naturales
perturbar mi propósito cruel, o a poner tregua
su realización! ¡Venid hasta mis pechos de mujer
transformad mi leche en hiel, espíritus de muerte
por doquiera estáis –esencias invisibles- al acecho
de que Naturaleza se destruya!*

Este monólogo forma parte de unas reflexiones que tiene Lady Macbeth consigo misma. Se encuentra sola en escena y expresa sus pensamientos justo antes de que llegue Macbeth y empiezen a trazar el plan estratégico para matar al rey. Podemos observar con asombro la posición desmedida y exagerada que adopta este personaje. En el momento en que se dirige a los espíritus y afirma: “*arrancadme mi sexo*”, se podría entender como una petición de: “convertidme en hombre”.

Con otras palabras, esto vendría a ser una forma de decir que quiere actuar con frialdad, sin ningún sentimiento de compasión, ni empatía, ni por supuesto, remordimiento. Básicamente, Lady Macbeth pretende adoptar una actitud antisocial para así poder consolidar ese afán de poderío tan arraigado en este personaje. Así, observamos como Shakespeare describe de forma brillante la actitud típica de lo que hoy en día denominaríamos un trastorno de la personalidad antisocial.

Lady Macbeth no lo podría decir más claro cuando afirma que quiere llenarse de crueldad y no quiere experimentar algunos sentimientos connaturales al hombre. Con estas palabras, el Bardo nos está dando a entender que la mujer del protagonista es capaz de romper con todo el orden moral con tal de conseguir lo que a ella le interesa. No sólo no quiere el bien para los demás, sino única y exclusivamente se interesa por su propio bien de forma desmedida.

En la séptima escena del primer acto, podemos encontrar también otra muestra de una conducta antisocial por parte de Lady Macbeth. El protagonista de la trama siente temor de que las cosas no salgan tal y como han planeado, con lo que decide retirarse, dejando de lado la estrategia que ha trazado con su mujer. También pensamos que Macbeth tiene aquí algo de remordimientos, pues Duncan ha sido un buen rey con su pueblo, pero además, ha sido sobre todo, una muy buena persona con él. Por estas razones, expresa a su mujer:

Macbeth:

*No es posible seguir con esta empresa.
me ha colmado de honores y he adquirido
una reputación dorada entre las gentes
que quisiera lucir en su esplendor más fresco
sin desecharla tan temprano.*

Lady Macbeth, al ver como su marido está a punto de retirarse del plan que puede hacerle reina, enfurece de forma exagerada. Y para convencer al soldado y lograr que lleve a cabo el plan sanguinario que han trazado ellos mismos es capaz de llegar a decir lo siguiente:

Lady Macbeth:

*¿Cuál fue la bestia
que te hizo proponerme empresa como ésta?
[...] Mi leche yo la he dado y sé cuán tierno
Es amor al ser que amamanta;
Pues bien, en ese instante en que te mira sonriendo
Habría arrancado mi pezón sus blandas encías
Y machacado su cabeza si lo hubiese jurado
Como juraste tú”.*

Tales afirmaciones en boca de una mujer, no pueden dejar al espectador más asombrado. Estamos aquí ante una actitud antisocial patológica. Lady Macbeth le está diciendo a su marido que debe cumplir con el plan, tal y como prometió, del mismo modo, que ella cumpliría sus promesas si tuviera que matar a su propio hijo de una de las formas más crueles que existen en este mundo.

Esta cita, conculca y nos vuelve a demostrar como la personalidad antisocial de Lady Macbeth entraría dentro de la variante que Millon denomina “defensor de su reputación”. El psicólogo, experto en el estudio de la personalidad, añade lo siguiente al respecto de esta variante: “*ser duro y asertivo es en esencia un acto defensivo que pretende demostrar su solidez y garantizar una reputación de coraje indomable.*” (Millon, 2006, p.167). Y en el pasaje que hemos citado anteriormente, se puede comprobar como Lady Macbeth actúa delante de su marido con una dureza y una asertividad que estremecen a cualquier persona cuerda.

Con lo que, teniendo en cuenta todo lo expuesto hasta aquí, podríamos afirmar lo siguiente:

- Que el personaje de Lady Macbeth posee una personalidad plenamente antisocial. Esto es debido a que Shakespeare nos presenta a una mujer sin escrúpulos, sin ningún tipo de remordimiento, ni moral y que es capaz de llegar a cometer cualquier tipo de acción sanguinaria con tal de cumplir con sus propósitos.
- Que dentro de las variantes de la personalidad antisocial que ha clasificado Millon recientemente, se puede encontrar la categoría “defensor de su reputación”, cuyos rasgos propios se adecuan al personaje de Lady Macbeth. Esta variante comprende aquellas personalidades antisociales que poseen también rasgos narcisistas.
- Que, bajo nuestro punto de vista, Macbeth inicialmente no se encontraría dentro de la clasificación antisocial. Esto es debido a que en ciertas escenas, tal y como hemos analizado, el protagonista muestra remordimientos y cierta compasión por algunas de sus víctimas. Pensamos, que el personaje posee una personalidad más cercana a la neurosis, que a la psicopatía (o trastorno de la personalidad antisocial). Este punto, referente al carácter neurótico de Macbeth es el que vamos a analizar en el siguiente epígrafe.

2.3 El carácter neurótico de los protagonistas

Para iniciar este apartado, nos gustaría hacer ahora una breve conceptualización al respecto de los distintos autores del campo de la psicología contemporánea que estamos tratando en el presente documento:

- Millon, el psicólogo estadounidense que hemos citado anteriormente, es uno de los investigadores más recientes en el campo de la personalidad. Sus estudios han influido notablemente en la práctica clínica y se utilizan habitualmente. Su división de las variantes de personalidad parte de la clasificación categorial del DSM. Toda la información que aporta Millon ha sido investigada mediante el método científico, con la utilización de herramientas estadísticas y material proveniente de estudios sociales, así como de factores biológicos.
- Sin embargo, los autores que vamos a tratar a partir de este punto provienen originalmente del psicoanálisis. Si bien debemos dejar claro, que en ningún

momento vamos a cuestionar la eficacia de la terapia psicoanalítica, pues esta no es cuestión propia del presente trabajo, sí es cierto, que vamos a utilizar aquí las descripciones que nos han legado algunos investigadores pertenecientes a esta corriente psicológica. Bajo nuestro punto de vista, encontramos ciertas descripciones de estos autores como brillantes y muy apropiadas, con lo que vamos a utilizar dicho material para llevar a cabo el presente trabajo. Siempre teniendo en cuenta y dejando claro, que esta información proviene de la corriente psicológica del psicoanálisis, y que por lo tanto, el método de estudio que se ha empleado para llegar a dichas descripciones, difiere significativamente del método empleado por Millon.

- Los autores a quienes vamos a hacer referencia y que provienen de la corriente de la psicología de las profundidades, van a ser: Karen Horney, Alfred Adler y en el próximo apartado, Rudolf Allers.

- Neurosis / Psicosis. Trastornos de la percepción:

Por otro lado, también queremos dejar claro aquí cuál es la diferencia principal entre una neurosis y una psicosis: *“Generalmente se dice que mientras que la psicosis implica una desorganización profunda de toda la personalidad, que lleva a perder la autonomía y el gobierno, la neurosis sería un trastorno más leve de la psique, compatible con la lucidez intelectual y el manejo de la propia conducta”* (Echavarría, 2009, p.403).

Con lo que la psicosis sería un diagnóstico con el que podemos designar a individuos que padecen trastornos del pensamiento (delirios) o trastornos de la percepción (alucinaciones), mientras que la neurosis es un diagnóstico más leve que se refleja en el manejo disfuncional de la propia conducta de la persona. Así, a continuación demostraremos como el comportamiento de los protagonistas es propio de unos neuróticos, hasta las últimas escenas de la tragedia, en que por ejemplo, la mujer de Macbeth está cursando una serie de alucinaciones como visionar sangre en sus manos o el estar en un estado continuo de somnolienta excitación. Esta conducta ya no es propia de una neurótica, sino de una persona psicótica. Del mismo modo le ocurre a Macbeth en la escena cuarta del acto tercero, en que tiene un episodio psicótico breve experimentando la visión de un espectro.

Por lo que resumiendo, Shakespeare, sin tener los conocimientos de psicopatología de los que disponemos en la actualidad, nos describe el comportamiento propio de una pareja de neuróticos que están desmedidos por la ambición de poder y llenos de

conflictos interiores. Este neuroticismo, que aquí estamos analizando, va a ser tan exagerado que acabará provocando la aparición de brotes psicóticos. Por un lado, Lady Macbeth cursará sintomatología positiva. Lo que con otras palabras, significa que experimentará trastornos de la percepción como alucinaciones de visionar sangre en sus manos o el estar en un estado continuo de somnolienta excitación. Por otro lado, Macbeth vivirá un episodio psicótico breve al tener la visión de un espectro durante la cena de la escena cuarta del tercer acto.

a) El afán de poder neurótico de los protagonistas

Explica la psicóloga Karen Horney, que *“La búsqueda de afecto es uno de los medios frecuentemente aplicados en nuestra cultura para asegurarse contra la angustia”* (1993, p.135). De este modo, observamos que para esta autora, en nuestra sociedad muchas personas buscan el cariño en los demás como medio para luchar contra la angustia. Con otras palabras, buscan afecto para poder obtener tranquilidad y seguridad.

La misma autora, en su libro *“La personalidad neurótica de nuestro tiempo”*, demuestra que esto es cierto con numerosos ejemplos de hombres y mujeres neuróticos que poseen graves conflictos interiores debido a la falta de cariño y amor en los demás. Ahora bien, del mismo modo que Horney afirma que esta es una de las causas principales de neuroticismo en nuestra sociedad, la psicóloga no duda en afirmar que otro recurso también frecuente es el afán de poderío.

Más concretamente, la autora engloba *“el poderío, la fama y la posesión como aspectos de un mismo problema”* (1993, p.135). Con otras palabras, Horney nos está diciendo que es habitual encontrar en la sociedad a algunos individuos, que luchan contra su propia angustia mediante la obtención del poder, la fama y la posesión. Y *“si los abordamos como unidad, es porque todos poseen algo en común que los distingue de la necesidad de afecto”*(Horney, 1993, p.135). Es decir, el rasgo más característico de estas personas es que no necesitan afecto de los demás. Más bien, necesitan prestigio y reconocimiento, pero no afecto.

También es importante resaltar que *“el deseo de dominar, de ganar prestigio y de adquirir riquezas no constituye, en esencia, una tendencia neurótica”* (Horney, 1993, p.135). Por supuesto, es normal que cualquier persona tenga interés en experimentar su poderío al sentirse superior en algún aspecto. Es completamente

connatural al hombre el tener una ambición normal de poder (como por ejemplo, un padre de familia o el dirigente de un partido político).

El problema se ocasiona cuando ese afán de poder sale de la disposición normal. Este es el caso de Macbeth, al inicio de la obra parece que tenga un afán normal de poderío. Sin embargo, con el transcurso de la historia, nos daremos cuenta de que los actos terroríficos que comete, son los propios de un afán desmedido de poder.

Además, Horney afirma lo siguiente al respecto del afán neurótico de poder: *“se forja el neurótico una noción rígida e irracional acerca de su poder, que lleva a persuadirle de que es capaz de superar cualquier situación, dominándola inmediatamente por dificultosa que sea”*. (1993, p.138). Es decir, la personalidad neurótica llega a autoconvencerse de que sus planes siempre triunfarán. Nunca pensará que puede errar y equivocarse. Su grado de auto persuasión es tan elevado, que puede realizar una toma de decisiones completamente desmesurada. Podemos encontrar un ejemplo de la Teoría de Horney, en la obra de Shakespeare:

Macbeth:

¿y si fallase?

Lady Macbeth:

¿Quién? ¿Nosotros?

tensa hasta donde puedas las cuerdas, de tu valor

y no fallaremos.”

Esta escena es genial para poder demostrar la descripción de Horney. Tal y como hemos visto que nos dice la psicóloga, el neurótico está convencido de que superará cualquier obstáculo y siempre dominará la situación. Por esta misma razón, Lady Macbeth no entiende a qué se refiere su marido cuando le habla sobre la posibilidad de que el plan falle. Ella lo tiene clarísimo. Es imposible que ellos fallen. Únicamente deben tener valor para ejecutarlo. Tal y como piensa Lady Macbeth, van a triunfar seguro.

Otra cosa muy interesante que nos dice Horney y que también podemos ver reflejado en el texto de William Shakespeare, es el siguiente dato:

“Otra actividad característica del neurótico en lo que atañe a su afán de poderío, es su prurito de que todo se haga según lo quiere él,[...] La impaciencia se halla en estrecha relación con este aspecto del afán de

poderío. Toda suerte de demora, una forzosa espera, aunque no sea más que por las señales del tránsito, pueden ser motivos de irritación”.

(Horney, 1993, p.140)

Así, observamos como la autora describe al neurótico como alguien impaciente y autoritario que no es capaz de soportar la espera necesaria que requieran sus deseos. Podríamos decir que es un tipo de personalidad que únicamente contempla las cosas a corto plazo. Quiere que sus deseos se cumplan rápidamente. Podemos ver este aspecto en los textos de la obra correspondientes a Lady Macbeth. A continuación, se refleja claramente este rasgo en uno de los momentos más importantes de la historia:

Lady Macbeth:

*Ya eres Glamis, y Cawdor; y serás
lo que te han prometido. Pero yo temo a tu naturaleza
demasiado repleta por la leche de la bondad humana
como para tomar el camino más breve. Tú quisieras ser grande,
no te falta ambición, aunque sí el odio
que debe acompañarla. Quisieras obtener con la virtud
todo lo que deseas vehementemente; no quieres jugar sucio,
aunque sí triunfar con el engaño.*

Con esto podemos observar claramente cuál es el sistema de valores que se encuentra detrás de la mujer del protagonista de esta tragedia. Lady Macbeth cumple absolutamente con la información que nos ofrecía Karen Horney al respecto de la impaciencia propia del neurótico. Ella no quiere que el soldado elija el camino más breve, para nada, lo que pretende es insuflar odio para que así pueda jugar sucio y que de este modo consiga llegar antes a la posesión de la corona. Más claro no lo puede decir, cuando le recrimina a su marido el hecho de que quiera seguir el camino de la virtud.

En lugar de seguir una senda virtuosa, que sería lo justo y lo correcto, Lady Macbeth anima al soldado a que utilice todo el odio del mundo para conseguir todos sus propósitos. Además, otro de los aspectos que llaman la atención de esta escena, es el temor de la mujer por el hecho de que la naturaleza de Macbeth esté conformada por la bondad humana.

b) No es una cuestión médica, es una cuestión moral

Además de reflejar aquí algunas actitudes de Lady Macbeth, también pretendemos reflejar como el protagonista, una vez se deja arrastrar por las artimañas del mal, pasa a comportarse también como un puro neurótico. Lo podemos comprobar en algunos momentos determinados de la obra.

Un buen ejemplo es la escena tercera del quinto acto. La mujer de Macbeth está cursando una serie de alucinaciones y delirios, como visionar sangre en sus manos o el estar en un estado continuo de somnolienta excitación. El médico que le ha tratado comunica lo siguiente al tirano:

Macbeth:

Doctor, ¿Cómo está vuestra paciente?

Doctor:

*No tan enferma, mi señor,
como atormentada por fantasías incesantes
que no le permiten descansar.*

Macbeth:

*¡Curadla!
¿Acaso no podéis curar a un espíritu enfermo?
Arrancar de su memoria un dolor arraigado,
borrar el pesar escrito en su cerebro,
y con algún dulce antídoto, que permita olvidar,
liberar su agobiado pecho de todo el veneno
¿Qué le oprime el corazón?*

Doctor:

*En tales casos, el paciente
debe encontrar remedio propio.*

Macbeth:

*En este caso, ¡arroja tu medicina a los perros!
No la necesito...*

Aquí podemos fijarnos en el trato que da Macbeth al médico. El tirano está exigiendo la cura de su mujer. En lugar de escuchar el juicio del doctor, Macbeth se limita a mandar al hombre y a decirle qué es lo que debe hacer. Como si fuera tan fácil, el tirano no quiere comprender lo que el médico le está transmitiendo. Y es que el

problema de su mujer es una cuestión moral. Y la ciencia del doctor no puede llegar hasta tal punto.

Es curioso observar como Macbeth le pide “*algún dulce antídoto*” que extraiga toda la culpabilidad y la responsabilidad moral que posee Lady Macbeth. Sin duda alguna, esta es una de las escenas que más invitan a la reflexión filosófica. Shakespeare se está adelantando aquí a un asunto que es muy actual en nuestros días. Cantidad de médicos y psiquiatras se quejan en la actualidad de aquellos pacientes que, lejos de querer seguir una psicoterapia que aborde sus problemas, prefieren un tratamiento farmacológico, que elimine los síntomas a corto plazo. En lugar de afrontar los problemas psicológicos desde una perspectiva integral y que sea el propio paciente quien, mediante la conversación con el psicólogo, llegue a curarse, muchas personas prefieren tomar una pastilla y así olvidarse de los problemas. Cuando lo que realmente acostumbra a ser efectivo es el tratamiento psicoterapéutico combinado con o sin farmacoterapia (dependiendo del tipo de trastorno).

Además, este diálogo que acabamos de citar aquí arriba también comprende lo que años más tarde acabaría citando la psicóloga Karen Horney: “*Otra actitud que integra el afán de poderío es la de no ceder jamás. El estar de acuerdo con una opinión o el aceptar un consejo, aunque se lo considere acertado, se experimenta como una flaqueza, y la simple idea de proceder así desencadena la rebelión.*” (1993, p.141).

Así, podemos observar como Macbeth no cede ante el médico. Él exige que cure a su mujer y punto. Por supuesto, tampoco escucha ningún consejo del doctor. De hecho, cuando éste le dice que la única solución es una cuestión que escapa de su ciencia y que es la misma paciente quien debe encontrar el remedio propio, se desencadena la rebelión y Macbeth enfurece.

Todos estos comportamientos son propios del neurótico con afán de poder. Tal y como añade Horney: “*La expresión más corriente de esta actitud es la oculta exigencia neurótica de que el mundo se ajuste a él, en vez de adaptarse él mismo al mundo.*” (1993, p.141-142)

Cuando en el fondo, tal y como dice el doctor en otra escena de la obra, hay que aceptar las cosas tal y como son, sin ir contra la naturaleza. Haciendo referencia a la enfermedad de su paciente Lady Macbeth, el médico nos dice lo siguiente:

Doctor

Más que una medicina, ella precisa lo divino.

¡Dios, Dios, perdónanos a todos!

Con otras palabras, el Bardo nos está diciendo aquí que si Lady Macbeth ha roto su relación con la realidad, es debido a una cuestión moral. Interpretamos aquí, que cuando se cometen actos sanguinarios contra la naturaleza humana, surgen unos remordimientos que están ligados a la responsabilidad y la culpabilidad. Y estos sentimientos son los que han originado el cuadro psicótico de Lady Macbeth.

Por esta razón, el médico habla de Dios. Pues en esta escena, Shakespeare nos está dando a entender que el único que puede perdonar la responsabilidad de tales actos es Dios. Bajo nuestro punto de vista, aquí podríamos intuir que el mayor dramaturgo británico que ha habido en la historia, creía en una realidad trascendente. Es bastante evidente cuando afirma, en boca del doctor, que la protagonista precisa de lo divino para su salvación.

- La investigación de Pearce:

Este importante aspecto, podemos unirlo a las afirmaciones del estudioso Joseph Pearce. Este autor, considerado uno de los mejores especialistas en literatura contemporánea, ha desarrollado una elaborada investigación defendiendo que el Bardo fue católico. Nuestro objetivo aquí no es tratar este asunto con profundidad ya que esto excedería la información del presente documento. No obstante, opinamos que sí es interesante observar como en esta escena de Macbeth sí se puede interpretar la tesis de Pearce. Según el escritor, al iniciar sus investigaciones acerca del supuesto catolicismo del Bardo:

“estaba convencido de que la única postura honrada era la del agnóstico, puesto que los datos conocidos acerca del más insigne poeta inglés impedían extraer cualquier conclusión definitiva. Tal era mi postura. Poco a poco fui constatando cómo sabemos de Shakespeare mucho más de lo que a la mayoría se nos ha obligado a creer. [...] descubrí que, efectivamente, Shakespeare fue católico en una época en que los católicos eran víctimas de una persecución despiadada, y que este hecho tiene importantes consecuencias para el estudio de su obra.”

(Pearce, 2008, p.9)

Con esto, podemos observar como no estamos tan alejados de la realidad cuando entendemos que el Bardo nos transmite una enseñanza sobre la moralidad y la trascendencia en la escena del doctor que trata a Lady Macbeth. Sin duda alguna, es bastante evidente la intención que posee el dramaturgo al afirmar que la única cura para su paciente es Dios.

2.4 Sentimientos de inferioridad versus sentimiento comunidad

El famoso psicólogo Alfred Adler, fundador de la escuela de la psicología del individuo, se aproxima en sus estudios a un tipo de personalidad neurótica que nos puede recordar mucho a Macbeth y a Lady Macbeth. Pensamos que son muy interesantes las teorías de este psiquiatra vienés si pretendemos buscar una explicación al anhelo de superioridad que poseen ambos personajes. Opinamos que una de las mejores explicaciones de la teoría psicológica de Adler, se puede hallar en los libros del profesor Martín Echavarría. Más concretamente, en su libro “*Corrientes de psicología Contemporánea*”, el escritor hace una síntesis clara y didáctica del corpus teórico del psiquiatra vienés. Así, parafraseando a Adler:

“el neurótico, según Adler, es una persona que está bajo el influjo de un complejo de inferioridad, desarrollado desde los años de su infancia. [...] Ante estos sentimientos, algunos reaccionan intentando autoafirmarse equivocadamente a través del afán de poder. El exceso de afán de poder es una especie de super-compensación de una vivísima vivencia de la propia insuficiencia.”

(Echavarría, 2011, p.123-124)

Por lo que para el fundador de la psicología del individuo, el neurótico es aquella persona que posee un fuerte sentimiento de inferioridad. Para poder compensar dicho sentimiento, reacciona con un desmedido afán de poder. En casos como el de Macbeth, este anhelo de superioridad llega a lo patológico, provocando una serie de consecuencias que le llevarán a la máxima perdición.

a) La inferioridad intuida en Macbeth

Teniendo en cuenta la teoría de Adler, pensamos que Macbeth posee un fuerte complejo de inferioridad. Y esto es lo que vamos a intentar demostrar en este apartado.

Además, tal y como afirma este psicólogo vienés, las personas que tienen dicho sentimiento, pueden actuar autoafirmándose a través del afán de poder, que es lo que hace el protagonista de Shakespeare. Sin embargo, la super-compensación no es la única vía que se puede recorrer tal y como dice Echavarría, parafraseando a Adler: *“Las dos grandes posibilidades de desarrollo del sujeto son hacia el egocentrismo o hacia el sentido de comunidad. Optar por el primero es lo que lleva a todos los males individuales y sociales [...] El segundo es el camino de la madurez.”* (2011, p.123).

Así pues, para Adler, existen dos formas posibles de reaccionar ante el sentimiento de inferioridad. O bien la persona se autoafirma mediante el afán de poder (que sería un modo de actuar egocéntrico), o bien la persona se dirige hacia el sentimiento de comunidad (que sería una forma madura). En nuestro caso, está claro que Macbeth, lejos de fomentar su capacidad de empatía y su sentimiento de pertenencia a la comunidad, actúa desde una postura plenamente egocéntrica para poder compensar así su supuesto sentimiento de inferioridad.

Desde nuestra posición, pensamos que en cierto modo, podemos hallar este complejo de inferioridad en el texto de Shakespeare. En nuestra opinión, hay algunos fragmentos de la obra que nos hacen reflexionar acerca de si la relación del soldado con su esposa denota una posición de insuficiencia de Macbeth con respecto a ella. Esto podemos observarlo en el primer acto. Más concretamente, es en la escena séptima cuando Lady Macbeth reprocha a su marido por no demostrar la valentía que le es propia:

Lady Macbeth

*[...] ¿Te asusta
el que tus actos y tu valentía lleguen a ser quizás
igual que tu deseo? ¿Quieres, acaso, poseer
lo que ornamento crees de la vida
y vivir ante ti como un cobarde? [...]*

Macbeth

Basta, te lo suplico.

Tengo el valor que cualquier hombre tiene,

y no es un hombre quien se atreve a más.

Este texto se podría interpretar en clave de debilidad. Macbeth no se atreve a matar a Duncan y es él mismo quien empieza a sentir temor de cometer el acto sanguinario que los dos han planeado. Sin embargo, su mujer, desde una posición que puede considerarse muy superior a la del soldado, le trata como a un triste cobarde. Dicho de otro modo, pensamos que la conducta en esta escena de Lady Macbeth hacia su esposo denota una cierta inferioridad del marido a la mujer.

Otro extracto de la obra que también podría interpretarse con respecto a la falta de empuje y la consiguiente inferioridad de Macbeth es el siguiente:

Lady Macbeth

[...] Yo temo a tu naturaleza

demasiado repleta por la leche de la bondad humana

como para tomar el camino más breve. Tú quisieras ser grande,

no te falta ambición, aunque sí el odio

que debe acompañarla. [...]

En esta cita, podemos contemplar como la mujer describe a un Macbeth que no tiene el agarre suficiente para llevar a cabo actos malintencionados. Según la protagonista, su marido es bondadoso. Pero este rasgo no es interpretado desde la virtud, pues el hecho de ser bueno es un acto virtuoso en sí mismo. Todo lo contrario, que el soldado esté repleto de bondad humana es interpretado por Lady Macbeth como un aspecto negativo. Para ella, su marido debe emplear el odio y ser más bien malo, que bueno. Con lo que percibe a su esposo como a alguien que todavía debe aprender a utilizar la malicia. Y esto, se lo transmite constantemente, pudiendo crear en él un sentimiento de inferioridad.

b) Ausencia del sentimiento de comunidad (hostilidad hacia sus rivales)

Adler, parafraseado por Echavarría, también deja claro lo siguiente:

“El neurótico tiene escasamente desarrollado el sentimiento de comunidad.

Por el contrario, su afán de perfección, más que referirse a sí mismo, está

siempre en relación de la comparación con el otro. El otro es un rival. Por eso la perfección, se transforma en superioridad.”

(Echavarría, 2011, p.124)

Esta información con referencia a la conducta de un neurótico, podemos hallarla también en una de las escenas interpretadas por Macbeth. Adler, nos está diciendo aquí que lo propio del carácter neurótico es la ausencia del sentimiento de pertenencia a la comunidad y por lo tanto, la persona no va a dar ningún servicio a los demás. Dicho de otro modo, no sólo no desarrollará un sentimiento de comunidad, sino que, todo lo contrario, adoptará un comportamiento hostil hacia los demás. Es decir, siempre observará a los otros como posibles rivales o enemigos, lo que a la vez, propiciará más ansiedad y más egocentrismo en el individuo neurótico.

En la escena cuarta del primer acto, el protagonista de la obra reacciona de forma significativa al enterarse de que el rey Duncan va a nombrar a Malcolm con el título del “*Príncipe de Cumberland*”. Este nombramiento significa que el hijo del rey pasa a ser el heredero al trono de Escocia. Macbeth, en un lado aparte del escenario, expresa sus pensamientos en voz alta hacia el público:

Macbeth:

*“¡Príncipe de Cumberland! Un obstáculo nuevo
para que yo me hunda, a menos que lo evite,
pues se atraviesa en mi camino. ¡Estrellas, ocultad vuestro fuego!
que la luz no haga ver mis oscuros deseos escondidos.
Que no vean los ojos lo que las manos hacen. Que se cumpla
lo que los ojos temen ver si llega a ejecutarse.”*

Gracias a este extracto de la obra, podemos darnos cuenta de lo acertada que es la descripción que hace Shakespeare del protagonista. Si atendemos a la teoría de Adler, observamos cómo se cumplen en el texto dramático las investigaciones del reputado psicólogo vienés.

Macbeth, quien desde nuestra posición cumple con las características propias de un neurótico, evalúa a todas las personas de su entorno como posibles rivales. Tal y como hemos visto en este último monólogo, el protagonista reacciona con fuerte hostilidad al ser conocedor de que el hijo del rey será nombrado sucesor al trono. Con otras palabras, se estremece sólo de pensar que Malcolm puede ser quien le

quite la corona, pues él es quien debe ser rey, tal y como le han pronosticado las brujas.

Es curioso destacar aquí el carácter de Macbeth. La situación llama la atención debido a que el protagonista todavía no ha sido ni nombrado rey, sin embargo, él ya se está preocupando por quien le puede quitar el trono. A pesar de que aún no ha sido ni coronado, él se cree poseedor del reinado debido a que unas brujas se lo han anunciado. Sin duda alguna, sólo con este hecho ya podemos dar cuenta de que estamos ante un carácter neurótico. Pero además, si nos detenemos a analizar cómo reacciona ante la titulación de Malcolm como "*Príncipe de Cumberland*", nos reafirmamos en que se trata del carácter neurótico descrito por Adler.

Con otras palabras, Malcolm pasa a ser evaluado por Macbeth como "un obstáculo nuevo". Esto se adecua a lo que nos decía Adler de que el otro siempre es un rival. Lejos de pensar en el sentimiento de comunidad, el soldado únicamente piensa en que deberá matar sanguinariamente al hijo del rey si no quiere que éste le quite su puesto. De ahí que pida a las estrellas que oculten su fuego, lo que, dicho de otro modo, significa que le otorgue la suficiente falsedad para que no se noten los oscuros deseos escondidos. Es decir, que no se note el sanguinario anhelo de acabar con todos aquellos que puedan ser una amenaza para cumplir su extremo afán de poder.

2.5 Narcisismo o egoísmo y odio a sí mismo

a) El amor a sí mismo desordenado

En este punto, creemos muy conveniente aquí exponer las ideas de otros autores contemporáneos, cuyo núcleo central de su estudio es el egocentrismo. Para tal propósito, partiremos de las investigaciones que el profesor Echavarría ha publicado en su tesis doctoral "*La praxis de la psicología y sus niveles epistemológicos según Santo Tomás de Aquino*". El docente, recoge el egoísmo como uno de los principios fundamentales de la dinámica de la personalidad viciosa. Más concretamente, afirma que "*el amor desordenado de sí, es la causa principal de los trastornos del alma*". (Echavarría, 2009, p.431).

De este modo, podemos observar como el estudioso coloca el egocentrismo como uno de los principales orígenes del carácter desordenado. Para ello, parte de Rudolf

Allers, psicólogo contemporáneo destacado y discípulo de Adler, que afirma lo siguiente: *“Hay un manifiesto egocentrismo, enmascarado con más o menos habilidad, que viene a ser otro rasgo esencial de los caracteres neuróticos. Como al hombre que con la mano tiene ante sus ojos un espejo y mira de hito en hito sus facciones, se le cierra el panorama al mundo, así el neurótico no tiene la posibilidad de ver nada más que a sí mismo”* (citado en Echavarría, 2009, p.431).

Reflexionando sobre esta cita, podemos observar una vez más como la obra de Shakespeare que aquí estamos analizando supone un claro ejemplo de mimesis en el teatro. Esto es debido a que Macbeth cumple a la perfección con la descripción expuesta por Allers. A medida que avanza la obra, nos damos cuenta de cómo el tirano vive única y exclusivamente para él. Su obsesión por conseguir el máximo control de las demás personas que le rodean, así como el sospechar continuamente acerca de si van a quitarle la corona, convierten al protagonista en un egocéntrico, que sólo y únicamente se contempla a sí mismo. Esto, podemos observarlo en la escena segunda del tercer acto:

Macbeth:

¡Mi mente está llena de escorpiones, amor mío!

Vos sabéis que Banquo y Fleance están vivos.

Lady Macbeth:

Pero la imagen de la vida en ellos nos eterna.

Macbeth:

¡Aún hay esperanza, ya que son vulnerables!

¡Alégrate, pues! Antes que el murciélago complete

su vuelo por el claustro; [...]

ya se habrá confirmado

lo que se conocerá por su horror.

Podemos observar en este extracto como el afán de superioridad de Macbeth hacia los demás es completamente obsesivo. En esta escena, su preocupación reside en que Banquo, su antiguo compañero de batalla, y su hijo Fleance, están vivos. Esto significa una gran amenaza para él quien piensa que el primogénito de Banquo puede ser quien le arrebatte el trono.

Por esta razón, se cierra el panorama del mundo para el tirano y tal y como decía Allers, sólo se contempla a sí mismo. Su única preocupación es ocuparse de sus

posibles rivales y su comportamiento es tan desordenado, que le comunica a su mujer que esa misma noche va a matarles.

Para entender mejor esto, es bueno leer lo que el filósofo Josef Pieper nos dice también al respecto del egocentrismo como causa principal del carácter neurótico:

“El rasgo capital que sirve de denominador común a los más diversos tipos de neurosis parece ser un “ego-centrismo” dominado por la angustia, una voluntad de seguridad que se encierra exclusivamente en sí misma [...] en suma: esa especie de amor a la propia vida que cabalmente conduce a la pérdida de ella. [...] “El que ama su vida, la perderá”. Porque fuera de su inmediata significación, religiosa, este adagio constituye la más literal expresión del dato que la caracterología y la psiquiatría han sabido constatar: “El riesgo al que se expone el yo es tanto más grave cuanto mayor la solicitud con que se busca su protección”.

(Citado en Echavarría, 2009, p.431).

Josef Pieper está resaltando aquí la consecuencia negativa que va a obtener quien se deje llevar por el egocentrismo. Según este autor alemán, en todos los tipos de neurosis podemos encontrar como rasgo capital el auto-encierre en sí mismo. Dicho de otro modo, toda aquella persona que posea el carácter neurótico se está moviendo desde el egocentrismo.

Pero lo que es más importante aquí, para Pieper el resultado final de esta actitud es la pérdida de la vida. Por ello, el escritor parte del adagio ya citado, para hacernos saber que todo hombre que se contempla a sí mismo, acaba perdiendo el propio control de su vida. Esto podemos observarlo en cantidad de casos clínicos de personas con Trastorno de la personalidad narcisista. En principio, sienten satisfacción y seguridad al reflexionar sobre su superioridad y sobre el control que tienen en algunas personas que están a su alrededor. Pero posteriormente, con el paso del tiempo, la ansiedad y la inestabilidad emocional van en aumento, al darse cuenta de que realmente ni son superiores, ni pueden controlar la situación. Con lo que en muchos casos, el narciso acaba perdiendo todo posible control sobre su vida.

Sin duda alguna y siguiendo con la línea general del presente trabajo, un ejemplo evidente de la información proporcionada por Allers y Pieper, podemos hallarlo en Macbeth. El protagonista, al inicio de la obra, tiene un fuerte anhelo de querer dominar la situación. De este modo, se asegura el eliminar a sus posibles rivales

mediante actos sanguinarios. Con esta conducta el tirano pretende conseguir su máxima seguridad y demostrar la máxima superioridad hacia los demás. Para nada piensa en el bien de los otros, en absoluto, lo único que le preocupa es su propia vida. Y tal y como nos ha dicho Pieper con el adagio: “*El que ama su vida, la perderá*”. Esto podemos comprobarlo en la última escena de la obra:

Macbeth:

*No me rendiré
Para besar la tierra que ha de pisar el joven Malcolm
y para que las maldiciones de la chusma puedan humillarme.
[...] ¡Ponte en guardia, Macduff,
Y que la maldición caiga sobre quien el primero diga “basta”!*

Justo después de estas palabras, Macbeth cae herido de muerte. Asistimos aquí al final de la tragedia, cuando el tirano es llevado a la muerte por causa de su egocentrismo. Fijémonos aquí como podemos contemplar el aspecto narcisista hasta el final de la obra. En este extracto, Macduff le ha dado a Macbeth la oportunidad de rendirse. Pero es su carácter narciso el que le empuja a ir hacia la máxima perdición, debido a que no quiere que la “*chusma*” le humille. Este hecho nos puede dar mucha información al respecto de la personalidad del soldado.

- Por un lado, él sabe perfectamente que va a perder. Esto es debido a que anteriormente ya se ha dado cuenta de que ha sido víctima de las brujas y reconoce que ha caído en su trampa:

Macbeth:

*[...] Nadie crea de nuevo en los demonios impostores
que con dobles sentidos se burlan de nosotros,
manteniendo promesas que al oído susurran,
y no cumpliendo nuestras esperanzas.*

- Por otro lado, a pesar de que es conocedor de que va a perder, Macbeth en lugar de rendirse y salvar la vida, prefiere morir para así no tener que soportar la humillación que supondría su pérdida. Todo esto se adecua a la descripción de Allers que hemos citado sobre el carácter neurótico y el egocentrismo.

b) El odio a sí mismo

Finalmente, encontramos aquí muy conveniente una cita de Santo Tomás de Aquino que pensamos que concuerda a la perfección con el final del protagonista de la tragedia. El Aquinate hace referencia a la actitud propia del hombre que utiliza a otras personas para satisfacer un amor egoísta, la avaricia o una voluntad de poder desmedida (como es el caso de Macbeth):

“Quienes han hecho muchos y graves males, de modo tal de ser odiados por los hombres, no quieren ser ni vivir, sino que su vida es tediosa, sabiendo que son insoportables a los hombres. Y así escapan de la vida, porque a veces se suicidan”.

(Citado en Echavarría, 2009, p.438).

Podemos interpretar aquí estas palabras del Doctor Evangélico entendiendo que la persona egocéntrica, experimenta una transformación radical. Pasa de únicamente amar su propia vida a odiarla, profundamente. No obstante, lo que más nos llama la atención de esta enseñanza, es la adecuación con el final de Macbeth.

El protagonista llega al término de la tragedia asimilando que caído en la tentación. Que se ha dejado llevar por las brujas y ha cometido graves daños irreparables. Y así, quiere escapar de la vida. Si bien no podemos afirmar que Macbeth se suicide directamente, sí es cierto que en lugar de rendirse, prefiere continuar luchando, cuando sabe perfectamente que va a perder (tal y como hemos expuesto anteriormente). Desde nuestro punto de vista, podemos interpretar esta acción como una forma de suicidio, pues el tirano decide enfrentarse a Macduff teniendo por casi seguro que va a morir. Esto nos hace pensar que realmente, tal y como describe el Aquinate, este protagonista no quiere ser, ni vivir. Su vida es completamente tediosa y ha hecho tantos esfuerzos por demostrar su superioridad y fomentar su egocentrismo, que ha acabado en la máxima perdición.

Conclusiones

Presentamos aquí el recopilatorio de conclusiones que hemos extraído del trabajo aquí expuesto. Es importante destacar que este documento se ha dividido en dos grandes partes. La primera ha sido centrada sobre diversas formas de concebir el arte escénico, mientras que la segunda consistía en la ejemplificación de un caso que cumplía con lo expuesto en la primera parte.

Primer capítulo: tres modelos principales acerca de las distintas concepciones de la función teatral

- En primer lugar, se ha podido comprobar como algunos autores entienden el hecho escénico como la acción y la experiencia real de un grupo de sujetos ejecutando los movimientos que ellos crean necesarios, sin responder a ninguna simulación de la realidad. Lejos de percibir un mensaje con un significado claro, el espectador debe limitarse a observar lo que surja del artista. Estos movimientos, como el *happening* o la *performance*, aparecen a partir de la segunda mitad del s. XX y suponen una ruptura radical en la historia básica del arte escénico. Se ha demostrado también como se puede interpretar la existencia del constructivismo como base filosófica preexistente en estos nuevos géneros.
- En segundo lugar, se ha analizado como se puede agrupar a una gran cantidad de autores dentro de otra estrategia que contiene a todos aquellos agentes escénicos que interpretan el teatro como entretenimiento. Aquí hemos comprobado como, para algunos dramaturgos, como Mamet o Jardiel Poncela, el buen teatro es aquel que se centra en el ritmo y la distracción de las personas que se encuentran en el patio de butacas. Por encima de todo, se pretende que el espectador pase un rato agradable y se olvide de los problemas de la vida cotidiana. Para ello, la obra no puede ser aburrida. Además, estos autores otorgan el papel de crítico teatral única y exclusivamente al público. La gente es quien paga una entrada para asistir a una representación, con lo que es el mismo público quien decide qué es buen teatro y qué no lo es. Si la ganancia económica en la taquilla es elevada, entonces estamos ante una buena obra. Si por el contrario, el balance económico no es positivo, significa que la representación no acaba de funcionar.

- En tercer lugar, se ha descrito una tercera forma de concebir el hecho escénico partiendo de las ideas reflejadas en la *Poética* de Aristóteles. El Estagirita parte de dos componentes esenciales que deben darse en la tragedia: mimesis (imitación de la realidad) y catarsis (purificación del espectador). Así, comprobamos como para los autores que se circunscriben en esta estrategia, el buen teatro es aquel que principalmente nos muestra acciones propias de la vida real, a la vez que nos emociona mediante el temor que sentimos al presenciar lo que le ocurre al protagonista de la tragedia. Paralelamente, este terror es lo que producirá un aprendizaje y un alivio en el espectador. También se ha estudiado que el Filósofo contempla otros componentes como el espectáculo, o la belleza, aunque se ha advertido que para el Estagirita, estos componentes no reciben la misma importancia que los dos conceptos esenciales ya citados.
- Finalmente, en este primer capítulo, hemos partido de algunas objeciones y de argumentos a favor, para demostrar que de los tres modelos presentados, bajo nuestro punto de vista, la estrategia que parte de Aristóteles es axiológicamente la más válida. Con lo que el buen teatro será aquel que principalmente es mimético y catártico.

Segundo capítulo: ejemplificación de un caso

En el segundo capítulo, hemos verificado lo que nos habíamos propuesto en la introducción del presente trabajo. Con el análisis de bastantes escenas de la obra y de la lectura comparada de diversos autores pertenecientes al campo de la psicología y de la filosofía, hemos demostrado que *Macbeth* de William Shakespeare, contiene los componentes esenciales de mimesis y catarsis. Con otras palabras, con la ayuda de investigaciones y material de estudio de autores relevantes, hemos podido comprobar que efectivamente, el Bardo redactó un texto que refleja la realidad de unos personajes perturbados por una ambición desmedida de poder. La descripción que hace Shakespeare de los protagonistas se adecua a los estudios de personalidad y carácter que han elaborado estudiosos contemporáneos. También, hemos analizado como el espectador puede extraer un aprendizaje válido de esta representación escénica.

- En el primer apartado, partiendo del análisis de la situación inicial de la trama que plantea el autor británico, observamos como se nos presenta a un

soldado valiente y entregado a su deber pero que comete el peor fallo que podría realizar: caer en la tentación. Dicho con otras palabras, el protagonista de esta tragedia sucumbe ante las brujas porque se cree todo aquello que le dicen. Este es su fallo capital. Además, se ha argumentado que al inicio de la obra, Macbeth se nos presenta como un personaje intermedio (no es completamente bueno, ni completamente malo). Esto es lo que propiciará el temor o compasión en el espectador. Con lo que observamos, como en este punto se ha llegado a la demostración de la existencia del componente catártico en esta representación escénica.

- En el segundo apartado, se ha partido de la clasificación categorial de trastornos de personalidad en la vida moderna de Theodore Millon. Tal y como se ha argumentado con detalle, la conducta de Lady Macbeth refleja un comportamiento propio de una personalidad antisocial. Lo hemos podido observar en diversos ejemplos de escenas en que, siguiendo el estudio de caso, hemos comprobado la sintomatología típica de este desorden. Dentro de la clasificación del psicólogo estadounidense, la protagonista se encontraría en la categoría: “antisocial defensor de su reputación (características narcisistas)”. No podemos afirmar que Macbeth posea un estilo antisocial debido a que al inicio de la obra, hay diferentes escenas en que muestra remordimientos y dudas antes de cometer actos sanguinarios. Con lo que el tirano no es un psicópata propiamente hablando. Sin embargo, Lady Macbeth sí cumple los síntomas necesarios para denominarla de este modo.
- El tercer apartado se ha caracterizado por analizar el carácter neurótico de los dos protagonistas. Si bien debemos decir que cualquier persona dentro de la normalidad posee aspectos neuróticos, sin ser esto un asunto problemático, también debemos afirmar que, en el caso de Macbeth y Lady Macbeth el neuroticismo es tan exagerado que les conduce a cometer actos disruptivos y completamente disfuncionales. Por esta razón destacamos el carácter neurótico de ambos. Para poder desmenuzar su conducta y comprenderla a la luz de la psicología contemporánea, se ha partido de escritos de la psicoanalista Karen Horney. Después de reflejar la descripción que realiza esta autora del afán de poder desmedido, se ha podido comprobar como sus estudios se adecuan completamente a la conducta de los protagonistas. Con lo que se ha demostrado así la mimesis de la realidad psicológica de los personajes en la obra de Shakespeare.

- En el cuarto apartado, siguiendo con nuestro propósito, se ha utilizado la descripción del carácter neurótico del conocido Alfred Adler. Partiendo de este autor, se ha argumentado como se intuye un sentimiento de inferioridad en Macbeth. Mediante el análisis de algunas escenas, se ha observado como se puede interpretar en clave de debilidad la inferioridad que muestra el tirano ante su esposa. Esta sensación produce un fuerte afán de poder en el protagonista para así poder realizar la *super-compensación*. Es decir, el sentimiento de inferioridad se compensa mediante un anhelo exagerado de superioridad.

Tal y como nos ha dicho Adler, esto conduce a la persona hacia el egocentrismo, en lugar de seguir el sentimiento de comunidad. El psicólogo vienés afirma que este hecho puede llevar al neurótico hacia todos los males individuales y sociales. Y esto mismo es lo que le ocurre a Macbeth. Con lo que, de nuevo, se demuestra así el reflejo de la realidad psicológica del protagonista en la obra de Shakespeare.

- El quinto y último apartado, nos hemos propuesto argumentar como al final de la tragedia, Macbeth ha pasado de un amor desordenado a sí mismo a un odio hacia sí mismo. Para ello, se ha partido de unas declaraciones del psicólogo Rudolf Allers en que pone de relieve que el paciente neurótico experimenta un manifiesto egocentrismo. A partir de aquí, se ha podido verificar como a medida que avanza la obra, nos damos cuenta de que el tirano vive única y exclusivamente para él. Su obsesión por conseguir el máximo control de las demás personas que le rodean hace que se acabe convirtiendo en un egocéntrico, que sólo y únicamente se contempla a sí mismo.

A continuación, partiendo del adagio "*El que ama su vida, la perderá*", se ha demostrado como es el propio narcisismo y la soberbia de Macbeth, lo que conduce al tirano hacia su muerte. Esto se puede ver reflejado en la última escena, en que a pesar de que el protagonista ya ha descubierto que ha sido víctima de un engaño de las artimañas del mal, prefiere luchar y morir, antes que rendirse y sentir como los demás pueden humillarle. Aquí, mediante las enseñanzas de Santo Tomás de Aquino y Josef Pieper hemos comprobado de nuevo como el conocimiento que han aportado estos autores pertenecientes al campo de la filosofía se adecua con el comportamiento de los personajes de la obra de William Shakespeare.

Otros aspectos importantes a resaltar

- En el tercer apartado del segundo capítulo, se ha dejado clara la distinción entre neurosis y psicosis. A través del análisis de diversas escenas y su posterior lectura comparativa con textos de autores reputados en la materia, se ha llegado a la conclusión de que la conducta de los protagonistas es propia de unos neuróticos. Ahora bien, Shakespeare, sin tener los conocimientos de psicopatología de los que disponemos en la actualidad, nos muestra un neuroticismo tan exagerado que acabará provocando la aparición de brotes psicóticos. Por un lado, Lady Macbeth cursará sintomatología positiva. Lo que con otras palabras, significa que experimentará trastornos de la percepción como alucinaciones de visionar sangre en sus manos o el estar en un estado continuo de somnolienta excitación. Por otro lado, Macbeth vivirá un episodio psicótico breve al tener la visión de un espectro durante la cena de la escena cuarta del tercer acto.

- En todo este escrito se han empleado distintas clasificaciones del ámbito de la psicología. Nos gustaría hacer ahora una breve conceptualización al respecto de los distintos autores del campo de la psicología contemporánea que estamos tratando en el presente documento:
 - Millon, es uno de los investigadores más recientes en el campo de la psicología de la personalidad. Sus estudios han influido notablemente en la práctica clínica y se utilizan habitualmente. Su división de las variantes de personalidad parte de la clasificación categorial del DSM. Toda la información que aporta Millon ha sido investigada mediante el método científico, con la utilización de herramientas estadísticas y material proveniente de estudios sociales, así como de factores biológicos.

 - Los otros autores, psiquiatras y psicólogos que se han tratado, provienen originalmente del psicoanálisis. Si bien debemos dejar claro, que en ningún momento se ha cuestionado la eficacia de la terapia psicoanalítica, pues este no es asunto propio del presente trabajo, sí es cierto, que se ha utilizado aquí las descripciones que nos han legado algunos investigadores pertenecientes a esta corriente psicológica. Bajo nuestro punto de vista, encontramos ciertas descripciones de estos autores como brillantes y muy apropiadas, con lo que se ha empleado dicho material para llevar a cabo el presente trabajo. Siempre teniendo en cuenta y dejando claro, que esta información proviene de la corriente

psicológica del psicoanálisis, y que por lo tanto, el método de estudio que se ha utilizado para llegar a dichas descripciones, difiere significativamente del método empleado por Millon.

- Por último, queremos también dejar constancia de que se han usado citas de autores no pertenecientes al ámbito de la psicología, si no de la filosofía. Sin duda alguna, estos estudiosos han profundizado sobre la condición humana en un grado elevado, lo que representa un motivo importante para reflejar aquí sus escritos.

- Nos gustaría también dejar aquí presentes algunas líneas de estudio que debido a la limitación de información que debe contener el presente trabajo, quedan pendientes para poder ampliar y profundizar en futuras investigaciones:
 - Estudio del fin ficticio de Adler en los personajes de Macbeth y Lady Macbeth.
 - El concepto de valentía en *Macbeth*. Lectura comparativa con la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles.
 - El concepto de *metanoia* en Rudolf Allers y análisis de la *metanoia invertida* en la tragedia de William Shakespeare, *Macbeth*.
 - Estudio del drama histórico romano *Coriolano* de William Shakespeare. Análisis de la conducta psicológica del protagonista.
 - La lectura de *Macbeth* y otras tragedias de William Shakespeare a la luz de las tesis de Joseph Pearce.

BIBLIOGRAFÍA

Fuente primaria

- Shakespeare, W. (2012): *Macbeth*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Fuentes secundarias

- Aristóteles. (2004): *Poética*. Madrid: Alianza Editorial.
- Alonso de Santos, J.L. (2007): *Manual de teoría y práctica teatral*. Barcelona: Castalia Ediciones.
- Chéjov, A. (2011): *Sobre el teatro: artículos y cartas*. Barcelona: Editorial Libros del Silencio.
- Cid, L. y Nieto, R. (1998): *Técnica y Representación Teatrales*. Madrid: Acento Editorial.
- Conejero, M.A. y Talens, J. (2012): *Introducción a Macbeth*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Echavarría, M.F. (2009): *La praxis de la psicología y sus niveles epistemológicos según Santo Tomás de Aquino*. La Plata: Universidad Católica de La Plata.
- Echavarría, M.F. (2010): *Corrientes de psicología contemporánea*. Barcelona: Scire Universitaria.
- Fernán-Gómez, F. (1997): *¡Aquí sale hasta el apuntador! Las anécdotas del teatro*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Fernán Gómez, F. (2002): *Puro teatro y algo más*. Barcelona: Alba Editorial.
- Horney, K. (1993): *La personalidad neurótica de nuestro tiempo*. Barcelona: Paidós.

- Mamet, D. (2011): *Manifiesto*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Millon, T. (2006): *Trastornos de la personalidad en la vida moderna*. Barcelona: Elsevier Masson.
- Olivia, C. y Torres Monreal, F. (1990): *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Ordoñez, M. (2011): *Telón de fondo*. Barcelona: El Aleph Editores.
- Pearce, J. (2008): *Shakespeare. Una investigación de Joseph Pearce*. Madrid: Ediciones Palabra.
- Salvat, R. (1983): *El teatro como texto, como espectáculo*. Barcelona: Montesinos Editor.
- Saumell, M. (2007): *El teatro contemporáneo*. Barcelona: Editorial UOC.
- Villar Lecumberri, A. (2004): *Traducción, introducción y notas a la Poética*. Madrid: Alianza Editorial.