

William Shakespeare

Otelo

Prólogo de Vicente Molina Foix



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Título original: *Othello, the Moor of Venice*
Traducción de Luis Astrana Marín

Primera edición: 2005
Tercera edición: 2012
Quinta reimpresión: 2023

Diseño de colección: Estrada Design
Diseño de cubierta: Manuel Estrada
Ilustración de cubierta: James Northcote: *Othello, The Moor of Venice* (detalle).
Manchester Art Gallery, Reino Unido. © Index - Bridgeman
Selección de imagen: Carlos Caranci Sáez

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

- © Del prólogo: Vicente Molina Foix, 2005
- © Traducción de Luis Astrana, cedida por Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.U.
- © Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2005, 2023
Calle Valentín Beato, 21
28037 Madrid
www.alianzaeditorial.es



ISBN: 978-84-206-0892-1
Depósito legal: M. 23.789-2012
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

9 Prólogo, por Vicente Molina Foix

Otelo, el moro de Venecia

- 21 Acto primero
- 59 Acto II
- 102 Acto III
- 153 Acto IV
- 199 Acto V

Prólogo

La noche y el mal

«Magnánimo, ingenuo y crédulo, ilimitado en su confianza, ardiente en su afecto, inflexible en su resolución.» Así entendía el Dr. Johnson el personaje de Otelo, visto tradicionalmente como una cándida víctima de las traidoras asechanzas de su lugarteniente Yago. Pero hay un temperamento moderno que, a partir del influyente ensayo de T. S. Eliot *Shakespeare y el estoicismo de Séneca*, publicado en 1927, se muestra más severo con la figura del general musulmán, fiel mercenario de la República de Venecia. Eliot destaca el monólogo final en el que Otelo –muerta ya a manos suyas Desdémona y a punto de quitarse él mismo la vida– reclama los méritos de su historial militar y ruega comprensión:

Una palabra o dos antes que partáis. He rendido algunos servicios al Estado, y lo saben los senadores. Pero no hablemos de esto... Os lo suplico, cuando en vuestras cartas na-

rréis estos desgraciados acontecimientos, hablad de mí tal como soy; no atenuéis nada, pero no añadáis nada por malicia. Si obráis así, 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.

Esta petición de descargo (que evoca las pronunciadas en momentos de desenlace por otros personajes «shakespeareanos», y muy señaladamente la que Hamlet le dirige como despedida a su amigo Horacio) no expresaría tanto la magna derrota de una noble aunque errada naturaleza, afirma Eliot, cuanto un intento de «darse ánimo», tratando de escapar de la realidad. Otelo olvida a Desdémona, olvida el horrendo crimen que acaba de cometer, y piensa en sí mismo, en su póstuma reputación; una actitud más estética que moral (también es así la del agonizante príncipe de Dinamarca), en la que se autodramatiza por encima de la tragedia que ha desencadenado. Y añade Eliot, con un asomo de malicia: «No creo que ningún otro escritor haya expresado nunca más claramente que Shakespeare [en *Otelo*] este “bovarismo”, la voluntad humana de ver las cosas como no son».

¿Quién es Otelo? Shakespeare introduce a veces a sus protagonistas a través de sus propios parlamentos iniciales (así sucede en *Ricardo III*, en *Medida por medida*, en *El rey Juan*), y otras difiere su aparición física en escena prefigurándolos con las alusiones, predicciones o murmuraciones de personajes secundarios (en *Julio César*, *Macbeth* o *Coriolano*). El arranque de *La tragedia de Otelo, el moro de Venecia* está dominado por el potente an-

tagonista de la obra, Yago, quien en la conversación con Rodrigo nos presenta a su comandante con un repertorio de símiles injuriosos que marcan el signo *racial* de la obra: «burro», «caballo berberisco», «el de los labios gordos» (añade por su parte Rodrigo), «viejo morueco negro» que «en el momento en que hablo, en este instante, ahora mismo» (le chilla Yago desde la calle a Brabancio, padre de Desdémona, asomado al balcón una vez despierto por los gritos) «está topetando a vuestra oveja blanca», con el resultado, continúa Yago, de que de esa copulación animalasca «tendréis nietos que os relinchen, corceles por primos y jacas por deudos».

Todo el resto del primer acto, localizado en Venecia, gira en torno a la repulsión, el recelo, la envidia o la fascinación tremebunda que Otelo despierta en los cristianos, incluyendo entre éstos a Desdémona, enamorada del general tras oír el relato maravilloso de sus heroicidades. Otelo ha sido a menudo recibido amistosamente en la casa del senador Brabancio en atención a su alto rango militar, pero como yerno pasa de inmediato a ser un ladrón y un brujo corruptor, ya que –dice el padre de la muchacha en su acusación pública ante el Dux– sólo alguien con un «juicio mutilado» podría tomar una decisión que va «contra todas las reglas de la naturaleza»: escapar de la tutela paterna para «refugiarse en el seno denegrado de un ser [...] hecho para inspirar temor y no deleite». Por eso Brabancio insiste en que han de ser las drogas, los sortilegios y las «medicinas compradas acharlatanes» la única causa posible del enamoramiento, huida y enlace nupcial de su hija.

No es, sin embargo, un fármaco lo que explica el valiente acto amoroso de Desdémona, sino otro tipo de he-

chizo. Otelo es un hombre maduro (hay en la obra más de una alusión a su avanzada edad: «difuntos en mí los transportes de la juventud», «desciendo la pendiente de los años»), de otro color, de otra religión, de otro mundo más abierto y azaroso, y es ante todo el aventurero que seduce a la recatada doncella con la descripción de «vastos antros y de desiertos estériles, de canteras salvajes, de peñascos y de montañas cuyas cimas tocaban el cielo», con el relato fantasmático de los caníbales que se comen los unos a los otros y «de los hombres que llevan su cabeza debajo del hombro». Desdémona se enamora del extraño, del fabulador, del soldado oficiante de «los ritos de esta religión de la guerra por la cual le he amado», según sus propias palabras de desafío al padre y explicación ante el Dux. Un primer acto, pues, de actos civiles, de gestas y encomiendas militares, de intrigas en torno a un poderoso pero despreciado extranjero cuyo perfil imponente suscita no sólo las insidias raciales sino (en Yago queda de manifiesto) un oculto resentimiento viril.

La acción pasa entonces a Chipre, y allí transcurren los cuatro actos restantes, en los cuales se produce esa notable condensación dramática que hace de *Otelo* la única obra mayor de Shakespeare en la que ninguna trama secundaria nos desvía del curso intimista de la tragedia. En esos cuatro actos Yago crece en estatura, elocuencia y astucia, hasta convertirse en el diablo humano más cínico y peligroso de la literatura (Milton, ferviente lector de Shakespeare, se inspiró en su personaje y en el de Macbeth para caracterizar al Satanás de *Paraíso perdido*). Y su funesto dominio verbal no sólo provoca la desdicha y muerte de la pareja Otelo/Desdémona, sino que los va

anulando como individuos pensantes y sensibles: Desdémona reacciona torpe y confusamente a las falsas acusaciones de adulterio, y Otelo, el general victorioso en tantas batallas, sucumbe a la cruda palabrería de su lugarteniente. Desdémona y Otelo constituyen (en el planteamiento de la obra) una pareja de amantes incomparablemente osada y firme en su determinación, en su vínculo pasional. Cuando éste se debilita por la sospecha, ambos dejan de ser ellos mismos, perdiendo todo carácter. La valerosa Desdémona se acobarda, Otelo parece darles la razón a sus enemigos, animalizándose, si bien Shakespeare se aparta muy significativamente del desenlace del relato recogido en *Hecatommithi*, obra del dramaturgo y prosista italiano Giovanni Batista Giraldi, Cinthio, en la que basó *La tragedia de Otelo, el moro de Venecia*; en la narración de Cinthio, el innominado Capitán Moro mata, ayudado por el traidor Alférez que le ha inoculado los celos, a la esposa Disdemona (ése es su nombre original), pero lejos de arrepentirse, trata de disfrazar su crimen como una muerte accidental, hasta que, después de diversos episodios truculentos, los familiares de ella descubren la verdad y ajustician tanto a él como al falso calumniador.

No han faltado nunca –y últimamente arrecian– las cábalas sobre el racismo y el machismo inherentes a la personalidad de William Shakespeare; dado que muchos de esos argumentos descansan por lo demás en conjeturas, yo prefiero, sin descartar el tributo pagado por el dramaturgo a un caduco «espíritu del tiempo» isabelino, sacar mis conclusiones de la propia justicia dramática de sus obras. En ese sentido, conviene señalar que las más viles

imágenes sobre el color de piel y la bestialidad del Moro y las peores difamaciones a las mujeres están puestas en boca de los personajes más odiosos del drama (Yago, Rodrigo, Brabancio), y aun cuando los dos caracteres masculinos positivos e inocentes, Cassio y Otelo, también incurrir en clichés sexistas, enfrente está Emilia, la esposa de Yago, una de las figuras femeninas más interesantes y articuladas de toda la obra «shakespeariana».

En el comienzo del acto II, Emilia y su señora sufren las acusaciones burlescas de Yago: «... sois pinturas fuera de casa, cascabeles en vuestros estrados, gatos monteses en vuestras cocinas, santas en vuestras injurias, diablos cuando sois ofendidas, haraganas en la economía doméstica y activas en la cama». La protesta de ambas mujeres es entonces débil y bienhumorada, en el contexto de una escena de comedia ligera. Pero Yago insiste, dentro de su estudiada maquinación para nublar la cabeza de Otelo, en las referencias malignas a las tretas de las venecianas: «Toda su conciencia estriba no en no hacer, sino en tener oculto». En la escena IV del acto III, Emilia ya no bromea cuando le dice a Desdémona que los hombres «no son todos más que estómagos, y nosotras tan sólo su alimento. Nos comen glotonamente, y cuando están saciados, nos vomitan». La guerra de sexos declarada en la última parte de *Otelo* entre las tres parejas centrales (Otelo/Desdémona, Yago/Emilia, Cassio/Blanca) inicia a partir de esa réplica su línea de fatalidad.

El agravamiento de la trama con la que su lugarteniente ahonda la desconfianza marital de Otelo (las mujeres ya son irremediabilmente putas, ramerías astutas todas, en el discurso envenenador de Yago) suscita la respuesta

enardecida de Emilia, tildada por Otelo, en otro episodio de confrontación, de «alcahueta». Su brillante perorata en la escena final del acto IV nos muestra la compleja personalidad de una mujer atada al marido pero no sumisa, descorazonada, escéptica y hasta mordaz en su juicio sobre los protocolos del matrimonio. Desdémona acaba de cantar la amarga «Canción del sauce», e inquiere a su dama de compañía si en efecto hay mujeres capaces, como en la copla, de responder con la infidelidad a sus esposos infieles. «Ya lo creo que las hay», le objeta Emilia, y en el subsiguiente diálogo se ve la brillante definición contrastada que Shakespeare hace de sus caracteres; cuando Desdémona jura, ante la luz del cielo, que ella nunca cometería una infidelidad, Emilia se muestra al replicarle tan ingeniosa como su propio marido: «Ni yo tampoco ante la luz del cielo; preferiría hacerlo en las tinieblas», añadiendo después que sí lo haría y «lo desharía cuando lo hubiese hecho». Desdémona insiste en su incredulidad de que existan casadas adúlteras, a lo que Emilia contesta contundentemente:

Yo creo que cuando las mujeres caen, la falta es de sus maridos; pues o no cumplen con sus deberes y vierten nuestros tesoros en regazos extraños, o estallan en celos mezquinos, imponiéndonos sujeciones; o nos pegan y reducen por despecho nuestro presupuesto acostumbrado [...] Sepan los maridos que sus mujeres gozan de sentidos como ellos; ven, huelen, tienen paladares capaces de distinguir lo que es dulce de lo que es agrio, como sus esposos. ¿Qué es lo que procuran cuando nos cambian por otras? ¿Es placer? Yo creo que sí. ¿Es el afecto lo que les impulsa? Creo que sí también.

¿Es la fragilidad que así desbarra? Creo también que es esto.
¿Y es que no tenemos nosotras afectos, deseos de placer y fragilidad como tienen los hombres?

Esta larga cita, tan reveladora del ecuánime pensamiento *humano* de Shakespeare, subraya el tema de la desconfianza, crucial en *Otelo*. En el desenlace del acto V, Otelo acaba siendo nadie; ni amante, ni gobernador de Chipre, ni musulmán. Inseguro de sí, el Otelo criminal y suicida no pertenece a ningún lugar, después de desarraigarse del único territorio cristiano que le acogió sin desdén, confiadamente: el corazón de Desdémona. En el desvarío que le produce saber demasiado tarde la verdad, Otelo abjura hasta de su propio origen: «Pintadme así, y agregad que una vez en Alepo, donde un malicioso turco en turbante golpeaba a un veneciano e insultaba a la República, agarré de la garganta al perro circunciso y le di muerte... ¡así!». Y se clava en ese momento el puñal en el cuerpo con la misma saña con la que abomina de su correligionario turco, tratando de congraciarse tardíamente con la República a la que servía y se sirvió de él.

La tragedia de Otelo, el moro de Venecia abunda en imágenes de luz y sombras, asociadas de un modo tal vez primario pero inevitable al universo del color de la piel. En un ocurrente pasaje de su estudio sobre Shakespeare, Victor Hugo hizo un juego, intraducible en castellano, con las palabras *noir* y *nègre* (ambas quieren decir «negro», pero un importante matiz valorativo las diferencia). Lo que sí traspasa las fronteras del sentido es la metáfora que Hugo establece entre la noche (Otelo) y el mal (Yago). «El mal es la otra forma de la sombra», escri-

be el poeta francés, y en esta tragedia «el tenebroso guía al negro». Otelo y Yago son «dos encarnaciones del eclipse» que oscurece la razón del Moro. Pero a la postre, la negritud de Otelo no está en su piel sino en su mirada: ciega, adormecida. Por eso tiene tanta relevancia que el instrumento de la muerte de Desdémona, que representa a la luz, sea la almohada del lecho nupcial.

Vicente Molina Foix

Otelo,
el moro de Venecia

Personajes

EL DUX DE VENECIA

BRABANCIO, senador

OTROS SENADORES

GRACIANO, hermano de Brabancio

LUDOVICO, pariente de Brabancio

OTELO, noble moro al servicio de la República de Venecia

CASSIO, teniente suyo

YAGO, su alférez

RODRIGO, hidalgo veneciano

MONTANO, predecesor de Otelos en el gobierno de Chipre

BUFÓN, criado de Otelos

DESDÉMONA, hija de Brabancio y esposa de Otelos

EMILIA, esposa de Yago

BLANCA, querida de Cassio

UN MARINERO

ALGUACILES, CABALLEROS, MENSAJEROS, MÚSICOS, HERALDOS Y ACOMPAÑAMIENTO

Escena: el primer acto, en Venecia; durante el resto de la obra, en puerto de mar de la isla de Chipre.

Acto primero

Escena primera

Venecia. Una calle.

Entran RODRIGO y YAGO.

RODRIGO

¡Basta! ¡No me hables más! Me duele en el alma que tú, Yago, que has dispuesto mi bolsa como si sus cordones te pertenecieran, supieses del asunto...

YAGO

¡Sangre de Dios! ¡No queréis oírme! ¡Si he imaginado nunca semejante cosa, aborrecedme!

RODRIGO

Me dijiste que sentías por él odio.

YAGO

¡Execradme si no es cierto! Tres grandes personajes de la ciudad han venido personalmente a pedirle, gorra en mano, que me hiciera su teniente; y, a fe de hombre, sé lo que valgo, y no merezco menor puesto. Pero él, cegado en su propio orgullo y terco en sus decisiones, esquivo su demanda con ambages ampulosos, horriblemente henchidos de epítetos de guerra; y, en conclusión, rechaza a mis intercesores: «Porque, ciertamente –les dice–, he elegido ya mi oficial». ¿Y quién es este oficial? Un gran aritmético, a fe mía, un tal Miguel Cassio, un florentino, un mozo a pique de condenarse por una mujer bonita, que nunca ha hecho maniobrar un escuadrón sobre el terreno, ni sabe más de la disposición de una batalla que una hilandera, a no ser la teoría de los libros, que cualquiera de los cónsules togados podría explicar tan diestramente como él. ¡Pura charlatanería y ninguna práctica es toda su ciencia militar! Pero él, señor, ha sido elegido. Y yo, de quienes sus ojos han visto la prueba en Rodas, Chipre y en otros territorios cristianos y paganos, tengo que ir a sotavento y estar al paio por quien no conoce sino el debe y el haber, por ese tenedor de libros. Él, en cambio, ese calculador, será en buen hora su teniente; y yo, ¡Dios bendiga el título!, alférez de su señoría moruna.

RODRIGO

¡Por el Cielo, antes hubiera sido yo su verdugo!

YAGO

¡Pardiez, y qué remedio me queda! Es el inconveniente del servicio. El ascenso se obtiene por recomenda-

ción o afecto, y no según el método antiguo, en que el segundo heredaba la plaza del primero. Juzgad ahora vos mismo, señor, si en justicia estoy obligado a querer al moro.

RODRIGO

En ese caso, no seguiría yo a sus órdenes.

YAGO

¡Oh! Estad tranquilo, señor. Le sirvo para tomar sobre él mi desquite. No todos podemos ser amos, ni todos los amos están fielmente servidos. Encontraréis más de uno de esos bribones, obediente y de rodillas flexibles, que, prendado de su obsequiosa esclavitud, emplea su tiempo muy a la manera del burro de su amo, por el forraje no más, y cuando envejece queda cesante. ¡Azotadme a esos honrados lacayos! Hay otros que, observando escrupulosamente las formas y visajes de la obediencia y ataviando la fisonomía del respeto, guardan sus corazones a su servicio, no dan a sus señores sino la apariencia de su celo, los utilizan para negocios, y cuando han forrado sus vestidos, se rinden homenaje a sí propios. Estos camaradas tienen cierta inteligencia, y a semejante categoría confieso pertenecer. Porque, señor, tan verdad como sois Rodrigo, que, al ser yo el moro, no quisiera ser Yago. Al servirlo, soy yo quien me sirvo. El Cielo me es testigo; no tengo al moro ni respeto ni obediencia; pero se lo aparento así para llegar a mis fines particulares. Porque cuando mis actos exteriores dejen percibir las inclinaciones nativas y la verdadera figura de mi cora-

zón bajo sus demostraciones de deferencia, poco tiempo transcurrirá sin que lleve mi corazón sobre mi manga, para darlo a picotear a las cornejas. ¡No soy lo que parezco!

RODRIGO

¡Qué suerte sin igual tendrá el de los labios gordos si la consigue así!

YAGO

Llamad a su padre. Despertadle. Encarnizaos con el moro, envenenad su dicha, pregonad su nombre por las calles, inflamad de ira a los parientes de ella, y aunque habite en un clima fértil, infestadlo de moscas. Por más que su alegría sea alegría, abrumadle, sin embargo, con tan diversas vejaciones, que pierda parte de su color.

RODRIGO

He aquí la casa de su padre. Voy a llamarle a gritos.

YAGO

Hacedlo, y con el mismo acento pavoroso e igual prolongación lúgubre que cuando, en medio de la noche y por descuido, alguien descubre el incendio en una ciudad populosa.

RODRIGO

¡Eh! ¡Hola! ¡Brabancio! ¡Señor Brabancio! ¡Hola!

YAGO

¡Despertad! ¡Eh!... ¡Hola! ¡Brabancio!... ¡Ladrones!
¡Ladrones! ¡Mirad por vuestra casa, por vuestra hija y
por vuestras talegas! ¡Ladrones! ¡Ladrones!

*(Entra BRABANCIO, arriba, asomándose a
una ventana.)*

BRABANCIO

¿Qué razón hay para que se me llame con esas vocife-
raciones terribles? ¿Qué sucede?

RODRIGO

Signior, ¿está dentro toda vuestra familia?

YAGO

¿Están cerradas vuestras puertas?

BRABANCIO

¿Por qué? ¿Con qué objeto me lo preguntáis?

YAGO

¡Voto a Dios, señor! ¡Os han robado! Por pudor, po-
neos vuestro vestido. Vuestro corazón está roto. Ha-
béis perdido la mitad del alma. En el momento en que
hablo, en este instante, ahora mismo, un viejo morueco
negro está topeteando a vuestra oveja blanca. ¡Levan-
taos, levantaos!... ¡Despertad al son de la campana a
todos los ciudadanos que roncan; o, si no, el diablo va
a hacer de vos un abuelo! ¡Alzad, os digo!