



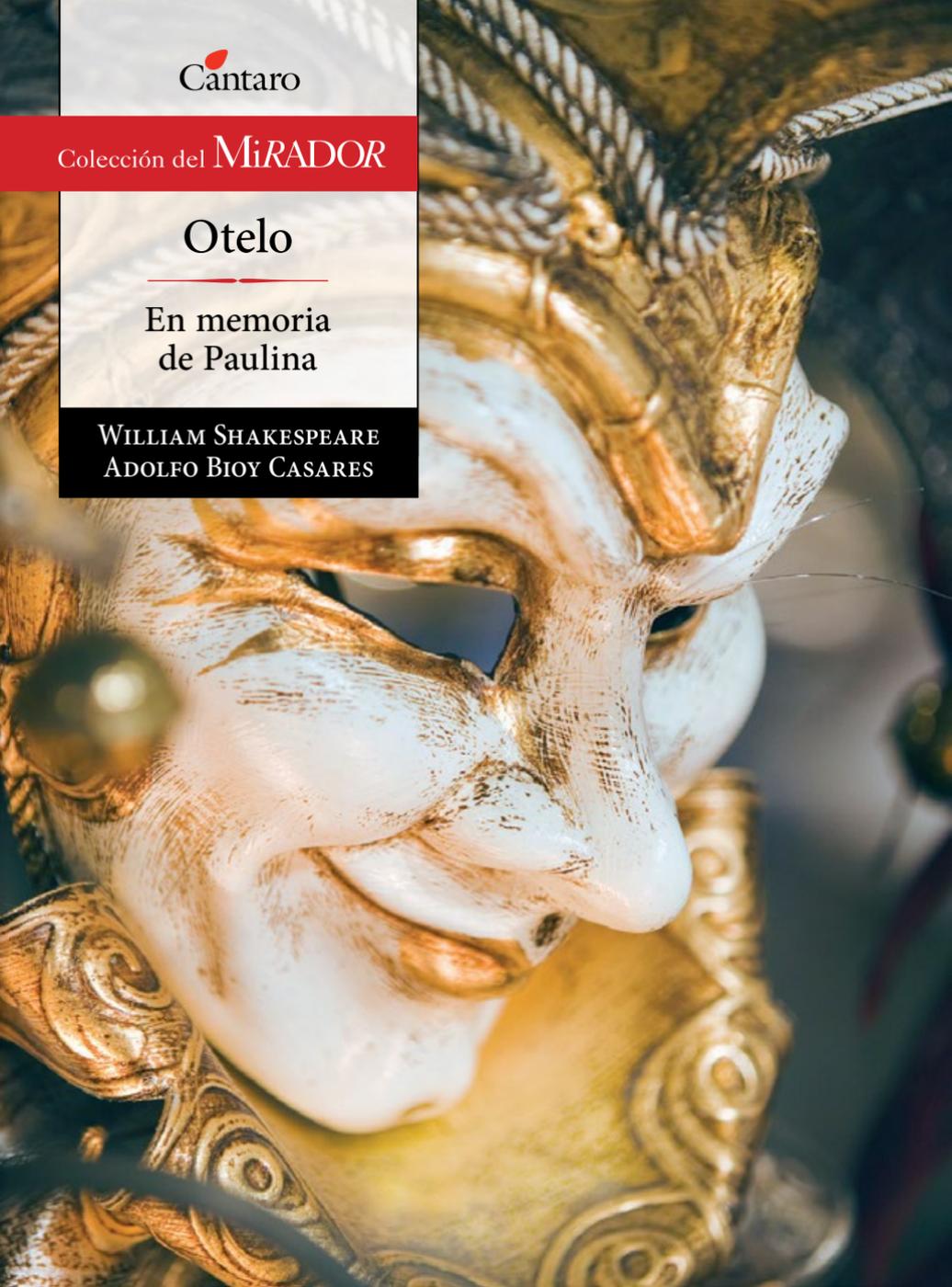
Cantaro

Colección del **MIRADOR**

# Otelo

En memoria  
de Paulina

WILLIAM SHAKESPEARE  
ADOLFO BIOY CASARES



Colección del **MIRADOR**

# Otelo

---

En memoria  
de Paulina

**WILLIAM SHAKESPEARE**  
**ADOLFO BLOY CASARES**

  
Cantaro

Colección del  
**MIRADOR**

**Coordinación del Área de Literatura:** Salvador Gargiulo

**Coordinación de Arte y Diseño:** Lucas Frontera Schällibaum

**Gerencia de Prerensa y Producción:** Carlos Rodríguez

Los contenidos de las secciones que integran esta obra han sido elaborados por Sylvia Nogueira

**Imagen de tapa:** Latinstock

**Imágenes Cuarto de herramientas:** Latinstock

**Diagramación:** Paola Burniego

**Corrección:** Amelia Rossi

Shakespeare, William

Otelo. En memoria de Paulina / William Shakespeare y Adolfo Bioy

Casares. - 2a ed. 1a reimp. - Boulogne: Cántaro, 2014.

240 p. ; 19x14 cm. (Del Mirador)

ISBN 978-950-753-240-5

1. Enseñanza de la Literatura en la Escuela. I. Bioy Casares. II. Título  
CDD 372.64

© Editorial Puerto de Palos S.A., 2009

Editorial Puerto de Palos S.A. forma parte del Grupo Macmillan

Avda. Blanco Encalada 104, San Isidro, provincia de Buenos Aires, Argentina

Internet: [www.puertodepalos.com.ar](http://www.puertodepalos.com.ar)

Queda hecho el depósito que dispone la Ley 11.723.

Impreso en la Argentina / Printed in Argentina

ISBN 978-950-753-240-5

Este libro no puede ser reproducido total ni parcialmente por ningún medio, tratamiento o procedimiento, ya sea mediante reprografía, fotografía, fotocopia, microfilmación o mimeografía, o cualquier otro sistema mecánico, electrónico, fotoquímico, magnético, informático o electroóptico. Cualquier reproducción no autorizada por los editores viola derechos reservados, es ilegal y constituye un delito.

Segunda edición, primera reimpresión.

Este obra se terminó de imprimir en junio de 2014, en los talleres de Servicio Industrial Gráfico S.R.L., General Mansilla 649, Lomas del Mirador, provincia de Buenos Aires, Argentina.

# Puertas de acceso

### Shakespeare celoso

Cada vicio y virtud humana tiene un personaje que lo encarna enfáticamente: Caín es la envidia personificada; don Juan, la seducción; don Quijote, el idealismo. Otelo, el protagonista de la tragedia homónima que William Shakespeare (1564-1616) puso en escena en 1604, se ha convertido en sinónimo de celos. Historias de celosos hay muchas y escritas por plumas tan magníficas como la del inglés. España proveyó las mejores en la misma época en que vivía el dramaturgo británico. Y lo hizo en variados géneros literarios: Miguel de Cervantes compuso la novela ejemplar *El celoso extremeño* (1613); para el teatro, Pedro Calderón de la Barca escribió *El mayor monstruo, los celos* (1637); Tirso de Molina, *El celoso prudente* (1630?), *Celos con celos se curan* (1635); poemas sobre el asunto elaboraron Lope de Vega, Luis de Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz, aunque los versos más logrados sean probablemente unos de Garcilaso

de la Vega, publicados en 1543, en los que se representa a un celoso alimentando su angustia al imaginar a la mujer amada en escenas de entrega a otro hombre, escenas cuya representación con elegantes metáforas, lejos de apaciguar el espíritu dolido, lo exasperan al sugerir el íntimo contacto entre los cuerpos de la traidora y del rival:

*Tu dulce habla ¿en cuya oreja suena?  
Tus claros ojos ¿a quién los volviste?  
¿Por quién tan sin respeto me trocaste?  
Tu quebrantada fe ¿dó la pusiste?  
¿Cuál es el cuello que como en cadena  
de tus hermosos brazos anudaste?  
No hay corazón que baste,  
aunque fuese de piedra,  
viendo mi amada hiedra  
de mí arrancada, en otro muro asida,  
y mi parra en otro olmo entretejida,  
que no s'esté con llanto deshaciendo  
hasta acabar la vida.  
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.*

(Garcilaso de la Vega, *Égloga 1*, vv. 127-140)

Los celos conforman una pasión universal, básica, humana. Siempre y en todo lugar, han sido tema de innumerables discursos desde la Antigüedad clásica. También atravesaron diversas culturas, desde la grecolatina a la argentina más autóctona.

Los romanos demostraron con la tragicomedia *Anfitrión*, de Plauto, que las historias de celosos tienden a lo trágico: el militar Anfitrión vuelve de la guerra después de una larga ausencia del hogar y Alcmena, su fidelísima esposa, lo recibe como si lo hubiera visto poco antes, como si las necesidades que genera la distancia estuvieran satisfechas para ella; las sospechas, los repro-

ches y los pedidos de pruebas del esposo conducen al matrimonio al desastre, cuando se comprueba que los celos del marido son justificados pues ella, efectivamente, ha compartido el lecho con otro hombre. Pero el drama de Plauto es básicamente una comedia y se resuelve de una manera que no afecta el honor del militar: descubre que la mujer es, en realidad, inocente pues el otro hombre era Júpiter metamorfoseado: había tomado el aspecto de Anfitrión. Ese resultó para el dios el único modo de acceder al lecho de Alcmena, porque ella era devota de su marido. Plauto tuvo que recurrir al *deus ex machina* (un personaje divino que lo soluciona todo) para poder componer un final feliz y hacer reír a su público con un conflicto de celos en escena. En general, una trama de celos se desarrolla en melodramas o tragedias.

La literatura gauchesca (para algunos, el aporte más original y auténtico de la literatura argentina a la universal) no rehúye el tema, aunque se suele representar a los gauchos poco expresivos de sus pasiones amorosas. Un payador canta unos versos que complacen a una mujer comprometida, y el narrador explicita la provocación de los celos:

*“Mis ojos pueden decirte  
lo que oculta mi silencio,  
sin que una muda expresión  
pueda ofender tu respeto”.*  
(Volvió Vega a ver a Rosa,  
y a él lo vido el Santiagueño).  
“Puertas son por donde el alma,  
con distintos movimientos,  
publica del corazón  
los más ocultos secretos;  
y, aunque en las voces no explique

*los sentimientos del pecho,  
te estoy diciendo mi amor  
sólo con estarte viendo”.*  
(*Y Vega miraba a Juana;  
y a él lo miró el Santiaguero,  
mostrándole a la evidencia  
la comezón de los celos*).

(Hilario Ascasubi, *Santos Vega o Los mellizos de La Flor*,  
vv.1773-1790)

El mismo Shakespeare escribió más textos sobre la cuestión: en *The Winter's Tale* (“Cuento de invierno”, 1611) compone una historia cómica sobre celos injustificados y en sus *Sonnets* (publicados en 1609) un yo lírico, que algunos críticos intentan identificar con el autor, manifiesta su dolor al referirse de manera resignada a las traiciones amorosas que padece. Pero en esa vasta extensión de obras literarias acerca de los celos, *Otelo* se ha impuesto en la memoria colectiva como prototipo del amante que sufre sospechas de engaños. Qué ha convertido a *Otelo* en el clásico de los celos es difícil de precisar. Tal vez, el autor escribió esta tragedia con la sabiduría de la experiencia personal: en 1586 dejó a su esposa e hijos en su pueblo natal, Stratford on Avon, para establecerse en Londres, donde habría vivido como si fuera soltero; por otra parte, algunos de los descifradores de la vida de Shakespeare —en verdad se sabe poco con certeza sobre ella— deducen de sus sonetos que amó a personas que amaron a otros. Tal vez, sus lecturas autodidactas y su capacidad para reescribir historias ajenas son la causa del éxito de *Otelo*: Shakespeare no había estudiado en la Universidad como otros distinguidos intelectuales, pero fue actor antes que dramaturgo y conocía cara a cara las reacciones del público; tal vez, *Otelo* sea un favorito de

las audiencias a través del tiempo, porque la acción se desarrolla muy fluida y sin escenas históricas que dificulten la comprensión desde el presente. Probablemente, cada receptor de *Otelo* pueda señalar un motivo diferente para explicar la trascendencia de esta tragedia. Pero muchos coinciden en que ciertas claves de la sostenida repercusión de *Otelo* radican en la construcción de la historia representada, en las hábiles técnicas teatrales de Shakespeare. Las revisamos a continuación.

### Antes que cornudo, celoso

*Otelo* tiene la virtud de parecer un texto simple, de fácil acceso para el espectador o el lector, cuando en verdad conforma una profunda observación, más que de la compleja realidad del amor, de la literatura que ha abordado ese sentimiento. Una de las estrategias de esa elaborada simplicidad radica en la combinación de una serie de motivos, es decir, de esquemas tradicionales de historias, retomados en distintas obras con variantes parciales.

Uno de esos motivos es el del conflicto amoroso debido al origen. Este motivo, probablemente, tiene su expresión más famosa en *Romeo y Julieta* (1595): el amor entre dos jóvenes no puede realizarse normalmente porque cada uno de ellos pertenece a familias que se odian una a la otra. En *Otelo*, la oposición es más grave: no se trata de odios mantenidos en la esfera privada de individuos particulares, entre estirpes rivales dentro de una misma sociedad; en la tragedia de 1604, se oponen culturas, en tanto la amada, Desdémona, es una mujer veneciana, una blanca católica, y el amado, *Otelo*, un moro de tez negra, un católico converso que proviene de un pueblo pagano. En otras palabras, *Otelo* despliega también el tópico civilización-barbarie, el distanciamiento entre una cultura que se juzga que ha progresado —hacia el bien, la paz, la organización social justa y racional, el

refinamiento— y otra calificada como primitiva, ruda, violenta y arbitraria. Los amantes que quiebran distanciamientos entre familias o entre culturas deben recurrir a relaciones clandestinas, a matrimonios secretos, que suelen representarse destinados a tener un fin fatal. Oteló y Desdémona, como corresponde al motivo del conflicto amoroso debido al origen, se casan sin la autorización del padre de la joven.

El conflicto se vuelve más complejo porque intereses colectivos de la ciudad de Venecia entran en colisión con los privados de la familia de Desdémona: el padre, Brabancio, clama por justicia ante las autoridades venecianas más altas, acusa al moro de rapar y de seducir mágicamente a su casta hija, pero su demanda no es satisfecha porque a la república veneciana no le conviene enjuiciar, mucho menos castigar, a Oteló. En efecto, la acción de la tragedia (casi actual para su primera fecha de representación) se ubica alrededor de 1570, cuando los turcos empezaban a atacar Chipre, que pertenecía por entonces a la república de Venecia. El Estado de esta ciudad ha contratado los servicios militares de *Oteló* para resistir el ataque turco, lo quieren enviar al frente de batalla. Si lo condenan como desearía Brabancio, si lo apresan o lo matan, Venecia perdería a +su victorioso mercenario, precisamente, cuando tiene que resolver un conflicto bélico.

La limitación pública del poder privado de la familia para castigar a una mujer infiel es una cuestión implícita en otro motivo desarrollado en *Oteló*: el de la esposa difamada, acusada injustamente de infidelidad. Venecia se representa como una república civilizada. En pueblos primitivos, se concedía al esposo el derecho de castigar a la mujer infiel hasta con la muerte y el de vengarse por su propia mano contra quien había intimado con esposa ajena; el progreso de la civilización viene lentamente liberando a la mujer de ese asimétrico poder marital, que todavía se sostiene en algunos lugares del mundo, incluso, con lapida-

ciones públicas: aunque el cristianismo condena el adulterio, la Biblia representa a Cristo perdonando a una adúltera. Ese poder daba lugar a arbitrariedades sin límites, porque también estaban permitidos el castigo y la venganza secretos, de modo tal que el marido no tuviera que admitir frente a todo el mundo que su cónyuge lo había engañado. El motivo de la esposa difamada injustamente funciona como un argumento de la necesidad de limitar el poder del esposo, pues advierte de la liviandad y la arbitrariedad con que puede ser ejercido. En este motivo, suele ser central un personaje en particular, el intrigante. La tradición ha figurado a ese personaje (quien inventa una acusación falsa contra una esposa que, en realidad, es honesta) como un resentido. Acusa falsamente a una mujer porque el marido de esta le ha negado al calumniador algo que deseaba. La mujer resulta una víctima colateral de la venganza del difamador, porque el atacado, en realidad, es el esposo, contra quien el intrigante toma represalias, ofende su honor: declarar que su esposa es infiel implica señalarlo a él como un engañado, un traicionado, un cornudo. En el motivo de la esposa difamada, se plantea una crítica al esposo demasiado rápido y fácilmente dispuesto para desconfiar de su mujer. Esa ligereza es la señalada como causa fundamental de las tragedias: *The Winter's Tale* tiene un desenlace feliz, pero no gracias al celoso o al poder que la sociedad le concede. Esa obra cuenta la historia de un rey que sospecha sin fundamento de la fidelidad de su esposa; ella puede escapar al castigo de su poderoso marido, y esa huida es la que posibilita la salvación final de la mujer y el pretendido amante porque le da tiempo al monarca para comprobar su error. Si por el celoso fuera, *The Winter's Tale* sería otra tragedia.

Es que el celoso se caracteriza por ser un imprudente, un irracional entregado a sus emociones y muy temeroso de ser un cornudo. Por eso, el título de la obra de Tirso de Molina que

mencionamos más arriba, *El celoso prudente*, es casi una contradicción; más que prudente, es un orgulloso que prefiere no vengarse de la infidelidad que le atribuye a su esposa para no asumir públicamente que ha sido engañado; después descubre que ella es inocente, y todos comen perdices. El hilo que separa a un celoso de un cornudo es bastante delgado: el cornudo es el que no castiga o venga la traición de la mujer. Por oposición al celoso, el cornudo (preferido por los dramaturgos para componer comedias en vez de tragedias), antes que mantener su honor a costa de un hecho de sangre, opta por sostener la comodidad del hogar. Es un tonto, un impotente o un cobarde; no se da cuenta de los engaños que trama una esposa astuta o es un borracho desagradable que no satisface los deseos normales de su mujer y no tiene valor para acabar con ella y la paz doméstica. En estas tramas destinadas a hacer reír, la infidelidad femenina, prácticamente, queda justificada por las características del esposo, con lo cual las comedias también advierten a los maridos de cómo ellos pueden provocar la infidelidad conyugal, de qué puede pensar la sociedad acerca del esposo de una mujer infiel.

El celoso sin fundamento podría definirse como un cornudo imaginario, un orgulloso cuyo honor no tolera la idea de que se piense de él que es tonto, impotente o cobarde. La arrogancia lo vuelve imprudente, le hace perder la razón y le alimenta la imaginación que excita la furia trágica: delira construyendo en su fantasía las escenas que más lo ofenden, las burlas de la gente, las pornográficas entre su mujer y el amante.

En el caso de *Otelo*, podría reconocerse a un hombre demasiado rápido para asumir la idea de que su esposa le es infiel, para pasar de considerarla un ángel a juzgarla como una “rameira lujuriosa”. Pero, por la combinación de motivos literarios que Shakespeare entreteteje, la crítica al esposo muy predispuesto a desconfiar de su mujer se dificulta. Por un lado, *Otelo* padece la

venganza de Yago, que no ha obtenido del Moro un puesto que el intrigante pretendía; por otro lado, es, además, víctima del odio de Brabancio, quien se desquita de que su hija se haya casado sin su autorización sembrando la temible duda en el espíritu de su yerno. Privado de la posibilidad de ser resarcido por el Estado por medio de una condena jurídica, Brabancio castiga a *Otelo* minando su felicidad desde el principio mismo del matrimonio:

*Obsérvala, Moro, si tienes ojos para ver:  
a su padre engañó y puede engañarte a ti.*

Una de las habilidades reconocidas a Shakespeare como dramaturgo es su manejo del tiempo en las historias representadas, y el caso de *Otelo* es un buen ejemplo de esa capacidad. La obra se organiza como una tragedia; en función de ello, el autor le ha concedido más tiempo a la duda para instalarse en el alma del personaje protagónico que a la confianza que le permitiera descubrir que la acusación contra Desdémona es falsa. La elaboración del tiempo dramático es una de las técnicas en las que radica la fama de *Otelo* por sobre tantos otros relatos sobre celosos. Describimos algunas de ellas en la siguiente sección.

## El cuento se vuelve teatro

### *La fuente de Otelo*

Shakespeare, como gran parte de sus contemporáneos, parece seguir los consejos de artistas antiguos, como Horacio. Este poeta latino advierte en su *Arte Poética* (también conocida con el nombre de *Epístola a los Pisones*, jóvenes que se querían dedicar a la escritura y a los que el escritor experto orienta con sus advertencias) que procede con mayor seguridad el artista que pone en escena personajes que ya existen que el que crea algo no tratado antes.

# Otelo

---

En memoria  
de Paulina

WILLIAM SHAKESPEARE  
ADOLFO BLOY CASARES

# Otelo

---

WILLIAM SHAKESPEARE

Traducción de Cántaro

## PERSONAJES

OTELO, un moro noble al servicio del estado veneciano<sup>1</sup>  
BRABANCIO, un senador de Venecia, padre de DESDÉMONA  
CASIO, el teniente de OTELO  
YAGO, alférez<sup>2</sup> de OTELO  
RODRIGO, un caballero veneciano  
EL DUX<sup>3</sup> DE VENECIA  
MONTANO, gobernador de Chipre<sup>4</sup>  
GRACIANO, hermano de BRABANCIO  
LUDOVICO, pariente de BRABANCIO  
DESDÉMONA, hija de BRABANCIO, esposa de OTELO  
EMILIA, esposa de YAGO  
BLANCA, una cortesana  
Senadores, bufón, marinero, mensajero, heraldo,  
oficiales, caballeros, músicos, servidores



## ACTO PRIMERO

### ESCENA PRIMERA

*Venecia. Una calle.*

*(Entran RODRIGO y YAGO).*

RODRIGO. ¡Basta! No me engañes. Me hierde el alma que tú, Yago, que usaste de mi bolsa como si fueran tuyos sus cordones, esto supieras.<sup>5</sup>

YAGO. ¡Por la sangre de Dios, no me prestas oídos! Si con eso siquiera soñé, puedes aborrecerme.

RODRIGO. Que por él<sup>6</sup> sentías odio, me dijiste.

YAGO. Despréciame si no es así. Tres grandes de la ciudad en persona le rogaron que me hiciera su teniente y, a fe mía, que no

<sup>1</sup> En los tiempos que son representados en la obra, la segunda mitad del siglo XVI, Italia no constituía una unidad política. Venecia, para entonces una república con fama de tolerante en lo político y lo religioso, era un importante centro comercial. En defensa de sus riquezas y del cristianismo, luchaba contra los turcos, para lo cual solía contratar extranjeros, como el moro Otelio.

<sup>2</sup> Jerarquía oficial inmediatamente inferior a la del teniente.

<sup>3</sup> La palabra *dux* deriva del latín (lengua en la que significa “conductor, líder”) y en Venecia señalaba al magistrado supremo de la república.

<sup>4</sup> Chipre, que había pertenecido a Venecia por un siglo, fue atacada por los turcos entre 1570 y 1571. La dominaron después.

<sup>5</sup> El principio de la obra corresponde al tipo que se llama (con una expresión latina) *in medias res*, es decir, un comienzo que presenta una acción en el medio de su desarrollo. A Yago, se le reprocha el uso que este ha hecho del “bolsillo” (la “bolsa”, el dinero) de Rodrigo sabiendo algo que entre los personajes ya ha sido mencionado. El espectador se entera de qué se trata unas líneas más abajo.

<sup>6</sup> Otra consecuencia del comienzo *in medias res*. No se sabe todavía a quién se refiere este pronombre. Se deduce de la respuesta de Yago.

merezco un cargo menor. Conozco mi valía. Pero él, atento a su orgullo y a sus designios, los elude con discursos pretenciosos, plagados de epítetos de guerra<sup>7</sup> y rechaza a mis padrinos diciéndoles: “Por cierto, ya he elegido a mi oficial”. ¿Y quién es? Sin duda, un teórico de nota, un tal Miguel Casio, un florentino demasiado proclive a las hermosas damas, que nunca tuvo a su mando un escuadrón y entiende tanto como una solterona del frente de batalla, solo dispone del saber libresco que cualquier cónsul togado<sup>8</sup> citaría con tanta maestría como él. Jarabe de pico sin práctica alguna es toda su ciencia militar. Pero él, señor, fue el elegido, mientras que yo, de quien sus ojos vieron pruebas en Rodas y Chipre, y en otros territorios cristianos y gentiles, debo quedar a sotavento y calma chicha a causa del tenedor de libros. El contador, en buena hora, será su teniente, y yo —¡Dios nos ampare!— alférez de su moruna señoría.

RODRIGO. ¡Juro que preferiría ser su verdugo!

YAGO. Pues no hay remedio. La maldición del servicio<sup>9</sup> es que se asciende por recomendación o afecto, no por antigüedad, como antaño, en que el segundo sucedía al superior. Ahora, señor, juzga por ti mismo si tengo algún motivo para querer al moro.

RODRIGO. Entonces, a su servicio no me pondría.

YAGO. Ten la certeza, señor, de que lo serviré sólo para utilizarlo en mi beneficio. No podemos ser amos todos, ni todos los amos fielmente servidos. Verás a muchos obedientes bribones

<sup>7</sup> Adjetivos calificativos propios de lo bélico, de la guerra.

<sup>8</sup> Un cónsul togado es un magistrado vestido con toga, una vestimenta que ya utilizaban los antiguos romanos. El cargo de cónsul y la toga son propios de la vida civil, no de la militar. Yago está señalando que Casio sabe tanto de guerra como un hombre que no se dedica a ella.

<sup>9</sup> Se refiere al servicio militar, el que se presta como soldado.

genuflexos<sup>10</sup> que, prendados de su obsequiosa esclavitud, se consagran a ser burros de carga de su amo por el pienso<sup>11</sup> no más, y de viejos los despiden. ¡Azotes merecen los honestos<sup>12</sup> lacayos<sup>13</sup>! Hay otros que, fingiendo las formas y los ritos del deber, guardan para sí sus corazones y, aparentando que sirven a sus amos, prosperan a su costa; así, cuando su bolsa han forrado, a sí mismos se rinden homenaje. Estos camaradas muestran inteligencia, y a su clase pertenezco. Porque, señor, tanto como tú eres Rodrigo, si yo fuera el Moro, Yago no sería. Cuando lo sirvo a él, sólo a mí me sirvo. El cielo es mi testigo. No lo hago por afecto ni por deber; finjo para así conseguir mis propios fines. El día que demuestren mis acciones externas la real naturaleza y el aspecto de mi corazón en acuerdo perfecto, será cual si llevara como enseña<sup>14</sup> el corazón para que en él se ceben las cornejas<sup>15</sup>. ¡No soy lo que parezco!

RODRIGO. ¡Qué suerte tiene el de los labios gruesos si logra salirse con la suya!

YAGO. Llama a su padre, que despierte y al Moro persiga; envenena su dicha, proclama su nombre por las calles. Que los parientes de la dama se enfurezcan y, si goza de un clima benigno,

<sup>10</sup> Arrodillados, haciendo reverencias.

<sup>11</sup> Porción de alimento para el ganado.

<sup>12</sup> Es esta la primera aparición de este adjetivo que se repetirá insistentemente en la obra y que adquiere, cada vez, sentidos distintos, según quién lo diga y en qué circunstancia.

<sup>13</sup> El término tiene varios significados que concentran diferentes sentidos de los que está diciendo Yago. Como sustantivo, señala a un servidor que acompaña a su amo constantemente (a pie, a caballo, como sea) o un soldado de a pie que acompañaba a los caballeros en la guerra. Como adjetivo, “lacayo” significa “servil, rastrero”.

<sup>14</sup> Insignia, estandarte, bandera.

<sup>15</sup> Especie de cuervo.

que las moscas lo ataquen<sup>16</sup>; por más que su alegría sea alegría, arroja sobre ella tan negras vejaciones<sup>17</sup> que parte de su color se desvanezca.

RODRIGO. Esta es la casa de su padre. A gritos, lo llamaré.

YAGO. Sí, y con el tono pavoroso y los gemidos con que, a la noche y por descuido, el fuego se descubre en la poblada ciudad dormida.

RODRIGO. ¡Alerta, Brabancio! ¡Señor Brabancio, alerta!

YAGO. ¡Despertad! ¡Alerta, Brabancio! ¡Ladrones, ladrones! ¡Revisad vuestra casa, vuestra hija y vuestras bolsas! ¡Ladrones, ladrones!

(*BRABANCIO aparece arriba, asomándose a una ventana*<sup>18</sup>).

BRABANCIO. ¿Cuál es la causa de estos gritos horribles? ¿Qué ocurre aquí?

RODRIGO. Señor, ¿está vuestra familia en casa?

YAGO. ¿Están trancadas vuestras puertas?

BRABANCIO. ¿Por qué estas cosas preguntáis?

YAGO. ¡Voto al Cielo, señor, os han robado! ¡Cubríos, por pudor! Roto tenéis el corazón, habéis perdido la mitad del alma. Ahora, en esta hora, ahora mismo, un viejo carnero negro penetra

<sup>16</sup> En este punto (el verbo en inglés es “plague”) se ha percibido una alusión a una plaga narrada en la Biblia. “Jehová dijo a Moisés: Levántate de mañana y ponte delante del Faraón, he aquí él sale al río y dile. Jehová ha dicho así. Deja ir a mi pueblo, para que me sirva. Porque si no dejas ir a mi pueblo, he aquí yo enviaré sobre ti, sobre tus siervos, sobre tu pueblo y sobre tus casas toda clase de moscas” (Éxodo 8, 20-21).

<sup>17</sup> Maltratos, daños.

<sup>18</sup> El teatro isabelino tenía un balcón al fondo del escenario. En este caso representa el piso alto del palacio de Brabancio.

a vuestra blanca oveja. ¡De prisa, levantaos! Despertad con la campana a los dormidos ciudadanos porque, si no, gracias al diablo, seréis abuelo. ¡Levantaos, os digo!

BRABANCIO. ¿Qué, os habéis vuelto locos?

RODRIGO. Reverendo señor, ¿reconocéis mi voz?

BRABANCIO. No, ¿quién sois?

RODRIGO. Mi nombre es Rodrigo.

BRABANCIO. ¡El peor recibido! Te he ordenado que no rondes mis puertas. Me oíste decir, con honrada franqueza, que para ti no es mi hija, y ahora, desequilibrado, repleto de comida y de bebida que afectan la razón, por pura malicia enconada, has venido a turbar mi reposo.

RODRIGO. Señor, señor, señor...

BRABANCIO. Pero puedes estar bien seguro de que por rango y por carácter tengo el poder de hacerte pagar esto con singular amargura.

RODRIGO. Calma, buen señor.

BRABANCIO. ¿De qué robos me hablas? Estamos en Venecia. No es mi casa un granero.

RODRIGO. Eminente Brabancio, con el alma pura y limpia he venido a veros.

YAGO. ¡Voto al Cielo, señor! Sois de aquellos que no servirían a Dios ni aunque el diablo se lo ordenara. Como venimos a haceros un servicio y nos consideráis rufianes, dejaréis que cubra a vuestra hija un caballo berberisco, que vuestros nietos relinchen, tendréis corceles por nietos y potrillos por sobrinos.

## Índice

Literatura para una nueva escuela	5
<b>Puertas de acceso</b>	7
Shakespeare celoso	9
Antes que cornudo, celoso	11
El cuento se vuelve teatro	15
La fuente de Oteló	15
Hombres, no tipos o héroes	17
La magia inglesa	20
¡No soy lo que parezco!	23
Celos industria nacional	25
Las obras	27
<i>Oteló</i>	29
Acto I	31
Acto II	59
Acto III	89
Acto IV	121
Acto V	151
“En memoria de Paulina”	175
<b>Manos a la obra</b>	195
Test de lectura	197
Personajes vistos de todos lados	201
El mundo es un teatro	206
El teatro en el teatro	206
Todos usan máscaras	208
El poder de la imaginación	209
La imaginación del poeta: las metáforas de Shakespeare	209

La imaginación del director teatral: la representación de la obra	211
La imaginación de los artistas: la transposición de la historia	214
La imaginación del celoso: los personajes fantasmagóricos	217
<b>Cuarto de herramientas</b>	221
William Shakespeare	223
Obras de William Shakespeare	224
Adolfo Bioy Casares	225
Otelo en el cine	226
Yago, el gran manipulador	228
Otelo en la ópera	230
Otelo, el juego	233
Bibliografía	235