

Belleza vs. honestidad en Othello

'Beauty versus honesty in Othello' por Meg Harris Williams (2000)

Traducción: Miriam Botbol, Silvia Grünwaldt (2004)

O felia le dice a Hamlet en la escena del convento: “¿Podría tener la hermosura mejor comercio que con la honestidad?” (*Hamlet* III.i.110, v.e.: 1360) y él responde que la belleza socava la honestidad y la convierte en una “alcahueta”. En *Otelo*, la siguiente tragedia, (sin considerar la antitragedia *Troilo y Cressida*), Shakespeare explora la confrontación entre estas dos cualidades para poder definir a cada una de un modo más preciso. Otelo como héroe es todo lo que Hamlet no es: simple, no-analítico, todo corazón, el “noble Moro”. La obra se caracteriza por lo que surge y rodea a este particular tipo de belleza, la “música de *Otelo*”, tal como la denominó acertadamente Wilson Knight. El drama de la obra gira en torno de la interacción de esta belleza con la “honestidad” de Yago, tan proclamada, universalmente aceptada y reiterada. La honestidad es la alcahueta que socava la belleza, aunque en último término la belleza triunfa. Como sugiere Shakespeare son auténticos opuestos. La “honestidad” se reafirma, hacia el final de la obra, como la ausencia del concepto de “sinceridad” de Donald Meltzer (el corazón de lo que llena de significado la comunicación humana). Se convierte en una pseudo-cualidad, en una no-cualidad, en una verdadera ausencia.

La belleza de Otelo yace en su poesía y en sus cualidades poéticas. Confiesa ser “rudo en su habla”, en contraste con la “melosidad” cortesana de los venecianos o la locuacidad de Yago. De hecho, algunos de sus puntos poéticos culminantes son simples repeticiones: “ ¡que lástima, Yago!; Que lásima, Yago!...; Oh Yago! (“The pity of it, Iago, O, Iago, the pity of it”, IV.i.191, v.i.:266, v.e.:1515);¹ al estilo de: “Muero, reina de Egipto, muero” de Antonio (“I am dying Egypt dying” v.e.:1087). Yago se mofa de las historias que Otelo contó a Desdémona y con las cuales la enamoró, llamándolas “fanfarronadas y fantásticas mentiras” (II.i.222, v.i.:

¹ Se cita el acto, escena y nº de línea, y a continuación la página en la versión inglesa y la página en la versión española.

177, v.e.: 1478); sin embargo, Desdémona no fue atraída por lo literal de las escenas de antropofagia y de hombres que acarreaban sus cabezas, sino por la “mente” que estaba detrás de la retórica superficial de sus aventuras en tierras lejanas: “En su alma es donde he visto el semblante de Otelo” (I.iii.252, v.i.:151, v.e.:1470). Ella ve algo en el corazón de Otelo que surge más allá de su negrura (fealdad, rareza), como si fuera la metáfora de Caliban de la riqueza primaria, la fuente misma de la poesía. Su visión es tanto pura como sensual (de aquí su franqueza cuando habla de “los ritos de esta religión de la guerra por la cual le he amado” (I.iii.257, v.i.:151, v.e.:1470). Otelo mismo acepta la rareza de su negritud en esta cultura (“embadurnado y negro como mi propio rostro...” III.iii.393, v.i.:234, v.c.:1495), pero incluso durante el tormento de sus celos se sobrepone a la tentación de caer en cualquier humillación-tipo-claustro por esto y reafirma su creencia original: “...ella tenía ojos y me eligió” (III.iii.193, v.i.:220, v.e.:1491). Ella se compadecía de los peligros que él corrió “Y yo la amé por la piedad que mostró por ellos” (I.iii.168, v.i.:145, v.c.:1469). Esencialmente son historias de su vida interior. Él cree en su propia valía, no por sí misma sino por la fe que tiene en el juicio de Desdémona, en el principio de poder ver el “feo monstruo” de un nuevo pensamiento (como lo describe Bion). En la famosa línea en la que mágicamente apacigua la reyerta “Guardad vuestras espadas brillantes, pues las enmohecería el rocío” (I.ii.59, v.i.:132, v.e.:1466), Otelo señala su propio giro de guerrero a amante, prefigurando el de Antonio y también el modo en que Ariel encanta la espada de Ferdinando en *La Tempestad*. (Muchos aspectos de este drama realista resuenan alegóricamente en esa última obra: Brabancio/Próspero “perdiendo” su hija en la tempestad del matrimonio, aunque él mismo le había presentado a su amante al comienzo : “Su padre me quería ” (I.iii.128, v.i.:143, v.e.:1469). También Próspero había “amado y valorado mucho” a Caliban .

BRABANCIO: Ha engañado a su padre y puede engañarte a tí

OTELO: ¡Mi vida en prenda de su fe! (I.iii. 293-4, v.i.:154, v.e.:1471)

Para Desdémona Otelo es “la materia de la cual están hechos los sueños”. Aunque su relación no había tenido la oportunidad de ser puesta a prueba, siendo por esto vulnerable, ello no va en detrimento de la cualidad sincera de estar preparada para arriesgar “la vida por fe” en la visión interna. En última instancia podremos ver que la “fe” de Desdémona consiste en

preservar la imagen de su “bondadoso señor”, incluso cuando él la mata. Pero no en el sentido convencional del término de no cometer adulterio sino que nada de lo que él haga podrá quitarle el ideal que ella tiene de él. Desdémona ya había desafiado a su suerte al dejar familia y cultura por este matrimonio rebelde (mi “bella guerrera” como la llamaba Otelo), y al final desarrolla coraje para morir (aunque no lo deseaba). En efecto, la “vida” de Otelo es literalmente sacrificada a causa de la “fe” de ella y ésto restaura la propia fe en si mismo (“Muerdo en un beso”). Y, de hecho, esto aparece como un tipo de deshonestidad (“una embustera” dice Otelo, ya que Desdémona proclama que él no la mató sino que ella misma se mató). La fe en la belleza es antitética a la mera honestidad.

La imagen de este matrimonio es proclamada por Cassio quien, con su juventud e idealización de un ideal verdadero, es él mismo una emanación de la música-de-Otelo. Da la bienvenida a Chipre a la divina Desdémona con un discurso exuberante que anticipa la inminente llegada de Otelo y completa su imagen poética:

Las tempestades mismas, las mares gruesas, los vientos mugidores, las rocas estriadas y las congregadas arenas, traidores apostados para sorprender las inocentes quillas, como por sentimiento de la belleza, han renunciado a su natural fortífero, para dejar ir con toda seguridad a la divina Desdémona...

¡Gran Júpiter, protege a Otelo e hincha su velamen con tu propio y poderoso aliento, a fin de que honre esta playa con su gallarda nave, que sienta en los brazos de Desdémona las ardientes palpitations del amor...

(II.i. 68-80, v.i.:166-7, v.e.: 1475)

Luego sabremos que Cassio era el amigo íntimo de Otelo mientras éste cortejaba a Desdémona, “estando entre ellos a menudo”, del mismo modo que Yago era el más cercano en el campo de batalla. Aquí, Cassio vuelve a estar otra vez entre ellos durante un breve momento, como alguien para quien la consumación inminente de este matrimonio es una “bendición” para sí mismo y para toda la isla. Shakespeare ubica esto en oposición directa a la reacción de Yago, el otro “lugarteniente” de Otelo, para indicar las fuerzas gemelas que le están pisando los talones. Yago observa el abrazo de Otelo y Desdémona y su reacción automática es:

¡...ahora estáis bien templados! Pero ¡a fe de hombre honrado yo aflojaré las

clavijas que producen esta música! (II.i. 199-201, v.i.:176, v.e.:1477)

Su impulso a la destrucción opera por sí mismo con la certidumbre de un destino inexorable. El rol de Yago tiene algunas semejanzas con el del Destino abstracto en la tragedia antigua, y con el del Loco de los dramas renacentistas, cuya tarea socavadora tiene un efecto depurador. En última instancia, Yago está siendo simplemente él mismo, actuando su mundo interno con una inevitabilidad casi mecánica. Hacia el final de la obra aparece el pasaje de la “hermosura cotidiana” (V.i. 19-20, v.i.i.:297, v.e.:1514) en el cual Yago busca un motivo para hacer matar a Cassio. Aquí es donde Yago más se acerca a expresar el misterio de su propia motivación. El comentario de Wilson Knight sobre este pasaje es:

Yago odia el idilio de Otelo y el encanto de Desdémona porque es, por naturaleza, enemigo de estas cosas. Dice de Cassio: “hay en su vida una hermosura cotidiana que hará fea la mía ”

Éste es su verdadero “motivo”, los otros que se han sugerido son sólo profundos en apariencia. Es el cinismo aborreciendo a la belleza, rechazando su existencia, ... Yago es el cinismo encarnado y proyectado en la acción. (The Othello Music, *The Wheel of fire* [Casebook p.90])

Esta confesión sobre su propia “fealdad” es el único enunciado sincero que emerge de la boca de Yago. Sin embargo, probablemente no pertenece a Yago como personaje (en quien podría aparecer como un saludable reconocimiento de su desesperación) sino a Shakespeare como dramaturgo, analizando la verdadera naturaleza de los sentimientos de Yago y poniendo estas palabras en la boca de su personaje.

El *puzzle* de la “malignidad sin motivo” de Yago (como la llamó Coleridge) siempre ha interesado a la gente. Porque es cierto que él no tiene motivos en el sentido usual del término, y, aunque en la obra él y otros sugieren multitud de motivos plausibles (ambición, rechazo, envidia, etc), ni él ni nosotros creemos en su autenticidad. Lo más cercano a un motivo, en el sentido convencional de la palabra, es el *ennui* mencionado por Hazlitt ,(quien describió a Yago como “un filósofo que apuñala a hombres en la oscuridad para evitar el *ennui*”), el aburrimiento: aborrece el vacío que resulta de la ausencia de la acción excitante y violenta (de allí su “calentar la cabeza”, apuñalar en la oscuridad, etc). El concepto

de “cinismo encarnado”, o, llamado de otro modo “maldad”, concuerda con la conclusión a la que Otelo llega al final de que Yago no es un hombre sino una “fábula” (mirando hacia abajo para buscar su pezuña), un “semi-diablo” (V.ii 302, v.i.:327, v.e.:1523). Como si Shakespeare hiciera que nos preguntásemos ¿cuál es el significado de Yago para *sí mismo*? Formulando la pregunta abstractamente: ¿cuál es la cualidad esencial de esta mentalidad?. Ni Willam Empson, en su famoso y agudo ensayo sobre el juego de palabras alrededor de la palabra “honesto” en *Othello*, consigue penetrar en la dimensión psicológica. Es algo que sólo se puede representar en el contexto de su antítesis: belleza. Shakespeare reconoció esto después de *Troilo y Cresida*, su rotunda sátira nihilística sobre la alcahuetería y la insinceridad. En *Troilo* no hay belleza para contrastar con el cinismo, por lo tanto no puede ser explorado completamente. Por más cínico que el personaje de *Troilo* pueda ser no va lo suficientemente lejos, hay algo en el carácter de Yago que va más allá del cinismo y que Shakespeare, con una ironía devastadora denota como “honestidad”.

¿En qué consiste esta “honestidad”? Mucha admiración ha sido expresada sobre la inteligencia de Yago y su astucia en conspirar y jugar con el talón de Aquiles (el punto débil) de sus víctimas. Sin embargo, muchas de sus manipulaciones y mentiras oportunistas no son instrumentos al servicio de un deseo específico o de una intención, sino meras consecuencias de su estado mental o de cómo está en ese momento. Las metas que él declara cambian fortuitamente a medida que la trama avanza. Al comienzo simplemente era hacer quedar a Otelo como un “burro”, luego sólo se aprovecha de la confesada incapacidad de Cassio de aguantar el alcohol (para esto no se requiere ningún trabajo detectivesco de profundización psicológica). Su intelecto se expresa en aforismos imitativos y epítetos con los cuales da la ilusión de profundidad y honradez: “No soy lo que parezco” (I.i 65, v.i.:120, v.e.:1462); “De nosotros mismos depende ser de una manera o de otra” I.iii319, v.i.: 156, v.e.:1472); “ y sabiendo lo que soy, sé lo que ella será” (IV.i72-3, v.i.: 259, v.e.:1503). Emplea con su víctima una alternancia intimidatoria de puñaladas “blandas” y “duras”, una mezcla de sugerencia y brutalidad para “remachar el clavo”.

RODRIGO: ¿Qué entendéis por eliminarle?

YAGO: ¡Pardiez!, hacerle imposible el ocupar el puesto de Otelo; saltarle los sesos?

(IV.ii. 228-30, v.i.:287, v.e.:1511)

O,

YAGO: Pues que había..., no sé qué había hecho

OTELO: ¿Qué? ¿Qué?

YAGO: Que se había acostado...

OTELO: ¿Con ella?

YAGO: Con ella, o encima de ella, como queraís....

(IV.i.32-4, v.i.:255-6, v.e.:1502)

Ésta es la naturaleza tosca de su arte. Su vulgar cualidad imitativa provoca en los otros personajes del drama la ilusión de que Yago personifica algún mito de la sabiduría terrena del hombre comun, y que es incapaz, por su transparente honestidad, de vestirlo de un lenguaje con más tacto o sensibilidad. “¡Oh! Eres listo;es cierto” , dice Oteló (IV.i. 74, v.i.:259, v.e.:1503). La socarronería de Yago insinúa que él está lleno de sabiduría pero que desea proteger su honradez de cualquier curiosidad intrusiva “... aunque comprometido a todo acto de leal obediencia, no estoy obligado a descubrir lo que todos los esclavos son libres de ocultar. “¿Revelar mis pensamientos?” (III.iii. 138, v.i.:217, v.e.:1490), llevando a Oteló a pedir finalmente: “¡Por el Cielo! ¡Conoceré tus pensamientos! ” (II.iii, 166, v.i.:218, v.e.:1491). El pensamiento “oculto”, esa perla de sabiduría es un verdadero “monstruo” de honestidad:

YAGO: ¿Honrado, señor?

OTELO: “¡Honrado!” .Si, honrado.

...¡por el Cielo, me sirve de eco, como si encerrara en su pensamiento algún monstruo...!

(III.iii, 105-11, v.i.:215, v.e.:1490)

...

YAGO: No convendría a vuestro reposo, ni a vuestro bienestar, ni a mi fortaleza varonil, honradez y prudencia, permitir que conocierais mis pensamientos (III.iii, 156-8, v.i.:218, v.e.:1491)

Esta honestidad, estos pensamientos, son una imitación de la privacidad, un secretismo de naturaleza exhibicionista que incita a la acción. En el nadir del drama la palabra “honesto” cae rápidamente como un plomo, al aplicarse igualmente a la honestidad de Yago y a la deshonestidad de

Desdémona.

YAGO: ¡Oh miserable imbécil, que vives para ver tu honradez transformada en vicio!...

OTELO: No, quédate...Debieras ser honrado.

YAGO: Debiera ser prudente, pues la honradez es una tontería que siempre trabaja en balde

OTELO: Por el universo, creo que mi esposa es honrada y creo que no lo es; pienso que tú eres justo y pienso que no lo eres; Quiero tener alguna prueba! (III.iii.381-92, v.i.:233-4, v.e.: 1495)

O, “No es honrado en mi decir lo que he visto y he conocido...” (IV.i.273-3, v.i.:272, v.e.:1506), o las reiteraciones de Oteló, masticando la palabra misma:

Este camarada es de una excesiva honradez y sabe penetrar con espíritu claro en los resortes de las acciones humanas (III.iii. 262-4, v.i.:225, v.e.:1492)

O,

OTELO: No creo que Desdémona no sea honrada

YAGO: ¡Que viva así mucho tiempo, y otro tanto vos para creerla tal! (III.iii.229-30, v.i.:223, v.e.1492)

Sólo si consideramos que Yago está siendo él mismo y expresando simplemente su visión del mundo lo podríamos calificar de “honesto”. Él cree genuinamente que todas las mujeres son prostitutas, que todas las amistades son alianzas políticas y que cualquiera que desea algo es un tonto. No personifica, como el Satán de Milton, la “mentira en el alma” ya que donde Satán siente envidia, celos, amargura, odio y admiración, Yago no siente nada. No dice mentiras para escapar al dolor del conflicto estético. Por el contrario, él no siente dolor sino mera irritación y desdén, factores que inflan su propia “honestidad” como la única realidad. Se considera a sí mismo como la única persona sensible en la isla, el único realista capaz de distinguir entre “un beneficio y una injuria” (I.iii. 312, v.i.: 155, v.e.:1471). Sin embargo, incluso su instinto de auto preservación es, (como veremos al final de la obra), un mero remanente de un vestigio animal, un reflejo rotular que ha quedado de la batalla, como cuando apuñala a Emilia en

público, ni siquiera en la oscuridad. No sólo la compasión es lo que está ausente sino también la autocompasión (en contraste con el auténtico deseo de Desdémona de vivir “media hora más”). La aridez de la honestidad no da lugar a la compasión. Shakespeare distingue la honestidad de la sinceridad genuina. Puede que Desdémona no diga a Otelo la verdad literal sobre el pañuelo (“no está perdido, ¿pero qué pasaría si lo estuviese?”) pero su estado mental es sincero. Yago, por contraste, dice varios enunciados que pueden aparecer como verdades (tal como su consejo “gratuito y honrado” a Cassio para conducirlo a “ganar al Moro”, (II.iii, 328, v.i.:201-2, v.e.:1485), sin embargo es fundamentalmente insincero.

En la descripción del Dr. Meltzer, “sinceridad” no se aplica a una emoción particular sino a un estado mental dentro del cual interactúan las emociones. Tiene que ver con la categoría de Wittgenstein de “significar lo que se dice” (*meaning it*), y esto, a su vez, está conectado íntegramente con la capacidad para tener la experiencia de la belleza :

Este aspecto cualitativo de la sinceridad tiene que ver con la valoración de la emoción. El trabajo clínico sugiere con solidez que éste aspecto del carácter adulto depende de la riqueza de emoción que caracterice a los objetos internos. Puede diferenciarse de otras cualidades tales como su fuerza o su bondad. Es diferente de su estado de integración. Parece más, quizás, de igual alcance que su belleza, la que a su vez está relacionada con la capacidad para la compasión (*Sinceridad*, v.i.:205, v.e.:187)

Tiene también, dice Meltzer, una “cualidad aspiracional”. En esta descripción de riqueza, en la que no hay necesariamente una correspondencia con fuerza o integración, empezamos a ver la posibilidad de caracteres como los de Otelo y Cassio que en su vida diaria están en contacto con un ideal de belleza interno y son conducidos por él. Aunque puede que no haya sido puesto a prueba, abarca todos sus potenciales para “significar” (*meaning it*), para ser ellos mismos, expresado por Otelo como el “santuario en que deposité mi corazón, del santuario donde tengo que vivir, o renunciar a la vida” (IV.iii, 58-59, v.i.:276, v.e.:1508). Incluso el tratamiento ligero de Cassio hacia Blanca es una forma de desaprobación (y auto-desaprobación) infantil que lo aleja de su ideal de Desdémona-y-Otelo, muy diferente del desprecio de Yago por los deseos sexuales de su esposa (una “cosa vulgar”). Los relatos contrastantes de la vida sexual de los “lugartenientes” de Otelo,

están, de nuevo, narrados en paralelo, convergiendo cada uno de ellos, por diferentes motivos, en el famoso y codiciado pañuelo que tiene “magia en su tejido”.

Algunos críticos modernos creen que la vulnerabilidad de Otelo a las insinuaciones de Yago se debe al fracaso para consumar su matrimonio. Sin embargo, al contrario, ésta deriva de las complicaciones que la emoción de la consumación han despertado en él. Existe verdad en su descripción de sí mismo como alguien “no fácilmente celoso”; la ocasión no se había presentado nunca antes; es una nueva experiencia emocional. La noche de bodas está emplazada en el contexto social de las borracheras y la violencia automática (*mindless*) desatada en las calles de Chipre, incluyendo la degradación de Cassio. Paralelamente a esto, Desdémona pierde descuidadamente el pañuelo (bordado con fresas) que representa su pacto privado genital con Otelo (“los ritos por los cuales me enamoré de él”) y es un equivalente en miniatura a la sábana matrimonial manchada de sangre, que, en las sociedades primitivas se exponía tradicionalmente a la vista del público como prueba de la virginidad de la novia. (Fue el “primer presente” de Otelo, asociado con su madre y la magia ancestral, III.iii.443, v.i:237, v.e.: 1496, y le cuenta a Desdémona, como amenazándola, que tiene “magia en su tejido III.iv.67, v.i.:245, v.e.:1499). Su pérdida es un fracaso en la protección de su intimidad. Emilia, Yago y Cassio desean el pañuelo para sus propios fines, aunque sólo Yago tiene la intención de robarlo, ya que tanto Emilia como Cassio planean copiarlo (como si fuese una imitación de Desdémona), lo que despierta los celos de Blanca. Hacia el final, Desdémona le pide a Emilia que ponga nuevamente las sábanas matrimoniales, como en una reparación, diciendo que si tuviese que morir estas sábanas tendrían que ser su mortaja.

Cuando Desdémona deja caer el pañuelo está trastornada por los signos de perturbación que percibe en Otelo después que Yago comenzó a atormentarlo. Otelo empezó a repetir obsesivamente la palabra “honestidad” y está mostrando su intolerancia hacia el conflicto estético despertado por la conjunción de su propia incertidumbre innata (integrante, dice D.M., de la experiencia estética), con las insinuaciones de Yago. Así: al comienzo de la obra Otelo estaba convencido que la pasión no podría conmoverlo, que la “torpeza” lujuriosa nunca “corrompan y manchen mis ocupaciones” (I.iii.271, v.i.:152, v.e.: 1471). Desdémona es su “rubia guerrera”, y este

es el único rasgo que él conoce. La segunda parte de la obra está llena, sin embargo, de la imaginería sensual del conflicto estético en un grado muy intenso, tal como:

¡Oh flor, tan graciosamente bella, tan deliciosamente odorífera, que los sentidos se embriagan en tí!

(IV.ii.69-70, v.i.: 277, v.e.: 1508)

...

¡La haré trizas!...¡Ponerme los cuernos!

(IV.i. 196, v.i.:266, v.e.:1505)

O,

¡Oh maldición del casamiento!¡Que podamos llamarnos dueños de estas mimadas criaturas, y no de sus apetitos!

(III.iii.273-4, v.i.:225, v.e.:1493)

Respondiendo a esta perturbación inicial de Otelo, Desdémona intenta tranquilizarlo poniendo el pañuelo en su imaginario cuerno de cornudo (el dolor en la frente) pero él lo arroja (una imagen de la mutua sospecha o fracaso sexual, no reconocido por ninguno de los dos). Ésta pérdida del pañuelo, que no es accidental y de la cual ambos son responsables, representa una nube rondando sobre su relación inevitable en el conflicto estético: el miedo a la pérdida siguiendo a la posesión/consumación, la consecuencia de su abrazo, tal como lo describe Otelo:

¡Si me sucediera ahora morir, sería este momento el más dichoso! porque mi alma posee una felicidad tan absoluta, que temo que otra parecida no le está reservada en el ignorado porvenir

(II.i. 189-91, v.i.:175, v.e.:1477)

La perturbación posterior proporciona el punto vulnerable por el cual el veneno de Yago puede entrar. Antes de esto hay una pausa para la meditación o para que el flujo-reflujo de su relación pueda establecerse. Otelo, que es descrito hasta ahora como imperturbable : “ ¿Es éste el noble Moro a quien nuestro Senado proclama por voto unánime capaz de cuanto sea posible? ¿Es esta la naturaleza en quien no hacen mella las pasiones?” (IV.i.261, v.i.:271, v.e.:1506), aún no tiene ni idea de la perturbación del

amor. Con Yago metiéndose entre él y Desdémona, “ mi único consuelo debe ser execrarla” (III.iii.272, v.i.:225,v.e.:1493).

En el momento en que el tercer componente del conflicto estético necesita entrar en juego (el deseo de saber la verdad acerca del objeto, sumado al amor y al odio), el “honesto” ofrecimiento de Yago de pseudo conocimiento entra en su lugar, empujando a Otelo a pedir la “prueba ocular” del adulterio, como un travestido del misterio incognoscible:

¡Villano, ten por seguro que me probarás que mi amada es una puta; tenlo por seguro; dadme la prueba ocular...Si existen cuerdas, cuchillos venenosos, fuego o torrentes para ahogarse no lo soportaré...¡Quisiera estar plenamente convencido!

YAGO:

Veo, señor, que os devora la pasión. Me arrepiento de haberos arrojado a este estado. ¿Querríais satisfacción?

(III.iii.365-99, v.i.:232-4, v.e.:1495)

Yago continúa “satisfaciendo” a Otelo con su fantasía homosexual de Cassio seduciéndolo en la noche: él

Después pasó su pierna sobre mis muslos, suspiró y me besó.

(III.iii.430-1,v.i.:236,v.e.:1496)

La fantasía de Yago de su propia relación con Otelo durante las guerras era también, por supuesto, una fantasía homosexual, él ha visto que el cañón “ semejante a un demonio arrancaba de sus brazos a su propio hermano”(III. iv. 135, v.i.: 249,v.e.:1500) Es un tipo de homosexualidad que disfruta de la excitación de la destructividad. Si Yago supuso que Otelo iba a colisionar con él, esto podría haberlo convertido en héroe ante sus ojos, de un modo que podríamos comparar y contrastar con la naturaleza de la adoración de Cassio hacia el héroe. Para Yago el enamoramiento de Otelo hacia Desdémona es una aberración temporal del apetito; para Cassio es la culminación del rol de Otelo como salvador del estado.

La “prueba ocular”, la honesta monstruosidad, focaliza el drama en el pañuelo y su rol de seudósímbolo de la honestidad o el honor (palabras con la misma raíz y más o menos intercambiables en la obra).

YAGO: si doy a mi mujer un pañuelo ...

OTELO: Bien, ¿qué?

YAGO: Pues que es de ella, señor, y siendo suyo, pienso que puede darlo a quien le plazca.

OTELO: También es guardiana de su honor ¿Puede entregarlo?

YAGO: ¡Su honor es una esencia que no se ve! A menudo ocurre que quienes lo poseen no lo tienen. Pero en cuanto al pañuelo...

OTELO: ¡Por el Cielo!... De buena gana lo hubiera olvidado... Me dijiste, ¡oh, esto viene a mi memoria como el cuervo a una casa infectada, presagiando desdicha a todos!, me dijiste que tenía él mi pañuelo

(IV.i.10-22,v.i.:254,v.e.:1502)

Esto lleva al ataque de Otelio en el que cae completamente desintegrado, culminando en las siguientes frases inconexas:

“...¡Sus narices, sus oreja, sus labios!...¿Es posible?...¡Confesión!...¡El pañuelo!...
¡Oh demonio!...

(IV.i.42, v.i.:256, v.e.:1502)

A Yago no le sirve “una esencia que no se pueda ver”. Cuando Otelio se recupera, el pseudo símbolo concreto es puesto nuevamente delante de su mente, como un sustituto de la visión:

OTELO: ¡Oh, Yago!

YAGO: ¿Y viste el pañuelo?

OTELO: ¿Era el mío?

YAGO: ¡El vuestro, por esta mano!

IV.i.168-71,v.i.:265,v.e.:1504)

Cuando Emilia da el pañuelo a su marido, el diálogo enfatiza nuevamente el rol de éste como posesión genital:

EMILIA: No me riñáis; tengo una cosa para vos.

YAGO: ¡Una cosa para mí! Es cosa vulgar...

(III.iii.305-6,v.i.:228,v.e.:1493)²

Finalmente, sin embargo, queda cada vez más claro que el pañuelo es un

² *Thing* (“cosa”), servía para indicar el órgano sexual femenino; y common “vulgar” tenía, además, el valor de “público”, “promiscuo”

seudosímbolo, y que “la magia en su tejido” heredada de los orígenes primitivos de Otelo (como Sycorax, la hechicera) es una superstición. Lo mismo que el malentendido según el cual Desdémona lo amaba por sus aventuras y no por algo que ella podía ver a través de y mas allá de sus relatos. El pañuelo pertenece junto con la desconexión y la desintegración al foco de una ausencia de conocimiento. Cuando Otelo pide la “prueba ocular”, está, de hecho, asumiendo la acción, y aunque Yago no se da cuenta se convierte nuevamente en el simple seguidor o “lugarteniente” en un viaje hacia el conocimiento que llega mucho más lejos de lo que su “honestidad” puede imaginar.

OTELO: Ahora eres mi lugarteniente.

YAGO: Soy vuestro para siempre.

Esto parece ser la reintegración de un pacto homosexual establecido en el campo de batalla. Sin embargo, mas allá de la demanda de Otelo de pseudoconocimiento, subyace su sed de conocimiento genuino (por ejemplo de Desdémona) que sólo puede ser logrado por la “muerte” de ella y la suya propia - “mi vida por su fe”. Su fuerte deseo de conocer (impulsado por la mezcla de amor y odio dentro de él) deviene así la fuerza más poderosa (empujando a Yago más allá de sus intenciones al planificar el asesinato de Cassio, etc) y que pone cada vez más de manifiesto la ausencia de conocimiento de Yago. Los críticos han admirado frecuentemente la agudeza psicológica de Yago. Pero ¿en qué consiste realmente?. Un delirio de que todo el mundo comparte su propia concepción de honestidad, lo que es hecho añicos sobre el final de la obra por Emilia, Desdémona y Otelo que tienen motivaciones procedentes de una esfera que cae fuera de la comprensión de Yago. Esto muestra que en todo momento la honestidad de Yago era, simplemente, un delirio de comprensión reducido a su propia visión del mundo (con su surtido imitativo de información de segunda mano).

La fase final de la tragedia empieza cuando Desdémona decide entrar en un nuevo plano de existencia después de pasar el punto de “no tener señor” (“No tengo ninguno” IV.ii.104 v.i.:280, v.e.:1509). Emilia la malinterpreta cuando entiende literalmente la cuestión de su inocencia; como el Coro, expresa una perspectiva de sentido común al decir las palabras que el público desearía que hubiera dicho Desdémona. A veces Desdémona

es acusada de ser “infantil” o muy pasiva en esta etapa final, incluso ni puede pronunciar la palabra “puta” (“...ahora que la digo me produce horror” IV.ii.164, v.i.:284, v.e.:1510) como sugiriendo que tal cosa no está solamente fuera de la esfera sus actos sino también de sus concepciones. Sin embargo, podemos recordar la Desdémona del comienzo, en su pose social de hacer guasa con Yago mientras espera que Otelo llegue a Chipre cuando, para encajar con el nivel de éste y su “vulgaridad social” y distraer su mente de la ansiedad, bromea sobre mujeres. O también cuando le toma el pelo a Otelo diciéndole que Cassio lo había defendido a menudo cuando ella lo había “subvalorado”. Su conducta previa natural contrasta con su estado mental final de alejamiento del mundo. Hay una transición hacia una nueva fase y no meramente un colapso de ideales de perfección imposibles. Ella busca la sinceridad más allá de la naturalidad. Cuando decide no volver a su ambiente de soltera ni buscar la protección de cultura veneciana, hace una elección deliberada. Queda claro que cree que Otelo se ha vuelto loco, al igual que Ofelia en la escena del “saucé” (“ Mi madre tenía una doncella de nombre Bárbara. Se había enamorado y encontróse con que el galán a quien amaba se volvió loco y la abandonó en, que un día enloqueció abandonándola” IV.iii.27-8, v.i.:290, v.e.:1512). Su canción es un lamento por la pérdida de la razón, de la “mente” que ella vio más allá de su rostro. Para poder soportar esta situación ella se concentra con firmeza en mantener en su interior una imagen ideal de un amor que está siendo “injustamente asesinado”

DESDEMONA: ¡Oh, injustamente, injustamente asesinada!

EMILIA: ¡Oh! ¿Quién ha cometido este crimen?

DESDEMONA: Nadie. Yo misma. Adiós.

Encomendadme a mi bondadoso señor. ¡Oh, adiós!

OTELO: ¡ Bajó al infierno abrasador como embustera!;Yo fui quien la mató!

(V.ii. 118-31, v.i.:314-15, v.e.:1520)

En cierto sentido ella se mata a si misma, aunque no por masoquismo ya que Shakespeare preserva su esperanza en la vida (la sencillez del “mas, sin embargo, espero...” V.ii.44, v.i.:309, v.e.:1518). Es un milagro cómo Shakespeare puede crear la gran belleza de la escena de la muerte a pesar de los elementos que podrían ser interpretados como una farsa: por ejemplo, la voz de Desdémona que se agrega al diálogo después de haber sido

estrangulada (“Aún no del todo muerta”); Casiso traído en su silla de ruedas; la ineptitud de los señores venecianos para evitar el apuñalamiento de Emilia o para desarmar a Otelo. La pena que siente Desdémona por Cassio, incluso cuando está al borde de su muerte, entreteje su historia con la de él, de la misma manera en que durante el cortejo él estuvo en el medio, entre Otelo y ella. Al permanecer también fiel a Casiso (que se convierte en el sucesor de Otelo), confirma la imagen de él como un ideal dentro de ella. Su voz póstuma llama a Otelo y aún más allá de él, en el grito de “Señor, señor, señor”, del que se hace eco Emilia cuando golpea la puerta. Todo esto contribuye a la evocación que hace Otelo de una vida más allá de esta en la cual pueda encontrar alivio del castigo

¡Oh mujer nacida bajo una mala estrella! ¡Pálida como tu camisa! ¡Cuando nos encontremos en el tribunal de Dios, tu aspecto presente bastará para precipitar mi alma fuera del cielo, y los demonios se apoderarán de ella! ¡Fría, fría, mi bien!, ¡Fría, como tu misma castidad! (V.ii. 273-7, v.i.:325, v.e.:1523)

Este es el primer paso en el lento amanecer al conocimiento de Otelo, que culmina cuando se deshace del símbolo falso del pañuelo, el bloqueador-de-conocimiento más persistente: “¡Oh, necio, necio, necio! (V.ii.321, v.i.:329, v.e.:1523)”. Esta representación concreta de la honestidad de Yago y del honor de Desdémona no contenía el misterio de su madre, no había “magia en su tejido”. Ahora es cuando Otelo está en posición de pronunciar un juicio sobre sí mismo, de expresar su posición con belleza y sinceridad:

...hablad de mi tal como soy...trazaréis entonces el retrato de un hombre que no amó con cordura sino demasiado bien; de un hombre que no fue fácilmente celoso; pero que una vez inquieto, se dejó llevar hasta las últimas extremidades; de un hombre cuya mano, como la del indio vil, arrojó una perla más preciosa que todo su tribu; de un hombre cuyos ojos vencidos, aunque poco habituado a la moda de las lágrimas, vetieron llanto con tanta abundancia como los árboles de la Arabia su goma medicinal.(V.ii.344-52, v.i.: 330-1, v.e.: 1524)

Sólo cuando Otelo puede arrojar por la borda la honestidad con todo su falso arte y tejido de mentiras, pueden sus “ojos afligidos”, recobrar el bálsamo de la verdad.