

O T E L O :

TRAGEDIA DE AMBIENTE MILITAR Y DOMESTICO

Por HOWARD ROCHESTER

Muchas veces hemos reflexionado sobre la coincidente preocupación que ha impulsado al amarrido poeta y oficial del ejército francés, Alfred Victor, conde de Vigny, a escribir *Le More de Venise*, adaptación del *Otelo* de William Shakespeare, y *Servitude et grandeur militaires*, grupo de relatos e impresiones de la vida de los soldados, a quienes el autor compadece por sus penosos sacrificios, a la vez que los encomia por su estoicismo y su abnegación. Estas reflexiones serían ociosas si se detuviesen en el simple hecho de la coincidencia. Pues, en verdad, para un descendiente de militares nobles, militar él también, si bien hastiado de la vida estrecha de las guarniciones pacíficas, ¿qué más lógico que el afán de componer esquicios literarios en reconocimiento de las cualidades y la suerte de los soldados? ¡Cuán natural para ese noble militar, máxime por ser poeta y dramaturgo y por encontrarse además casado —aunque para desgracia suya— con una inglesa, el sentirse atraído por la tragedia de *Otelo*, hasta el punto de acomodarla a su idioma y su estilo! Para nosotros, estas dos obras del escritor francés tienen una conexión que traspasa las fronteras de la mera coincidencia y la casualidad. Pues, el más filósofo quizá de los románticos franceses del siglo diez y nueve y, sin duda, uno de los más hondamente impresionados por las letras de la Gran Bretaña, Alfred de Vigny, a través de su

propio conocimiento de los azares castrenses y por su propia entereza puesta a prueba durísima, no solo en su matrimonio, sino también en sus relaciones con la actriz Marie Dorval, ha reconocido en el Moro de Venecia a un comandante tocado, como él, por la Musa y, como él, alucinado de una concepción estoica de la vida. De Vigny, seguramente, se ha estremecido no menos ante la estatura miliciana que ante las penas de amor del personaje creado por el poeta inglés.

He aquí, prodigiosamente concebida por Shakespeare, la dramática historia de un general romántico y esposo desafortunado. Es éste el aspecto bajo el cual se nos presenta con fascinación persistente el drama de *Otelo*, si bien le reconocemos otros muy valiosos y atrayentes.

Porque un estudio de *Otelo* como tragedia de ambiente militar y doméstico tendrá por fuerza que omitir o tocar solo en forma somera ciertas consideraciones predilectas de la crítica tradicional de la obra. No se podrá tampoco hacer más que una pasajera alusión al estilo poético, el que, no solo por su alta calidad sino también por su significado dramático, merece un examen concienzudo; ni ver hasta qué punto se podría insistir en la tesis de que exista aquí una cuestión ante todo racial o racista; ni dedicar tiempo suficiente al elemento sexual en sí, el que para cierta opinión es de grande importancia para una adecuada apreciación de las obras compuestas por Shakespeare entre los años 1601 y 1606; ni explorar todo el simbolismo ni las dimensiones metafísicas y religiosas que fundadamente algunos han pretendido descubrir en la pieza.

Pero sí conviene, en este estudio, traer la obra de nuevo a la memoria, señalar su lineamiento, dirigir la atención a la trama, a fin de que se sigan con mayor facilidad las referencias que a ella se harán en el desarrollo de las ideas aquí presentadas.

* * *

Hay, en primer término, la composición técnica, cuya compacta parcidad ha sido la admiración tanto de los frequentadores profanos del teatro como de los críticos, entre los cuales hay quienes la estiman como la mejor construída de todas las tragedias de Shakespeare. Si *Hamlet* es un juego de presiones y tensiones en una relación tan precariamente dilatada como para producir, según piensan algunos, vibraciones más allá de los estrictos límites artísticos, *Otelo*, en cambio, es un drama completo en sí, con apenas una breve digresión de humorismo—bien explicable conforme a la teoría de la epítima cómica en la tragedia shakespeareana—, un drama, en fin, austeramente económico, pero que no resulta ser demasiado pesado puesto que el autor emplea, entre otros recursos, el de variar de cuando en cuando la intensidad emotiva

y el de conducir la acción desde Otelo y Yago, ora hacia Rodrigo o Cassio, ora hacia Desdémona y Emilia, los que son todos víctimas y accesorios inconscientes de las maquinaciones del envidioso soldado Yago, centro de la gravedad dramática.

Es notable, en efecto, la distancia que separa *Otelo* de *Hamlet*, tanto por el modo arquitectónico de los poemas como por la actitud anímica del poeta.

Destácase entre los elementos de la excelsa construcción técnica, a la vez unitaria y variada, no sólo la ausencia de argumento auxiliar —ya que la “subtrama” es uno de los favoritos recursos de Shakespeare—, sino también el uso magistral de la anticipación irónica, especialmente con respecto a Otelo y también a Desdémona, vista por su padre Brabancio, por Yago y por Otelo mismo antes de ser enmarañado el lozano espíritu de éste con la cizaña sembrada por el alférez malandrín. A esta unidad compuesta de contrastes básicos coadyuvan mucho las relaciones de enlace y diferencia que juegan —en el plano doméstico y militar, así como en un plano más amplio y más sensiblemente universal— entre Otelo y Desdémona, entre Otelo y Yago, entre Otelo y la Italia cristiana y mundana, y entre Yago y la humanidad entera.

Por otra parte, los personajes están delineados con claridad y firmeza, y cada uno de ellos manifiesta una coherencia psicológica que se comprende en el acto. Además de los senadores y funcionarios de la República, del soldado Cassio, del gentilhomme Rodrigo, de la dama de compañía Emilia, y de la gentil, radiante y ardorosa Desdémona —quienes no son meros tipos teatrales y viven con sus caracteres inconfundibles en la memoria—, se despliegan, por un lado, la personalidad —nada simple, por cierto, y singularísima— de un Yago y, por el otro lado, la de Otelo, quien a pesar de su lamentable fracaso, nos parece esencialmente bizarro y magnánimo.

Al mismo tiempo, la consistencia psicológica le ha permitido a Shakespeare dar a la tragedia de *Otelo* tal agilidad escénica, tanta rapidez en los cuadros, una acción tan cinematográfica que solo después de vista la obra en las tablas nos damos cuenta de la discrepancia entre el lapso horométrico y el dramático. La ilusión de tiempo en *Otelo* no deja de ser, luego, una de las facetas más interesantes de la construcción técnica, y bien que se pudiera considerar como un defecto literario, es aceptable por su conveniencia psicológica y su fuerza unitiva.

Todo, en fin, contribuye a hacer de *Otelo* una obra de arte de proporciones armoniosas, de una belleza clásica movida de un aliento románticamente estuoso, pese a una insinuación de frío que tiritita no solo en el odio del alférez sino también en el amor del general.

Hay también, íntimamente relacionado con la vida castrense, otro aspecto de relevante importancia: la estatura heroica del protagonista. Para el autor de *Otelo*, como para los griegos, la tragedia se produce en torno de la caída de un gran hombre. Los protagonistas no son grandes únicamente por su prosapia; lo son además, y de manera particular, por su intelecto o por su imaginación, o por su fuerza pasional o por su sentido del poder. Con la grandeza material y espiritual del héroe, cuyas peripecias y anagnórisis nos llenan de pavor y piedad, se relaciona la magnitud de la tragedia. Aquí no caben en calidad de protagonistas las personas de condiciones modestas con las cuales nos ha familiarizado gran parte de la literatura posterior a la elisabetana. Así, pues, las grandes figuras trágicas del teatro shakespeariano se hallan muy lejos —o, como diría alguien, muy por encima— de la región en que han brotado los ensayos de Diderot, Lessing y Beaumarchais con la tragedia de ambiente burgués.

Empero, no son menos susceptibles al mal aquellos héroes de Shakespeare que los fabricantes, rentistas y profesionales, los padres de familia, las mujeres emancipadas y la prole hornecina del moderno drama social. Aunque hay quienes en sus obras de teatro culpan la herencia biológica, es en el medio ambiente en donde por lo regular los dramaturgos de los últimos tiempos —excepción hecha de los existencialistas, los absurdistas y otros de tendencias comparables— ven el mal arraigado; para Shakespeare —quien ciertamente reconoce, como en *Hamlet*, la influencia social— mucho más importa el mal que se traza del alma del individuo (el poder maligno de un Claudio, de un Yago, por ejemplo) o de la constitución ontológica del mundo.

Sin embargo, el mal emanado de agentes externos o de un agente universal no podría abatir al héroe si no fuese por alguna grieta interna, alguna debilidad que se manifiesta de modo peculiar en la misma grandeza orgánica de su espíritu. Así es como la infección moral propagada por Claudio trastorna, inquinándola de duda, la preocupación metafísica de Hamlet, y como el protervo Yago logra sorprender la buena fe de Otelo y despertar en su pecho pasiones jamás soñadas. Entonces, al encontrar cada uno de tan encumbrados personajes el peligro ante el cual su flaqueza particular le hace vulnerable, empieza su tragedia, la cual no consiste primariamente en su pérdida de fortuna, ni en su muerte siquiera, sino en su profundo sufrimiento moral. Así, antes de llegar a aquel postrer instante de dolorosa claridad que Shakespeare, de acuerdo con la norma clásica, suele otorgar, cual gracia agónica, a sus héroes, cada uno de éstos ha de pasar por inúmeros momentos de tenebrosa angustia. Hamlet trastabilla al borde del suicidio; Lear enloquece; Macbeth vive atormentado por alucinadoras sombras; Otelo

cae en atormentadas convulsiones del espíritu. Todos ellos, al rodar de nobilísima elevación hacia el fondo del abismo, se desgarran lastimosamente, y su estatura procera, su misma grandeza espiritual, así dilacerada, nos infunde sentimientos tan agudos como los que nos producen las malandanzas de los personajes de Esquilo, Sófocles y Eurípides, y quizá más complejos y profundos que los inspirados por las criaturas de Henrik Ibsen, de Gerhart Hauptmann o de Eugene O'Neill.

¿De qué altura cae Otelo? ¿Cuál es la manera de su caída? ¿Cómo es este hombre? ¿Cuáles son los factores de su tragedia?

Las respuestas a estas preguntas cobrarán sentido concreto y claro a la luz de la doble condición de militar y marido del moro. Pero antes de contestar, nos conviene recordar el origen literario de esta obra, compuesta probablemente entre 1601 y 1604. Aun cuando tenemos noticias de un "Christófalo Moro, Luogotenente di Cipro", quien volvió a Venecia en 1508, después de fallecida su mujer, y de un tal Sampiero di Bastélica, soldado de fortuna italiano, quien impelido por sospechas infundadas estranguló en 1563 a su esposa con un pañuelo, lo más probable es que Shakespeare hubiese hallado el asunto del Moro de Venecia en uno de los cuentos del libro *Heccatomithi* del narrador italiano Giral di Cinthio. De aquella sórdida historia de crimen pasional, Shakespeare ha creado una tragedia maravillosa, considerada por el poeta inglés William Wordsworth como "la composición más patética de las letras humanas" y por Lord Macaulay como "quizá la obra literaria más grande del mundo". Decir esto es mucho, tal vez demasiado. Extremadamente difícil y acaso imposible es fijar de este modo categórico el valor de cualquier producto del ingenio humano; en cambio, es fácil y justo reconocer que con materiales prestados y harto ordinarios, Shakespeare, como siempre, ha elaborado una trama de hechura admirable, extraordinaria belleza y valor inmenso como expresión poética de una visión de la condición humana.

Otelo, general moro de linaje regio, quien está al servicio del Estado de Venecia, corteja y se conquista a Desdémona, hija del importante senador Brabancio. El padre, al enterarse por obra de Yago de que su hija se ha casado en secreto con el moro, acusa a éste ante el Senado, de haber embrujado a la bella y casta Desdémona. Otelo explica cómo el único sortilegio por él empleado ha sido el de relatar a los ávidos oídos de Desdémona su vida accidentada y sus románticas hazañas de militar. La desposada, por su parte, confiesa ante los senadores su inalterable amor por su marido, y recibe, al fin, el perdón renuente de su padre, quien le lanza a Otelo esta frase cruel en sí y tremendamente efectiva como elemento de anticipación dramática: "Vela por ella, moro, si tienes ojos para ver. Ha engañado a su padre y puede engañarte a tí".

Look to her, Moor, if thou hast eyes to see;
She has deceived her father, and may thee.

Entonces el Dux y los senadores de Venecia vuelven su atención a los asuntos de Estado, los que se han tornado apremiantes a causa de la amenaza de los turcos contra Chipre, a la sazón propiedad de los venecianos. A Otelo, más brillante de los generales de la República, le designan para proteger la isla.

Desdémona obtiene permiso para unirse con su esposo en Chipre. Saldrá en la misma nave en que viajará el alférez veneciano Yago, reputado como honesto y fidedigno, en quien Otelo de modo involuntario ha evocado el espíritu del mal escogiendo, en vez de él, al joven y apuesto florentino Miguel Cassio para el cargo de lugarteniente. En los círculos castrenses nadie sospecha la profunda disconformidad entre la elección de Cassio y el ánimo de Yago, quien alega además cierto reconcomio, nada divulgado, por algún supuesto acto de adulterio entre su mujer Emilia y el general. El mentiroso alférez resuelve vengarse haciendo padecer al moro y a Miguel Cassio, oficial idóneo, mas ante el vino y la mujer no siempre resistivo. Piensa servirse de un tal Rodrigo, caballero veneciano poco inteligente, cuya rendida pasión por Desdémona le convierte en fácil instrumento de designios ruines y víctima propicia de perversos engaños.

Una tempestad aleja y menoscaba la flota turca, dejándole a Otelo, nuevo gobernador de Chipre, la pacible tarea de decretar regocijos tanto por la providencial salvación de la isla como en honor del reciente matrimonio. Encargado del orden público está Cassio, a quien Yago, con diabólica astucia, logra embriagar, llevándole a provocar un escándalo preparado de antemano y efectuado con la activa compli- cidad de Rodrigo. Ante tamaña negligencia, Otelo priva a Cassio de su cargo. El bellaco de Yago entonces incita a Cassio a que busque la intercesión de Desdémona, a quien su esposo, se supone, está siempre dispuesto a complacer. Entre tanto el alférez, por sí y por mediación de su mujer Emilia, quien ha venido a Chipre como dama de compañía de Desdémona, convence a ésta para que hable con el general a favor del destituido.

Así Yago, hipócritamente, ayuda a Cassio a obtener una entrevista con la esposa del general gobernador, al cual, mientras tanto, induce a presenciar desde lejos la escena. A Otelo, tan ingenuo como noble, le insinúa que la conversación entre Miguel Cassio y Desdémona discurre en torno de relaciones ilícitas. De ahí en adelante el infame, con aire de subalterno cumplido y defensor obligado de la honra ajena, no desaprovecha oportunidad alguna de enguizgar los celos del general,

cuyo amor por su bella esposa ha llegado a ser un hecho capital de su existencia.

Yago ahora urde la intriga del pañuelo. Así Emilia, obedeciendo a su marido, subtrae un pañuelo extrañamente bordado, objeto de recuerdos familiares y quiméricos agüeros, el que el moro ha regalado a Desdémona; Yago luego lo deja subrepticamente en la vivienda de Cassio; éste, al encontrarlo y sin saber a quién pertenece, pide a su amante Bianca el favor de copiar el curioso diseño antes de que sea reclamada la prenda. Más tarde Yago finge al gobernador haber visto el significativo regalo en poder de Cassio; y, en efecto, cuando Otelo se lo pide a su esposa, ella, naturalmente no puede mostrárselo. Completamente convencido ahora del adulterio y enloquecido por los celos, el general, junto con el alférez, jura una venganza terrible. El oficial se ofrece para ser castigador de Cassio y aconseja a Otelo que estrañgule a Desdémona.

Yago encarga al enamorado Rodrigo la misión de matar al presunto favorito de Desdémona, Miguel Cassio. En la zalagarda Cassio hiere a su atacador, pero a su vez es herido tanto por éste como por el alférez, el que se ha ocultado cerca. El florentino pide auxilio, y Yago, fingiendo llegar a buen punto con los que acorren, increpa al fallido asesino y, al instante, para que éste no revele la verdad, le mata. Acude también la amante de Cassio, Bianca, a la cual Yago acusa de complicidad en la escandalosa tentativa.

La misma noche, en el aposento connubial, Otelo acusa a su esposa de haberle sido infiel y, a pesar de la protestación de ella, termina por estrangularla. Luego Emilia, al reparar la perfidia de Yago, hace comprender al moro que Desdémona ha sido leal e inocente. Esto es confirmado más tarde por Cassio. Así, el hipócrita fautor de la tragedia acaba por caer en la celada por él tendida, y con furia vengativa apuñala a su mujer, la que muere cantando una tonada predilecta de Desdémona. Yago es apenas herido por Otelo, quien entonces se mata a sí mismo, expirando sobre los labios de Desdémona. Cassio asume la gobernación de la isla y ordena el suplicio y enjuiciamiento de Yago.

Así, pasado el conflicto entre la nobleza candorosa y la soberbia de una inteligencia que por cínica es deficiente, entre el cumplimiento cuartelero y las pasiones privadas, siguen la administración de la justicia, la rutina de gobierno y la defensa militar del territorio.

* * *

No obstante, queda con nosotros el trágico recuerdo de hogares destruídos por intrigas de guarnición. Diríamos, pues, que *Otelo* es una tragedia de la vida doméstica dentro de un medio militar. Bien que otras

definiciones enfoquen ángulos prominentes del drama, ésta nos permite ver el conjunto en su movimiento fundamental y su vigencia objetiva. Desde este punto de vista podemos advertir que toda la tragedia, incluso su sentido universal, se desenvuelve dentro de una situación vital determinada y determinante, y que su homogeneidad está fundada en el propósito, no de preterir el alcance de la exploración subjetiva y del simbolismo metafísico, pero sí de relacionarlos con el ambiente inmediato de la familia y el campamento.

La primera parte de la obra tiene que ver, concretamente, con un matrimonio clandestino y una misión guerrera. El oficial Yago da a Rodrigo unas razones para justificar su odio al general Otelo. Son razones del servicio, cuestiones de ascenso, agravadas por el desprecio que siente el subalterno por un jefe, según él, "cegado por su propio orgullo y terco en sus decisiones", un hombre capaz de hablar "con ambages ampulosos, horriblemente henchidos de epítetos de guerra", un moro "de naturaleza franca y liberal, que juzga honradas a las gentes por poco que lo parezcan y se dejará guiar por la nariz tan fácilmente como los asnos". Es también Yago quien, en lenguaje cuartelero, denuncia al senador Brabancio lo que a éste le parecerá una desgracia familiar: "En el momento en que hablo, en este instante, ahora mismo, un viejo morueco negro está cubriendo a vuestra cordera blanca. ¡Levantaos, levantaos! Despertad al son de la campana a todos los ciudadanos que roncan; o, si no, el diablo hará de vos un abuelo! ¡Alzad, os digo!".

'Zounds, sir, you're robbed! For shame, put on your gown.
Your heart is burst, you have lost half of your soul;
Even now, now, very now, an old black ram
Is tupping your white ewe. Arise, arise!
Awake the snorting citizens with the bell,
Or else the devil will make a grandsire of you:
Arise, I say!

Más tarde aparece ante nosotros el recién casado Otelo, un gran soldado; valga decir un guerrero intrépido y cumplido hidalgo. Viene con el mágico halo de varón consagrado a la vida heroica; viene de latitudes exóticas y de perínclitas aventuras que informan su ademán grave y respiran en la majestuosa poesía de su conversación. Es grandioso, sublime. Con todo, es un hombre sencillo, confiado, independiente y acostumbrado al despejo de los campamentos. Ahora, casado con Desdémona a espaldas del padre, de cuya tremenda influencia política está enterado, mas no temeroso, deja ver su carácter en unas palabras que dirige a Yago: "Que obre a tenor de su enojo. Los servicios que he prestado a la señoría reducirán al silencio sus querellas. Aún está por saberse —y lo proclamaré cuando me conste que la jactancia es ho-

nor— que yo derivo mi vida y mi ser de hombres de regia estirpe, y, en cuanto a mis méritos, éstos pueden hablar, a cara descubierta, a tan alta fortuna como la que he alcanzado. Pues sabe, Yago, que si no fuese por el amor que profeso a la gentil Desdémona, no quisiera, por todos los tesoros del mar, trazar límites fijos y estrechos a mi condición libre y errante”.

Let him do his spite:

My services, which I have done the Signiory,
Shall out-tongue his complaints. 'T is yet to know
(Which, when I know that boasting is an honour,
I shall promulgate) I fetch my life and being
From men of royal siege, and my demerits
May speak unbonneted to as proud a fortune
As this that I have reached. For know, Iago,
But that I love the gentle Desdemona,
I would not my unhoused free condition
Put into circumscription and confine
For the sea's worth.

Tales son las palabras y tal el temple de un linajudo soldado mercenario que de pronto ha llegado a ser marido. Algo de ingenuidad y algo también de egoísta amor a la libertad personal hay en la confianza que hace el general a su subalterno; y el desenfado de su lenguaje, lejos de toda faramalla y fatuidad, es la manifestación del espíritu de un caballero libre y sencillo, cuyos antecedentes son de un esplendor bárbarico.

El hidalgo militar se revela de nuevo cuando, en una agitada escena nocturna, al encontrarse con su suegro, domina la situación y evita que se batan por causa suya sus acompañantes y los guardias civiles que trae Brabancio. Desde su altura de gran miliciano y gran señor se dirige, remirado y condescendiente, a todos ellos: “Guardad vuestras relucientes espadas, no sea que las enmohezca el rocío. Buen signior, se obedecerá mejor a vuestros años que a vuestras armas”.

Keep up your bright swords, for the dew will rust them.
Good signior, you shall more command with years
Than with your weapons.

Es la misma exquisita cortesía de paladín pundonoroso que se descubre ante el augusto Senado, en donde el problema militar es momentáneamente arrollado por el doméstico. Desde las palabras iniciales —“Muy poderosos, graves y venerandos señores, mis muy nobles y muy amados dueños”— hasta el fin de la sesión, Otelo, refiriendo cómo ha llegado al ardoroso afecto femenino de Desdémona, se distingue como

la figura acaso más romántica de la galería shakespereana, y hace al menos comprensible la opinión del poeta inglés Algernon Charles Swinburne, quien afirma que Otelo es el hombre más noble creado por la imaginación del hombre. Comprendemos cómo los recuerdos y las poéticas rondallas del héroe sazonado pero espontáneo han entrado en los ensueños de Desdémona: "Yo le hacía relación de muchos azares desastrosos, de patéticos accidentes por mar y tierra; de cómo había escapado por el espesor de un cabello a una muerte inminente; de cómo fui hecho prisionero por el insolente enemigo y vendido como esclavo (...) Hablaba de vastos antros y de desiertos estériles, de canteras salvajes, de peñascos y de montañas cuyas cimas tocan el cielo (...) y de los hombres que llevan la cabeza debajo del hombro. Desdémona, inclinada la grave frente, escuchaba estas historias, mas las ocupaciones de la casa sin cesar la obligaban a levantarse; siempre las despachaba presto para luego volver, y su ávido oído devoraba mi discurrir".

I ran it through, even from my boyish days
To the very moment that he bade me tell it:
Wherein I spake of most disastrous chances,
Of moving accidents by flood and field,
Of hair-breadth 'scapes in the imminent deadly breach,
Of being taken by the insolent foe
And sold to slavery, of my redemption thence,
And portance in my traveller's history;
Wherein of antres vast and deserts idle,
Rough quarries, rocks and hills whose heads touch heaven,
It was my hint to speak —such was the process—;
And of the Cannibals that each other eat
(The Anthropophagi), and men whose heads
Do grow beneath their shoulders. This to hear
Would Desdemona seriously incline;
But still the house affairs would draw her thence,
Which ever as she could with haste dispatch,
She'd come again, and with a greedy ear
Devour up my discourse.

Es significativo que este cuadro, pintado originalmente para la amada en la intimidad de la casa paterna de ésta, lo vuelva a presentar Otelo en estilo cortesano y con soberbia ingenuidad ante una grave asamblea de Estado.

Otro tipo de miliciano es Yago: seguramente despachado y valiente —aunque ¿lo será tanto como el florentino Cassio?—; ambicioso, al parecer; sin duda frío, taimado, calculador, inescrupuloso y cínico. Cree conocer a fondo a los hombres y a las mujeres, y no se fía de nadie, ni siquiera —¡sabe Dios con qué poca razón!— de su propia mujer Emilia. Llega hasta el extremo de hacer un análisis envilecedor de Des-

démona; y es con semejante nota antitética como termina esta primera parte del drama, la que constituye una de las encantaduras teatrales más incisivas y potentes de todos los tiempos.

La segunda parte, que expone cómo Yago atosiga el espíritu de Otelo, nos conduce a un terreno más doméstico sin salir del ambiente militar. Aun cuando se desvanece la necesidad de la acción bélica, la vida de acantonamiento en Chipre recibe los resplandores del mundo dorado que lleva consigo el general moro. También vemos el lado menos estimable del servicio: intrigas, borracheras, alborotos y las relaciones irregulares que un oficial muy allegado al jefe supremo de la isla sostiene con una mujer liviana. Mas todo esto, explotado ladinamente o maquinado por el malcontento de Yago, sucede en torno del hogar y lo amenaza —dentro de un ambiente de suspenso dramático— de manera casi intolerable para el espectador de la obra; de tal modo que, pese a los reconocidos recursos literarios de variedad y alivio, para algunos *Otelo* es la más dolorosamente conmovedora, la más terrible de todas las tragedias de Shakespeare.

La siniestra actividad de Yago se despliega con mayor industria después de su llegada a Chipre. Se dedica a emponzoñar la atmósfera miliciana. Han dicho algunos comentadores que Yago no se ajusta a ningún tipo conocido de militar; han reprobado el materialismo, la mala sana sutileza, la ironía insolente, el desmesurado amor propio, el desprecio por la felicidad y la vida de los demás y la insensibilidad ante los valores éticos, como cualidades todas incompatibles con la honorable profesión de las armas; en fin, han atestiguado que el guerrero neto es íntegro, sincero y leal, enhiesto y firme como un árbol, y, como un león, incapaz de lograr sus propósitos por medios indirectos o cobardes. Mas si es cierto que corresponde idealmente este cuadro a la profesión de Otelo, habrá en uno que otro detalle individual excepciones, como sucede con los demás oficios, puesto que ninguna cofradía mundana, por alta que sea, puede garantizar una exclusión total de las flaquezas, aun las más abominables, del género humano. Por otra parte, los defectos de Yago no son exclusivamente militares, aunque en el estrecho ámbito de la guarnición hacen un impacto más profundo y explosivo de lo que harían en un campo más desahogado. Sobre todo, no hemos de olvidar que Yago es más que un tipo profesional; es también un personaje particular y, a la vez, un portento que asume las dimensiones de un fenómeno universal. Su maldad, pues, hay que estudiarla en más que un solo nivel.

Pero al fijar nuestra atención en los detalles concretos, nos damos cuenta de que al enalmagrado alférez le presenta Shakespeare como un individuo y, como tal, vario y complejo. No es, por ejemplo, un

oficial negado. Las cuestiones militares las entiende muy bien, aunque tal vez sea menos apto que Cassio para el cargo que Otelo, general experimentado, ha preferido asignar a éste. El que hasta el momento del ascenso de Cassio, y aun después, Yago haya sido aceptado como militar honesto, algo criticón quizá, pero muy jacarandoso con sus ocurrencias y sus “viejas paradojas para hacer reír a los tontos en las tabernas”, indica que posee, aparte de una extraordinaria habilidad histriónica, ciertas condiciones —seguramente de valer— apreciadas en los círculos militares; y es más que probable que tales condiciones hayan contribuído a llevar a los demás oficiales a ignorar la oculta pravedad del alférez y a compartir la opinión del jefe: “Este camarada es de una excesiva honradez y sabe penetrar con espíritu claro en los resortes de las acciones humanas”.

This fellow 's of exceeding honesty,
And knows all qualities, with a learned spirit,
Of human dealings.

Mas ¿cuál será el resorte de la maldad de este sujeto? No cabe duda de que en la literatura mundial Yago es la expresión más imponente de la maldad humana. La suya es una maldad que a primera vista despampana. En tanto que un dramaturgo contemporáneo, en caso de que fuese capaz de concebir originalmente este personaje, nos habría mostrado su infancia, las heridas inconscientes recibidas por él, sus tempranos traumatismos, para sentar, con arreglo al psicoanálisis, las bases de su protervia, Shakespeare nos le presenta como una fuerza inmediata, intuída por una potentísima perspicacia poética, que sobrepasa los acuciosos esfuerzos de la ciencia, y creada por un numen excelso que, con alguna que otra sugestión o retoque, la coloca, formidablemente viva, frente a aquella figura colosal de bondad ingenua que es Otelo. Por eso, Yago también es sublime, sublime en su nequicia, la que tiene algo de arcano. La torcida sutileza de su mente teje motivos para figurarse su perversidad, y luego los abandona. Pero en medio de este misterio hay un hecho protuberante: Yago no ha sido descubierto en ninguna empresa ruin antes de ser promovido Cassio. Es entonces cuando su maldad se activa de manera inusitada para adelantar su interés profesional y vengarse de los que odia y menosprecia.

No obstante, comprendemos que esta extrema maldad de Yago no ha empezado con el chasco que ha llevado por la promoción del florentino. No se sabe hace cuánto tiempo que él reconoce tan solo el imperio de la voluntad, y, regocijándose de la potencia de su nociva inteligencia, desprecia y aborrece a aquellos para quienes existen ideales muy distintos de los suyos. Regocijo de satánica amargura. Voluntad

emplazada contra lo noble, lo bondadoso y lo puro. Como buen militar, ama la acción y la iniciativa; además, se deleita, casi poéticamente —pese a su estilo seco y terroso— moviendo a los demás cual peones en una partida de ajedrez; siente un placer exquisito ante lo difícil y lo peligroso. Hacer el mal con sumo ingenio y éxito absoluto, a pesar de la divina fuerza y belleza de la bondad, sería para él la más intensa delicia. Desde el principio ha elegido el mal. ¿O será que el mal le ha escogido a él como instrumento de desorden y desgracia en el mundo?

Pero, por mucho que veamos a Yago como una fuerza ciega suelta en el mundo, un monstruo desatado contra el bien, no podemos dejar de recordar que él es, en el fondo, terriblemente triste. Falto de distinción y uncido con una mujer un tanto vulgar (a quien trata con una especie de destemplanza zumbona), ve frustrado su sentido de poder y superioridad, a la satisfacción del cual se siente acreedor en virtud de la penetración perversa de su intelecto. ¿Por qué un inocente como Otelio ha de ser feliz en su profesión y en su matrimonio? ¿Por qué Miguel Cassio, “un mozo que está a pique de condenarse por una hembra hermosa” y que tiene “una cabeza de las más débiles e infortunadas para la bebida”, ha de pasar de su puesto de matemático a otro más alto en el Estado Mayor? El dolor que Yago, bajo su máscara de frialdad, oculta debe de ser muy hondo. No hace falta suponer que de alguna amarga experiencia lejana habrán nacido las palabras, hipócritas en su intención, pero genuinas en su inconsciente espontaneidad, que él dirige al general: “¡Oh, mundo monstruoso! ¡Toma nota, toma nota, oh mundo, de lo peligroso que resulta ser recto y honrado!”.

O monstrous world! Take note, take note, O world:
To be direct and honest is not safe.

Y si no es menester tampoco buscar abismos de desgracia para explicar sus renitentes admisiones de méritos en el moro y en el florentino, es, de todos modos, patética en sumo grado la frase monstruosa y melancólica en que Yago explica la necesidad de matar a Cassio: “Si Cassio subsiste, hay en su vida una belleza cotidiana que hará fea la mía”.

If Cassio do remain,
He hath a daily beauty in his life
That makes me ugly.

Se ha necesitado el genio superlativo de un Shakespeare para engendrar a este gran maestro de los bellacos de la literatura, para revestirle de horror diabólico y al mismo tiempo hacerle capaz de excitar, junto con nuestra repugnancia, nuestra más estremecida compasión.

De repulsión y lástima son también las impresiones que nos causa la intensa sensualidad que reptaba en el pozo de esa mente. ¡Con qué pravo deleite comunica Yago al senador Brabancio que Desdémona y el moro en ese mismo instante “están haciendo la bestia de dos espaldas”; incita a Rodrigo a la persecución de la joven y bella esposa del moro, la cual, según arguye el alférez, “tiene que cambiar a causa de su juventud, y cuando se sacie de él descubrirá los errores de su elección”; chaceo con Desdémona y Emilia, en términos cínicos y de doble sentido, acerca de la naturaleza de las mujeres; describe para Cassio con provocante lascivia las posibilidades eróticas de la hermosa veneciana!

Mas la víctima principal de la fantasía impúdica de Yago —fantasía, sin duda, calculadora, pero también enfermiza— es Otelo, quien es así llevado, a través de la parte central de la obra, no sólo a padecer por la imaginación las torturas más desgarradoras, sino también a confundirse, hasta cierto punto, con su torturador, cuyas mismas palabras repite sin premeditación y a deshora. En efecto, se ha comentado más de una vez el acierto dramático y psicológico de Shakespeare al dar al moro inicialmente una elevación de estilo verbal que corresponde a su innata nobleza, elevación que en parte se pierde bajo la degradante influencia de Yago y que se recupera totalmente al fin solo en el trágico y casi ceremonial momento del sacrificio de la vida de Desdémona. Así, pues, la infección moral que el alférez encarna se manifiesta no solo en los tenebrosos pensamientos del general sino también en su modo de comunicarlos.

Cuando, por ejemplo, llega a Chipre el noble Ludovico, enviado de la Señoría de Venecia, le recibe Otelo con estas palabras: “¡Sed bien venido a Chipre, señor! — ¡Cabrones y monos!”.

You are welcome, sir, to Cyprus. —Goats and monkeys!

Al salir Otelo, Ludovico, consternado, pregunta a Yago: “¿Es éste el noble moro a quien nuestro Senado proclama, por voto unánime, capaz de cuanto sea posible? ¿Es ésta la naturaleza en quien no hacen mella las pasiones; cuya sólida virtud no podrían rozar ni herir la bala del accidente, ni el dardo del azar?”.

Is this the noble Moor whom our full Senate
Call all in all sufficient? This the nature
Whom passion could not shake; whose solid virtue
The shot of accident nor dart of chance
Could neither graze nor pierce?

Yago, claro está, no explica verazmente el lamentable cambio sufrido por Otelo. Pero los espectadores de la pieza recuerdan el origen

de aquella insólita y chocante exclamación del gobernador. Para rastrear el origen de esta caída de la gracia verbal, volvamos a una de las escenas más lastimosas de la tragedia, escena en que la insistencia en la naturaleza animal del hombre y unos tropos nacidos de esta concepción se advierten en el lenguaje de Yago. Cuando Otelo exige confirmación del imaginario adulterio de la bella veneciana con el apuesto oficial florentino, Yago objeta: "Es imposible que sorprendierais tal cosa, aun cuando estuviesen tan excitados como las cabras, tan ardientes como los monos, tan lúbricos como los lobos en celo y tan locamente insensatos como los estultos en estado de embriaguez".

It is impossible you should see this,
Were they as prime as goats, as hot as monkeys,
As salt as wolves in pride, and fools as gross
As ignorance made drunk.

No debemos extrañarnos de la impresión morbosa que hace esta bestial fantasía de Yago en la mente de Otelo. Pues, aparte de la franqueza marcial y la honradez rigurosa que el aférez alardea como suyas —fabricación de su astucia simiesca—, aparte también de la falta de malicia y la ofendida dignidad del general, el factor más decisivo del triunfo de aquél es acaso la cómplice sensualidad de éste.

Nosotros concebimos a Otelo como un príncipe exótico hecho guerrero, un paladín que se ha formado la imagen ideal del militar y ha vivido fiel a ella tantos años que ha ignorado o se ha negado a reconocer los salvajes instintos animales que acechan en la jungla de sus nervios y sus venas. Es quizá ésta la razón por la cual no sólo llega algo tarde al lecho nupcial, sino que también, pese a sus maneras graves y al mismo tiempo sencillas, se siente tan poco seguro entre las "superastutas venecianas" que le impresiona la advertencia de Yago: "En Venecia las mujeres dejan ver al cielo las picardías que no se atreven a mostrar a sus maridos. Toda su conciencia estriba no en abstenerse, sino en tener oculto..."

In Venice they do let Heaven see the pranks
They dare not show their husbands; their best conscience
Is not to leave 't undone, but keep 't unknown.

Por otra parte, su desconocimiento de su oculta cachondez —que ya descende por "la pendiente de los años"— le induce a Otelo no solo a insistir en su carácter de soldado totalmente empeñado en el cumplimiento de su carrera, sino también a contemplar el amor matrimonial casi siempre a través de una bruma de tropos ora frígidos, ora en extremo delicados. Ciertamente es que llega a insultar a su esposa, especialmente hacia el final de la obra, pero aun entonces su pasión sabe expre-

sarse con términos agrídulces que dejan entrever su prístina y algo remota y figurativa delicadeza. Así, en el momento mismo de maldecir el matrimonio, reconoce que las esposas son “delicadas criaturas”, y, en medio de sus imprecaciones contra la veneciana, exclama: “¡Oh! ¡El mundo no tiene más adorable criatura! ¡Podría yacer al lado de un emperador y dictarle órdenes!” *Oh, the world hath not a sweeter creature; she might lie by an emperor's side, and command him tasks.* Y más tarde, en un vehemente acceso de pena, reprocha a Desdémona con este tropo: “¡Oh, mala hierba, cual flor tan graciosamente bella, tan deliciosamente odorífera que los sentidos adolorados se embriagan de tí! ¡Ojalá nunca hubieras venido a este mundo!”.

O thou weed,
Who art so lovely and smell'st so sweet
That the sense aches at thee, would thou hadst ne'er been born!

Asímismo, al entrar en el aposento en donde matará a su esposa, no puede menos de apostrofar: “¡He ahí la causa! ¡He ahí la causa, alma mía! —¡Permitidme que no la nombre ante vosotras, castas estrellas!— ¡He ahí la causa! Sin embargo, no quiero verter su sangre ni desgarrar su piel, más blanca que la nieve y tan tersa como el alabastro... de un sepulcro”.

It is the cause, it is the cause, my soul;
Let me not name it to you, you chaste stars!
It is the cause. Yet, I'll not shed her blood,
Nor scar that whiter skin of hers than snow,
And smooth as monumental alabaster.

El doliente, si bien frío, y castamente expresado erotismo de Oteló indica, a nuestro sentir, un conflicto interior que hace contraste con su plena satisfacción y seguridad en el medio militar. Por un lado, se ha erigido una reconocida y bien ganada eminencia en el campo público de la disciplina castrense; por el otro, empieza a desbrujarse la ilusión de realización y dicha en la vida íntima del matrimonio. Los ostensibles orígenes de este contraste él mismo, sin menoscabo de su sencillez, los dramatiza de vez en cuando. Ya ha dicho a los magníficos de Venecia: “Soy rudo en mis palabras y poco favorecido con el dulce lenguaje de la paz, pues estos brazos, desde que tuvieron el desarrollo propio de los siete años, salvo durante las nueve postreras lunas, han hallado siempre sus más caros ejercicios en los campos erizados de tiendas. Y fuera de lo que atañe a las faenas guerreras y a los combates, apenas puedo hablar de este vasto universo”.

Rude am I in my speech,
And little blest with the soft phrase of peace;
For since these arms of mine had seven years' pith,
Till now some nine moons wasted, they have used
Their dearest action in the tented field,
And little of this great world can I speak,
More than pertains to feats of broil and battle.

Asimismo, llanamente, Otelo expresa su preferencia por la dura yacija de combate y no por el dulce tálamo: "La tirana costumbre, muy graves senadores, ha hecho de la cama de pedernal y acero de la guerra mi lecho como de plumas tres veces cernido. Ante las aventuras duras —y así lo reconozco— siento un ardor natural y pronto".

The tyrant custom, most grave senators,
Hath made the flinty and steel couch of war
My thrice-driven bed of down: I do agnize
A natural and prompt alacrity
I find in hardness.

Más tarde, al pedir el asentimiento oficial a que le acompañe su desposada a Chipre, el moro hace, en pleno Senado, alusión, innecesaria a todas luces, mas de seguro característica y reveladora, a su inminente vida íntima de recién casado: "Sedme testigos, cielos, de que no lo pido para dar gusto al paladar de mi apetito, ni —estando difuntos ya en mí los arrebatos de la juventud— tampoco para corresponder al ardor y a la satisfacción propia".

Vouch with me, Heaven, I therefore beg it not
To please the palate of my appetite,
Nor to comply with heat —the young affects
In me defunct— and proper satisfaction.

Así es como Otelo, con invertido recato y obsesión inocultable, muestra su propia imagen de sí como varón endurecido por los rigores de la milicia y cónyuge imaginativo pero no inflamado en absoluto por núbiles impulsos.

Con todo, él cree poder ser feliz en su matrimonio, y sigue creyéndolo así hasta el momento en que los celos son sembrados en su imaginación por Yago, el que, presintiendo el trayecto de esa desgracia, musita: "¡Ni adormidera, ni mandrágora, ni todas las almibaradas drogas soporíferas del mundo te devolverán jamás el dulce sueño que poseías ayer!".

Not poppy, nor mandragora,
Nor all the drowsy syrups of the world,
Shall ever medicine thee to that sweet sleep
Which thou owest yesterday.

En la misma escena, Otelo, viéndose fracasado como marido, como hombre, en primer término, y, por ende, como militar, prorrumpe en lamentosa despedida de su profesión, como para confirmar nuestra sensación de esa desgracia total que Yago ha tramado: "¡Ay, ahora adiós para siempre a la tranquilidad del espíritu! ¡Adiós a las tropas empenachadas y a las turgentes guerras, que hacen de la ambición una virtud! ¡Ay, adiós! ¡Adiós al relinchante corcel y a la aguda trompeta, al tambor que despierta la ardencia del alma, al penetrante pífano, a las reales banderas y a cuanto constituye la soberbia, la pompa y el aparato de gloriosas guerras! ¡Y a vosotras, máquinas mortíferas, cuyas bocas crueles imitan los horrisonos clamores de Júpiter inmortal, adiós! ¡La carrera de Otelo ha dado fin".

Oh, now, forever
Farewell the tranquil mind! Farewell content!
Farewell the pluméd troops, and the big wars
That make ambition virtue! Oh, farewell!
Farewell the neighing steed, and the shrill trump,
The spirit-stirring drum, the ear-piercing fife,
The royal banner, and all quality,
The pride, pomp and circumstance of glorius war!
And, O you mortal engines, whose rude throats
The immortal Jove's dread clamours counterfeit,
Farewell! Othello's occupation 's gone.

Estos versos, además de acentuar en el contexto nuestra impresión del colapso total de la esperanza del protagonista, cuya carrera ha naufragado igual que su felicidad connubial, constituyen por sí una de las más espléndidas apóstrofes a la guerra que hasta ahora existen. Sugieren, en especial, el triste vacío que pudiera descubrir quien, terminada la carrera militar, con todo su aparato, pompa y soberbia, se hallase desnudo y solo frente a la vida y a la realidad de su existencia individual.

El tercer hombre de acción de este drama es un soldado diferente tanto de Otelo como de Yago. Podría él, con sus mismas virtudes y faltas, no ser militar, pero es oportuno reiterar que es precisamente el carácter ínsito del campamento lo que da realce a esas virtudes y gravedad especial a esos defectos. Miguel Cassio no parece demasiado ambicioso, ni estrictamente puritano. Recordando los estragos que le ha ocasionado la bebida, la rehuye. Pero el que caiga borracho en la trampa tendida por Yago, no nos sorprende, dadas las circunstancias y la diabólica maulería del alférez; como tampoco nos sorprende la justa reacción militar del general jefe supremo de la isla y responsable por la paz pública. Con todo, Cassio es un joven de probadas cualidades

milicianas y administrativas, cual es de suponer por su nombramiento para suceder al bienquisto moro en la gobernación de Chipre.

Por otra parte, Cassio admira a su general, para quien ha actuado como intermediario en el cortejo de Desdémona. El que haya prestado este favor, está muy de acuerdo con su elegancia espiritual, pues, a diferencia de Yago, se distingue por un rasgo ostensiblemente aristocrático, si bien en el fondo muy humano, que le impulsa a rendir tributo a lo noble y a lo bello. Por esta generosidad de espíritu es llevado a participar, como sujeto activo y como objeto de recíprocas amistades, en el drama doméstico. Profesa por la joven veneciana una admiración a la vez cálida y respetuosa. Es un oficial de mucho mundo, seguramente de buena familia y esmerada educación, y agrada a las mujeres por su buena planta y su apostura. Su extraordinaria simpatía se trasluce aun por las referencias tan invidias como deslumbradoras de Yago: "Además, el tunante es guapo, joven, y posee todos aquellos requisitos que buscan las mentes ligeras y las cabezas huecas. Un belitre completamente inoportuno; y la mujer le ha distinguido ya". *The knave is handsome, young, and hath all those requisites in him that folly and green minds look after: a pestilent complete knave. And the woman hath found him already.* Pero ni la malquerencia de Yago siquiera puede dejar de reconocer "la cotidiana belleza" que ilumina la vida de Cassio.

La segunda trampa tendida por Yago para coger a Cassio es el pañuelo que Otelo le ha dado a Desdémona como obsequio de noviazgo. Sabiendo que en esta trampa levísima han de caer no solo el florentino y la veneciana, sino el moro también, el alférez dice con cínica objetividad: "Bagatelas tan ligeras como el aire son para los celosos pruebas tan potentes como las afirmaciones de la Sagrada Escritura".

Trifles light as air
Are to the jealous confirmations strong
As proofs of Holy Writ.

En efecto, el pañuelo ha de servir para enredar en forma definitiva la existencia de Cassio con la suerte del general y su esposa.

A Otelo, enterado de que Desdémona ya no tiene la prenda, se le enciende la imaginación, siempre cercana a la fábula y a la poesía, y el pañuelo, bagatela de la vida personal y doméstica, se transmuta al punto en mágica tela dada a su madre por una hechicera egipcia y cargada de graves presagios talismánicos: "¡Hay magia en su tejido! Una sibila que contaba en el mundo doscientas evoluciones solares, realizó el bordado en su furor poético; los gusanos que produjeron la seda eran encantados, y el tinte era de corazones de vírgenes momificadas, que su arte había sabido conservar".

'T is true: there 's magic in the web of it:
A sybil, that had numbered in the world
The sun to course two hundred compasses,
In her prophetic fury sewed the work;
The worms were hallowed that did breed the silk;
And it was dyed in mummy which the skilful
Conserved of maidens' hearts.

Mas, en verdad, el pañuelo no es tan solo una tela de palor vi-tando que flota misteriosamente en medio de la lobreguez de la tragedia. Reliquia de familia, regalo hecho una vez por el padre a la madre de Otelo —como éste habrá de confesar después—, esta prenda constituye un instrumento tan concreto como fatal, y muy apropiado a una tragedia de ambiente doméstico. Porque si un drama heroico como *Hamlet* requiere el fausto de un palacio, la sombra de un rey asesinado, el aparato de un drama dentro del drama y el fragor de aceros entrecuchados, basta, en cambio, para que la tragedia doméstica —aunque sea de una grandeza tan distante del drama burgués como lo es *Otelo*— se realice plenamente bajo la mano del genio, cualquier utensilio familiar: un libro, una cajita de plata, un abanico, un pañuelo. No caben aquí las empresas titánicas ni los anchos y fastuosos ámbitos cortesanos. Lo que importa es que, para alcanzar el fin trágico, sean genialmente aprovechados los humildes elementos domésticos, como ha sabido Shakespeare aprovechar el pañuelo de Otelo para construir una de las mejor logradas de sus intrigas. Además, en esta tragedia la sensación de un espacio reducido, por coincidir con la cerrada organización castrense, concentra la atención del espectador en cada objeto o detalle significativo hasta tal punto que a veces la tensión nerviosa parece casi insoportable.

Justo es que el lío del pañuelo, ignorantemente atado por Emilia, sea también por ella dehecho en la tercera y última parte de la obra, en donde, estrangulada ya Desdémona por Otelo, la apegada servidora comprende y revela la alevosía de Yago. Esta Emilia, personaje menor de la tragedia, se destaca hoy todavía, merced a la taumaturgia shakespeariana, como una de las figuras más definidas de toda la literatura dramática. Lo curioso es que el espectador, repelido al principio por la ordinariez y la ligereza de esta mujer, por su torpe falta de sensibilidad e imaginación, su descuido e imprudencia y, sobre todo, por su bajo sentido de valores éticos en el diario vivir, llegue gradualmente a poder aquilatar en el carácter de Emilia otras prendas que la hacen acreedora a un favorable balance de estimación. Vamos percibiendo, a través del drama, su afecto, burdo pero sincero, por Desdémona, y advertimos que tan pronto como ella se entera del asesinato de su señora, se transforma, sin perder su identidad, en expresión, no solo natural, sino aun

sublime, de los sentimientos que nos abruma. Su arrojado testimonio contra su marido, su exaltada defensa de la castidad de la desdichada veneciana, su desafío de la muerte, su agonizante canturreo de la tonada favorita de Desdémona, todo la convierte en digna copartícipe de Otelo en el patetismo de la última escena.

Hasta la víspera del desenlace de la tragedia, Emilia, que aún no se ha percatado de la radical perversidad de su marido, vive algo más que resignada, hasta enamorada quizá, al lado de él. Una mujer menos omisa o más sensible del decoro del matrimonio, habría reaccionado con irritada dignidad. Pero Emilia, a pesar de su justificación de los deslices femeniles provocados como reacción a la torpeza de los maridos, sigue formando con Yago un hogar en que, aun cuando no vibre la dicha radiante, se presenta una apariencia aceptable de conformidad. Es probable que ella, ignorando la "simple sospecha" de su marido sobre un inexistente acto de adulterio entre ella y el moro, conceda poca importancia al ambiguo cumplido lanzado por aquél en su presencia hacia las mujeres, de modo que no ha hallado motivo por tenerle profundo rencor y, al encontrar el pañuelo, puede con tranquila complacencia reconocer para sus adentros su ignara aceptación de los caprichos de Yago: "Yo no sé nada sino satisfacer su fantasía".

I nothing but to please his fantasy.

Pero, en el fondo, su actitud para con Yago es femininamente acomodadiza, apasionada tal vez, mas rodeada de una implícita filosofía de reciprocidad y *quid pro quo* en las relaciones matrimoniales.

Se comprende cómo Emilia ha llegado a esa componenda si se pone atención a las charlas entre señora y dama de compañía. Cuando Desdémona expresa su estupor ante el cambio de comportamiento que ha notado en Otelo, Emilia, con la obtusa sagacidad de la gente conforme, comenta: "Ni en un año, ni en dos se nos muestra el hombre como es. Todos ellos no son más que estómagos, y nosotras tan solo su alimento. Se nos comen glotonamente, y cuando están saciados nos vomitan".

'T is not a year or two shows us a man:
They are all but stomachs, and we all but food;
They eat us hungerly, and when they are full
They belch us.

Y en la última escena en que se encuentran juntas, Emilia comenta con desagrado la influencia de los hombres en las mujeres: "El mal que nosotras hacemos, son ellos quienes nos lo enseñan".

The ills we do, their ills instruct us so.

En todo este pasaje, que es una discusión entre dos esposas sobre las relaciones conyugales, Emilia deja comprender la ausencia de altos ideales en su vida con el marido.

¡Cuán lejana tal actitud está de la mente de Desdémona! A través de la obra, en un tono suavemente poético, que es la antífona de los grandiosos parlamentos de Otelo, la veneciana se revela como ardiente y honrada, comprensiva y pura, vivaz y, sin embargo, dispuesta a someterse dulcemente —y no por componenda ni mera tolerancia, sino por amor hondísimo— a la voluntad de su señor. Voluptuosamente formada —como el alferez se deleita en apuntar, en tanto que lo admite respetuosamente el florentino—, Desdémona atrae no solo la deferente galantería de un Cassio, sino también el apasionamiento fatuo de un Rodrigo y la cínica lubricidad de un Yago. Pero los ojos de su amor se encienden sólo con la imagen de su esposo. Entre todas las muy variadas y magníficamente concebidas mujeres que pueblan el teatro de Shakespeare, esta espléndida italiana es una de las que más patética tornan la tragedia y tal vez la que más corresponde, en el mejor sentido, a la idea que se ha dado por llamar “el eterno femenino”. La vemos, al principio del drama, llena de confianza y entusiasmo, lista para inducir al gigante moro a pronunciar las dulces palabras anheladas, y resuelta a desafiar por él la oposición de su padre; más tarde, cuando ella se empeña en ayudar a Cassio, nos damos cuenta de que es una mujer no menos compasiva que perseverante; por último, al notar el triste enojo de su marido, se torna circunspecta y sumisa, sabiendo que las responsabilidades de un gobernador militar pueden ser en extremo gravosas. Esta sumisión, para el espectador lastimosa y a la vez admirable, y esta pasiva circunspección, impuesta por su amor, siempre leal y vivísimo, a un hombre de gran valer, constituyen juntas otro de los factores que hacen que en ciertos instantes la tragedia de *Otelo* sea por poco intolerable. Es como si la verdad misma, representada por Desdémona, fuese estrangulada por la nobleza humana misma perdida en las tinieblas y enloquecida momentáneamente por la ponzoña del materialismo. Ninguna de las obras anteriores del canon shakespeariano, ni siquiera *Hamlet*, presenta una figura femenina dominada en forma tan extraña e injusta por un hado siniestro.

En suma, *Otelo* es, en un sentido importante, la tragedia de una mujer que demuestra una extraordinaria altura femenina bajo el signo del amor; como también es, obviamente, la historia del fracaso de su consorte, un hombre de acción impertérrito y dotado además de una gran bondad y otras excelsas cualidades humanas.

Conviene que nos detengamos brevemente ante el aspecto miliciano de este fracaso. Si es grande la distancia conceptual que va de *Hamlet* a *Otelo*, es de particular interés la diferencia entre el moro y la figura militar más destacada como hombre de acción en aquella obra: el joven Fortinbrás. Ahora bien: éste constituye, por algunos aspectos, un contraste con el metafísico príncipe de Dinamarca, experto ciertamente en el manejo de las armas, pero apreciado tal vez más por “su penetración de cortesano” y “su discurrir de erudito”. Es, en efecto, este guerrero del Norte quien, por su “divina ambición” que “desafía al invisible futuro, aventurando lo que es mortal e incierto a cuanto puedan osar la fortuna, la muerte y el peligro”, hace reflexionar a Hamlet sobre su propia inacción, y quien, “llegado victorioso de Polonia”, al fin de la obra, asume el mando en Dinamarca, representando así, implícitamente, el éxito del hombre de acción frente al fracaso del caviloso intelectual de la Universidad de Wittenberg. Otelo, en la medida en que carece de la inteligencia especulativa y la cortesana sutileza del Príncipe, se aproxima al joven hombre de acción nórdico. No obstante, el moro, quien es superior a Fortinbrás en dignidad, en experiencia de militar y aventurero y, desde luego, en estatura humana y poética, no logra finalmente nada comparable con el éxito de éste. El noruego realiza su seguridad interior en el campo de la acción humana; la derrota de Otelo se produce en el campo interior de su individualidad. Pese a su grandeza como hombre de acción, la profunda inseguridad de su espíritu le hace incapaz de hacer frente a la vida, si bien su incapacidad y su infortunio los poetiza como un aspecto de su inherente nobleza, de manera que cuando se le pregunta qué, a fin de cuentas, se debe decir de él, contesta: “Pues, cualquier cosa: asesino honorable, si queréis, puesto que nada he hecho por odio, sino todo por honor”.

Why, anything:

An honorable murderer, if you will;

For naught did I in hate, but all in honour.

Son nobles estas palabras y corresponden a la nobleza de quien las pronuncia, mas no alcanzan a ocultar la debilidad y el fracaso de un hombre que de pundonoroso militar viene a ser asesino de su propia esposa, una dama tan virtuosa como bella.

Pero si es precisamente la debilidad de Otelo como individuo lo que Yago, habiéndose dado cuenta de ella, aprovecha para ingeniar el plan que ha de producir en forma patente esta derrota, conviene insistir

que el derrotado se nos presenta también como el hombre enfrentado al mal en el mundo. Otelo es el más humano de los héroes trágicos de Shakespeare. Lo patético de su caída como individuo es solo un aspecto de la tragedia del hombre cuya bondad, adnata como está con la flaqueza humana, cae vencida por el mal. Naturalmente, la tragedia ha de tocar también a Desdémona, quien a pesar del laicismo y la mundanería —nominalmente cristiana— que se adivinan en Venecia, ha sido “una virgen nunca arriscada, de una manera de ser tan apacible y tímida que al menor movimiento suyo ella misma enrojecía”...

A maiden never bold,
Of spirit so still and quiet that her motion
Blushed at herself...

y a quien derriba el mal, simbolizado por el maquiavelismo de Yago. La diferencia entre la suerte de Desdémona y la de su esposo en esta catástrofe es que, en tanto que ella pierde el sosiego y la vida, él se halla asomado a la nada, al caos original y redivivo (*chaos... come again*). Para poder producir tamaña desgracia física y espiritual, Yago está dotado —menester es recalcarlo— de algo así como la potencia desintegrante del mal aposentado en el cosmos y malignamente expedito para penetrar en las grietas de la personalidad humana. Se ha dicho que Otelo es el alma humana como se empeña en ser, y que Yago representa lo que la corroe y subvierte por dentro. Tal vez sea excesiva la intención simbólica de este concepto, pero es evidente que la credulidad de Otelo, unida no tanto a una enfermiza disposición a los celos cuanto a un idealista deseo de adorar la pureza incontaminable, no resiste, no puede resistir la insidiosa acometividad del mal que Yago encarna. Es como si Shakespeare, al crear estos personajes, hubiese llegado, por la fecha de la composición de *Otelo*, a una visión del mundo y del hombre más profundamente trágica de la que informara su *Hamlet*. Es como si nos advirtiese sobre la desventurada situación del hombre, destinado, a pesar de cuanto tuviera de bueno y noble, a sucumbir física o moralmente, o de ambas maneras, ante el mal en el universo.

Shakespeare había de seguir acompañado de esta acongojada visión en *El Rey Lear* y en *Macbeth*, antes de pasar por los dos últimos dramas romanos, *Antonio y Cleopatra* y *Coriolano*, y otras obras, para llegar finalmente a la áurea serenidad de *Cimbelino*, *El Cuento de Invierno* y *La Tempestad*, piezas que ofrecen un elocuente contraste con el extremo pesimismo de *Otelo*.

Puédese medir la extremidad de este pesimismo por el hecho de que, en todo el teatro de Shakespeare, solo aquí se presenta, como algo irremediable si no plausible y dentro de un ambiente cristiano, un caso de suicidio, a pesar de una plena conciencia de su terrible alcance espiritual. El moro, con los ojos al fin asombradamente abiertos, vislumbra la perspectiva que se le abre más allá de la estrechez cuartelera, más allá de la sofocante atmósfera de la infelicidad doméstica y más allá de la existencia misma, hacia la infinita desolación reservada para un derrotado y esclavo del mal. Agobiado por el horror de esta perspectiva, Otelo, mientras contempla el cadáver de su esposa, se entrega a su postrer lamento: "Oh, mujer nacida bajo torva estrella! ¡Pálida ahora como tu vestidura! Cuando nos encontremos en el tribunal de Dios, tu aspecto presente bastará para precipitar mi alma fuera del cielo, y se apoderarán de ella los demonios. ¡Fría, fría, mi bien! ¡Fría, como tu misma castidad! —¡Oh, maldito, maldito esclavo!— ¡Demonios, arrojadme a latigazos de la vista de esta aparición celestial! ¡Hacedme rodar en los vientos sin reposo! ¡Asadme en azufre! ¡Sumergidme en las profundas simas del fuego líquido! — ¡Oh, Desdémona! ¡Desdémona! ¡Muerta! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh!"

Now, how dost thou look now! O ill-starred wench!
Pale as thy smock! When we shall meet at compt,
This look of thine will hurl my soul from Heaven,
And fiends will snatch at it. Cold, cold, my girl!
Even like thy chastity! —O cursed slave!—
Whip me, ye devils,
From the possession of this heavenly sight!
Blow me about in winds! Roast me in sulphur!
Wash me in steep-down gulfs of liquid fire!—
O Desdemona! Desdemona! Dead!
Oh! Oh! Oh!

HOWARD ROCHESTER.

BIBLIOGRAFIA

- W. H. AUDEN, *The Dyer's Hand* (Faber).
- MAUD BODKIN, *Archetypal Patterns in Poetry* (Oxford).
- A. C. BRADLEY, *Shakespearean Tragedy* (Macmillan).
- E. K. CHAMBERS, *A Shakespearean Survey* (Pelican).
- LEONARD F. DEAN, ed., *Shakespeare: Modern Essays in Criticism* (Oxford).
- FRANCIS FERGUSSON, *The Human Image in Dramatic Literature* (Doubleday).
- FRANCIS FERGUSSON, *The Idea of a Theatre* (Doubleday).
- BORIS FORD, ed., *The Age of Shakespeare* (Pelican).
- HARLEY GRANVILLE - BARKER, *On Dramatic Method* (Hill and Wang).
- H. GRANVILLE - BARKER, and G. B. HARRISON, ed., *A Companion to Shakespearean Studies* (Doubleday).
- R. B. HEILMAN, *Magic in the Web* (University of Kentucky).
- G. WILSON KNIGHT, *The Wheel of Fire* (Methuen).
- LAURENCE LERNER, *Shakespeare's Tragedies* (Pelican).
- PETER QUENNEL, *Shakespeare* (Hearst).
- CAROLINE SPURGEON, *Shakespeare's Imagery* (Cambridge).
- GEORGE STEINER, *The Death of Tragedy* (Hill and Wang).
- J. L. STYAN, *The Elements of Drama* (Cambridge).
- D. A. TRAVERSI, *Approach to Shakespeare* (Doubleday).
- MARGARET WEBSTER, *Shakespeare Today* (Dent).