

Eros y tragedia en William Shakespeare

Ángel Sánchez-Palencia Martí

§ LA TRAGEDIA DE ROMEO Y JULIETA, DE WILLIAM SHAKESPEARE

La obra que nos proponemos considerar en este momento, *La tragedia de Romeo y Julieta*, de William Shakespeare, como otras obras pertenecientes al género trágico, es para el teórico como una ventana admirable desde cuyo alféizar columbra, en la lejanía del espíritu del hombre, la sombra de la tragedia. Esta sombra es anterior a la obra de arte, a la forma artística que llamamos *tragedia*. Ella es la fuente cuya agua bebe el autor dramático para expresar como nadie lo que todo el mundo ha sentido. A través de la historia de Romeo y Julieta, Shakespeare contribuye a iluminar el enigma del ser humano, la oscuridad de la tragedia que amenaza al hombre. Para ello se sirve en este caso de una lejana historia de dos amantes cuya existencia se conoce en distintas verificaciones literarias desde la segunda centuria de nuestra era hasta el siglo XVI.

Nuestra lectura no pretende reflejar toda la riqueza de esta obra shakespeariana. Las grandes creaciones del arte no se agotan en una sola interpretación. Todas contribuyen a desplegar su múltiple fecundidad por referencia a distintos campos del conocimiento humano. Tampoco lo trágico ni, en última instancia, el misterio del ser humano se ofrece del todo a cada uno de los intentos de acceder a él de forma teórica. En estas páginas pretendemos ofrecer una visión de *Romeo y Julieta* desde la atalaya de la categoría estética de lo trágico y su valor catártico.

Tenía Shakespeare veintiocho años cuando bosquejó este prodigio de inspiración y de juventud. *Romeo y Julieta* es su primera tragedia, su primera obra maestra. En sus páginas late la energía, el vigor, la frescura del joven autor, que confieren a la obra ese inefable encanto que ha hecho de ella una de las preferidas del público, tanto que sólo *Hamlet* la supera en el número de representaciones que cuenta en su haber¹. Flaubert ha escrito: «Virgilio creó la mujer enamo-

¹ Cf. G. R. HIBBARD: «Titus Andronicus and Romeo and Juliet», en WELLS, S. (ed.), *Shakespeare. Select Bibliographical Guides*, Oxford University Press, London, 1973, p. 138.

rada. Shakespeare, la joven enamorada; todas las demás enamoradas son copias más o menos lejanas de Didon y de Julieta»². Si Julieta es modelo de joven enamorada, Romeo experimenta como ningún otro joven «la vaga inquietud y casi el espanto que causa a su razón el acontecimiento de la pasión definitiva sobre la que se juega todo su destino»³.

LA HISTORIA DE ROMEO Y JULIETA

La obra comienza con un disturbio callejero desencadenado por los viejos rencores de dos familias rivales de la bella Verona: Montescos y Capuletos. Ajeno a la discordia, aparece Romeo, hijo de Montesco, ensimismado y taciturno, privado del favor de Rosalina, a la que idolatra. Enmascarado, según costumbre en la época, acude con sus amigos y parientes al baile de la tradicional fiesta de los Capuletos en la que cena Rosalina. Allí encuentra a Julieta, hija de Capuleto, y nace entre los jóvenes vástagos de los vetustos rivales un intenso amor. Entusiasmados en el amor mutuo, se unen secretamente en matrimonio al abrigo de fray Lorenzo, un buen franciscano que espera cambiar en afecto el odio entre Montescos y Capuletos merced a esta alianza. En una nueva revuelta desencadenada por Teobaldo, primo de Julieta, éste se bate con Mercucio, amigo de Romeo y pariente del Príncipe de Verona. Romeo se interpone entre ellos y en vano intenta evitar la lucha. Por debajo de su brazo, Teobaldo hierde mortalmente a Mercucio. La pasión se apodera de Romeo, que venga la muerte de su amigo con la vida de su enemigo. La sentencia del Príncipe quiebra el camino hacia su recién desposada: Romeo es desterrado de Verona.

Deseoso de remediar el dolor que aflige a su hija e ignorante de su verdadera causa, Capuleto promete a Julieta al conde de Paris, empeñándose en casarla precipitadamente en contra de su voluntad. Desesperada, Julieta acude a fray Lorenzo, quien, para evitar el inminente matrimonio con Paris, insta a Julieta a beber un brebaje letárgico que produce la apariencia de la muerte. En la víspera del enlace con Paris, Julieta bebe el narcótico. Mientras tanto, el fraile escribe a Romeo para que regrese de Mantua durante la noche y le ayude a sacar a Julie-

² «Virgile a fait la femme amoureuse. Shakespeare, la jeune fille amoureuse; toutes les autres amoureuses sont des copies plus ou moins éloignées de Didon et de Juliette». Citado por L. ASTRANA MARÍN en el estudio preliminar a las *Obras completas* de W. Shakespeare, o. c., vol. I, pp. 45-46.

³ Cf. L. ASTRANA, o. c., vol. I, p. 48.

ta de su falsa tumba. El correo no llega a manos de Romeo, que recibe, sin embargo, la noticia de la «muerte» de su amada. Al punto se pone en camino hacia el panteón de los Capuletos, decidido a quitarse la vida junto a los restos de Julieta. Desconocedor del sofisticado plan urdido por el fraile, ingiere un potente veneno que había adquirido en Mantua y muere besando a Julieta después de haber dado muerte a Paris, que se interpone en su camino.

En este momento, tardío ya, entra en la escena fray Lorenzo con una linterna, una palanca y una azada, para sacar a Julieta de la cripta de sus antepasados con ánimo de guardarla secretamente en su celda, hasta hallar ocasión de enviar aviso a Romeo. Cuando entra en el mausoleo, breves instantes antes de que despierte Julieta, encuentra muertos a Paris y a Romeo. Julieta vuelve en sí y, viendo a Romeo muerto en su seno, toma su daga y se la enfunda en su pecho. En esta escena luctuosa, fray Lorenzo revela a las familias, al Príncipe y al pueblo allí congregado, el secreto matrimonio que unía a los jóvenes. Escalo, Príncipe de Verona, toma la palabra:

¿Dónde están esos enemigos? ¡Capuleto! ¡Montesco! ¡Mirad qué castigo ha caído sobre vuestros odios! ¡Los cielos han hallado modo de destruir vuestras alegrías por medio del amor!⁴

La desventura y lastimoso término de los amantes entierra con su muerte el rencor de los padres.

EL CURSO DE LOS ACONTECIMIENTOS

El amor de Romeo y Julieta nace en el seno de una circunstancia que les es impuesta: la enemistad de sus familias. En este entorno adverso crece la vocación de amor de los protagonistas. Los acontecimientos que jalonan el desarro-

⁴ Traducción de L. ASTRANA, cf. o. c., vol. I, p. 342. En adelante citaremos en el texto solamente la página correspondiente a esta traducción y en nota el texto original y sus referencias:

Where be these enemies? Capulet, Montague,
See what a scourge is laid upon your hate,
That heaven finds means to kill your joys with love (V, iii, 291-293)

Cf. *Romeo and Juliet*, Penguin Books, 1967, p. 167. Las próximas citas del original corresponden a esta edición.

llo de la acción avanzan hacia el fin infausto: la muerte de Mercucio a manos de Teobaldo, la venganza de Romeo, el destierro... La hostilidad de los hechos presta, sin embargo, a los amantes ocasión para fortalecer su amor. El desenlace de muerte sólo comienza cuando Romeo recibe en el exilio la noticia de la «muerte» de Julieta. A partir de ese momento los acontecimientos se precipitan hacia el trágico fin de la obra: la muerte de Julieta interpone entre Romeo y la plenitud de su vocación de amor una barrera insalvable; ante ella, nada pueden las «ligeras alas de amor», con las que otrora franqueara los muros del jardín de Capuleto para encontrarse con su amada:

Con ligeras alas de amor franqueé estos muros, pues no hay cerca de piedra capaz de atajar el amor; y lo que el amor puede hacer, aquello el amor se atreve a intentar (302)⁵.

Lentamente la ventana de la esperanza va entornándose. Cuando Capuleto dispone casar apresuradamente a su hija con el noble Paris, la situación es desesperada, como desesperada es la solución del fraile:

... vislumbro cierta esperanza; pero su solución es tan desesperada como desesperado es el mal que intentamos prevenir (327)⁶.

Los hechos se aúnan entonces asombrosamente en una dirección fatal: el correo que fray Lorenzo envía a Mantua informando a Romeo de su plan instándole a venir la noche en que Julieta había de despertar, para llevarla junto a sí a Mantua, no llega a su mano. Fray Juan, a quien fray Lorenzo había encargado la diligencia, es retenido por los celadores de la población por sospechar que había estado en una casa infestada de peste, y regresa a Verona con la carta. «¡Suerte fatal!» —exclama fray Lorenzo al conocer el episodio—.

Ignorando la estrategia del fraile protector, Romeo recibe de labios de su criado la amarga noticia de la «muerte» de Julieta:

⁵ «With love's light wings did I o'erpech these walls.
For stony limits cannot hold love out,
And what love can do, that dares love attempt» (II, ii, 66-68).

⁶ «...I do spy a kind of hope,
Which craves as desperate an execution
As that is desperate which we would prevent» (IV, i, 68-70).

Yo mismo la he visto enterrar en la cripta de sus antepasados, y al punto tomé la posta para decíroslo (335)⁷.

... Y emprende el camino hacia su muerte. Demasiado temprano llega Romeo al sepulcro en el que duerme Julieta; demasiado tarde acude a él fray Lorenzo y demasiado tarde también despierta Julieta de su letargo... Todos estos hechos confluyen ineludiblemente en la tragedia final, que no es la muerte de los amantes, sino la imposibilidad de vivir su insólita vocación de amor.

LA TRANSFORMACIÓN DEL AZAR EN DESTINO

Vemos, pues, cómo los hechos estructurados en la fábula de *Romeo y Julieta* concurren hacia el fin infausto de los amantes. Si nos preguntasen cuál es el agente trágico de esta concurrencia, responderíamos: la casualidad. Ciertamente, hay en la obra una combinación de accidentes de tiempo, lugar y modo — imprevisibles e inevitables— que, unidos a los hechos, obran fatalmente. Casualidad es que el mensajero enviado a Mantua por fray Lorenzo no logre entregar la carta a Romeo; casualidad es que Romeo llegue a la cripta antes que el buen fraile; casualidad es, finalmente, que Julieta despierte del letargo cuando Romeo ya ha bebido el tósigo mortal. Cualquier pequeña variación en estos accidentes hubiese podido cambiar el curso de los acontecimientos: que fray Juan hubiese llegado hasta Romeo; que Baltasar, criado de Romeo, se hubiese retrasado en el camino a Mantua; que Romeo se hubiera demorado en su regreso a Verona; que el fraile hubiese llegado antes al cementerio; que la lucha entre Romeo y Paris ante el mausoleo se hubiera prolongado unos minutos más; que Julieta hubiese despertado unos minutos antes... Entre todo ello nada hay necesario, nada ha de ser precisa o forzosamente. Si bien los hechos que se suceden están trabados entre sí con aquella verosimilitud que, a falta de necesidad, Aristóteles requería en la *Poética* por mor de la unidad de la fábula⁸, los accidentes ligados a tales hechos no responden a necesidad ni a verosimilitud alguna; y así ha de ser, pues el accidente aparece ligado al hecho sin que sea parte de su esencia. En rigor, el agente trágico en *Romeo y Julieta* es la concurrencia fatal de los accidentes uni-

⁷ «I shaw her laid low in her kindred's vault
And presently took post to tell it you» (V, i, 20-21).

⁸ Léase nuestro artículo «Catarsis en la Poética de Aristóteles», en *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, n.º 13, 127-147. UCM, Madrid, 1996.

dos a los hechos. Accidentes de tiempo en su mayor parte, que tan sólo determinan que los hechos que se suceden verosíblemente en la acción lo hagan antes o después. Pero dicha coincidencia, dado su carácter de determinación, parece ordenada por una voluntad superior que conduce inevitablemente la fábula hacia la desolación final: es la presencia del *destino* en *Romeo y Julieta*.

Recordamos que, en la *Poética*, Aristóteles había constatado que los efectos de lo fortuito resultan más asombrosos cuando parecen previstos por una voluntad superior. El *destino* participa de manera importante en la pieza. Su intervención varía desde la aparición en forma de presagios que preludian un final trágico; v. g., cuando, antes de entrar en la fiesta de Capuleto, Romeo presiente que alguna fatalidad truncará su vida:

... mi corazón presiente que alguna fatalidad, todavía suspendida en las estrellas, comenzará amargamente su temible curso con los regocijos de esta noche y pondrá fin a la despreciable vida que encierra mi pecho por algún golpe vil de prematura muerte (296)⁹.

Este destino adverso, impersonal, sobrevuela toda la obra hasta la conclusión de fray Lorenzo cuando Julieta despierta:

¡Un poder superior a nuestras fuerzas ha frustrado nuestros planes! (339)¹⁰.

Ciertamente, hay en *Romeo y Julieta* «un poder superior a nuestras fuerzas», algo que determina el lastimoso fin de los protagonistas. Pero no se trata de un *destino* fatal y ciego, sino de un encadenamiento fortuito de los acontecimientos que jalonan la fábula. La obra de arte trágica transforma así el azar en destino. En ella, el azar, la casualidad, los accidentes que acompañan a los hechos que se suceden en la fábula y que son responsables del trágico fin, participan en la escena revestidos con los ropajes del *destino*. El crítico descubre, sin embargo,

⁹ «...For my mind misgives
Some consequence, yet hanging in the stars,
Shall bitterly begin his fearful date
With this night's revels and expire the term
Of a despised life, closed in my breast,
By some vile forfeit of untimely death». (I, iv, 106-111).

¹⁰ «A greater power than we can contradict
Hath thwarted our intents». (V, iii, 153-154).

debajo de esa vestidura, la realidad que representa: la contingencia, es decir, la humana limitación en su más profundo sentido, que es el sentido metafísico.

LA CONTINGENCIA EN ROMEO Y JULIETA

La tragedia de Romeo y Julieta shakespeareana está grávida de contrastes. Entre otros, son significativos el doble carácter trágico y lírico de la obra, la actitud de los protagonistas ante el amor frente a la de otros personajes como Mercucio o la nodriza, la extremada juventud de Romeo y de Julieta, que contrasta fuertemente con la madurez que denotan sus actos, etc. Hay en esta obra una oposición interna que llama la atención del crítico. Sin embargo, a nuestro parecer, las distintas razones que ha aportado la crítica no alcanzan a explicar plenamente el sentido de dicha oposición. En la mayor parte de los casos hemos encontrado argumentos bien elaborados de carácter histórico, sociológico, formal, etc., que distraen la atención en aspectos extrínsecos a la obra misma. Así, por ejemplo, la coexistencia de elementos líricos y trágicos, que se produce como algo nuevo en *Romeo y Julieta*, es resumida por I. Evans cuando afirma que «Romeo y Julieta, a pesar de muchas similitudes con las comedias, marca un nuevo comienzo»¹¹, proponiendo su clasificación de «romantic tragedy»¹².

Sin menospreciar este tipo de explicaciones extrínsecas a la obra en sí, pensamos que toda obra de arte digna de ese nombre y, especialmente, las obras universales, constituyen una realidad autónoma que puede ser cabalmente explicada en sí misma sin referencia a las circunstancias externas de todo tipo que contemplaron su nacimiento. En efecto, los contrastes que presenta *Romeo y Julieta* están íntimamente entreverados en la experiencia fundamental del autor que está en el origen de la obra. Sin ánimo de exclusividad podemos afirmar que, en última instancia, *Romeo y Julieta* es una manifestación sublime —de elevación extraordinaria— y violenta del contraste cotidiano que el hombre Shakespeare, como todo hombre, experimenta entre lo que es y lo que no es; entre lo que puede y lo que no puede; entre lo que está a su alcance y, sin embargo, puede no alcanzar; entre lo que puede suceder o

¹¹ Cf. «Romeo and Juliet», *The language of Shakespeare's Plays*, Methuen, London, 1959, p. 78. La traducción es nuestra.

¹² Cf. o. c., p. 79.

no suceder. En otras palabras, *Romeo y Julieta* es expresión de la íntima rebelión ante el contraste que instaura la contingencia en la vida del hombre, de todo hombre.

Recrear genéticamente, por dentro, *Romeo y Julieta* a la luz que desprende la experiencia fundamental que está en su origen (la vivencia de la contingencia humana) es el quehacer propio de la hermenéutica filosófica. En el encuentro creativo con la obra de arte brota la luz que permite al intérprete hallar el sentido pleno de la misma y estimarlo adecuadamente. Tradicionalmente se ha dicho que en la auténtica obra de arte no sobra ni falta nada. Ello se hace especialmente evidente cuando ésta se recrea por dentro a partir de las experiencias básicas que están en el origen de la creación artística.

CONTRASTES Y CONTRASTE EN ROMEO Y JULIETA

Lo que primeramente sorprende en esta pieza es, quizá, su carácter a la vez lírico y trágico. Determinar con exactitud si la esencia de la pieza es trágica o lírica ha sido un quehacer constante de la crítica. En numerosas ocasiones esta duplicidad se ha entendido como un dilema. De este modo, encontramos autores que se decantan por una u otra interpretación en exclusiva. Tampoco nos satisface la posición intermedia que afirma, sin más, que la esencia de *Romeo y Julieta* es, a la vez, trágica y lírica. Pensamos que el error se halla en el planteamiento dilemático de la cuestión: *trágico* o *lírico*.

Lo *trágico* y lo *lírico* constituyen, ante todo, un contraste de la experiencia humana. Son dos categorías que no se excluyen necesariamente sino que, con frecuencia, conviven en el interior del hombre. Originariamente pertenecen al ámbito de la vida humana y de él pasan al mundo del arte a través del acto creador. En *Romeo y Julieta* encontramos admirablemente plasmada esta duplicidad propia de la contingencia humana. En efecto, la disparidad entre lo trágico y lo lírico presente en *Romeo y Julieta* responde a un contraste de la vida humana que Julián Marías ha expresado con las siguientes palabras: «La vida humana, la de cada cual, se mueve entre dos elementos que no se eligen: uno de ellos es la circunstancia, que nos es impuesta, con la cual nos encontramos, que-ramos o no; el otro la vocación, que no nos es impuesta, porque frente a ella somos libres, pero que nos es propuesta, y si somos infieles a ella, una vez que la hemos ido descubriendo, la consecuencia es la inautenticidad, la falsedad de

nuestra vida»¹³. En *Romeo y Julieta*, Shakespeare pone en juego estos dos elementos de cuya diversidad nace la fuerza dramática de la pieza: la circunstancia, en sentido amplio, es aquello que rodea a Romeo y a Julieta, a sus actos; la realidad en torno, en cuanto mundo de los amantes. La vocación es la relación de amor de los protagonistas. A ambos elementos corresponden, respectivamente, las categorías *trágica* y *lírica*; y entre ellas se mueve la vida de Romeo y la de Julieta. Más arriba hemos considerado que el responsable del curso trágico de los acontecimientos es el azar, la casualidad, los accidentes unidos a los hechos que se suceden en la fábula. Todo ello pertenece al ámbito circunstancial que rodea el amor de Julieta y Romeo, les es impuesto. Frente a ello, los héroes no son libres. Es el elemento trágico que se cierne sobre ellos hasta aniquilarlos. Sin embargo, *Romeo y Julieta* no es sólo eso. Entre los hilos que tejen la historia trágica, nace y crece una inefable historia de amor humano. Es la vocación de amor propuesta, a la que magnánimamente se entregan ambos jóvenes. Encontramos, pues, un contraste entre circunstancia y vocación que devela otro contraste más hondo de la vida humana: aquel que establece el ser contingente del hombre. Ciertamente, el contraste que advertimos entre la circunstancia impuesta y la vocación propuesta en *Romeo y Julieta* manifiesta otro anterior entre aquello que está más allá del *desear* (lo que puede suceder o no suceder y compromete la existencia concreta) y el *querer* (lo que está al alcance del individuo —aquello que pertenece al dominio de su libre voluntad— y puede o no alcanzar). En el ámbito del querer encontramos la vocación de amor, frente a la que el joven Montesco y Julieta son libres. Una vez que la han ido descubriendo, son fieles a ella, y su fidelidad les presta fuerza para superar las dificultades impuestas (enemistad entre sus familias, destierro de Romeo, casamiento con Paris...). En el ámbito del desear se encuentra la circunstancia impuesta en torno a la relación de amor; lo que puede suceder o no suceder y, desgraciadamente, sucede: todo lo que hemos considerado como el agente trágico de la fábula.

Romeo y Julieta es una recreación de ese conflicto humano, demasiado humano, entre aquello que está en nuestra mano hacer realidad y lo hacemos, aquello que llena de sentido nuestra existencia y, sin embargo, nos es brutalmente arrebatado por aquello otro que no está en nuestra mano evitar. Pero ese conflicto, ¿acaso no tiene su origen en la escisión que abre en el espíritu del hombre su ser contingente? Ciertamente, sí. Ese conflicto muestra con claridad la

¹³ Cf. *España inteligible*, Alianza, Madrid, 1985, p. 43.

condición contingente de la vida humana, la de cada cual. A nuestro modo de ver, lo trágico, en última instancia, se explica en el ámbito de la tensión que insutura la contingencia en el vivir del hombre.

EL VALOR CATÁRTICO DE LA MOSTRACIÓN DE LA CONTINGENCIA. PRIMERA APROXIMACIÓN

Se ha dicho que la mortificación trágica está ligada a la adquisición de un saber. Podemos ahora preguntarnos qué sabiduría está ligada a la mortificación trágica de Romeo y de Julieta. Pero, antes de responder, retomemos unas ideas que expusimos en el comienzo de este trabajo. Decíamos que el fenómeno de lo trágico no nos es revelado en primer lugar por la vía del arte, pues se trata de algo previo a la obra de arte trágica y no es, tal vez, un fenómeno esencialmente estético.

En efecto, entre las distintas realidades de nuestro entorno se hallan las que agrupamos bajo el sustantivo común *arte* y que, desde antiguo, han sido singularmente valoradas. La obra de arte posee ciertos valores. Entre otros, esa *segunda naturaleza* que es el arte aparece como una *condensación de realidad*; un lugar privilegiado en que se concentra un ámbito de realidad y sus múltiples relaciones constelacionales con otros ámbitos de realidad. Por ello el arte constituye una ventana admirable que permite contemplar lo real más allá de las fronteras —a veces rígidas— que imponen los distintos accesos teóricos (los filosóficos —metafísico, ético, estético—; los humanísticos —histórico, sociológico, psicológico— y los científicos). Todo acercamiento teórico a la realidad supone un método, un camino; y toda explicación teorética necesita un modelo. Caminos y modelos explicativos imponen una aproximación necesariamente limitada que deja fuera de sí dimensiones reales que fueron excluidas del método. El arte, por el contrario, sin pretender conocer la realidad, habla de ella y la muestra en su aspecto más inasible: en la vertiente metaobjetiva, relacionada entre sí constelacionalmente. Ello explica el hecho cotidiano y sorprendente de que, a través de la contemplación estética, intuimos ideas inefables, quizá indemostrables, de cuya certeza, sin embargo, no dudamos.

La mortificación trágica, la aflicción que acompaña a la vivencia trágica, decíamos, está unida a la adquisición de un saber. En *Romeo y Julieta*, la mortificación trágica es la desazón que asfixia a los amantes ante la muerte del otro. La muerte del ser amado trunca definitivamente la vida del amante en el espacio lú-

dico creado en torno a la vocación de amor. A Romeo y a Julieta les es propuesto amarse. Fieles a esta proposición, establecen una relación que es fuente de luz, sentido y belleza; un *hábitat espiritual*. La muerte del amado supone para el amante la destrucción irremediable de ese ámbito y, por tanto, la asfixia de la vida que en él tenía lugar: el sinsentido, la oscuridad, en definitiva, la muerte del espíritu¹⁴.

Hemos considerado a lo largo de estas páginas que el artífice de la destrucción en *Romeo y Julieta* es la circunstancia en torno: «un poder superior a nuestras fuerzas». La desolación final muestra el abismo que separa el ámbito del *querer* del ámbito del *desear* en el que lo que puede suceder o no suceder tiene poder para destruir aquello que el hombre construye con su libre voluntad¹⁵. La última escena de la obra condensa un mensaje: el hombre es un ser contingente. La tragedia lleva consigo la adquisición de un saber: la conciencia de la contingencia.

El conocimiento de la contingencia constituye un saber, tal vez la llave que abre paso a la sabiduría. La sabiduría posee una connotación práctica, una refe-

¹⁴ En nuestra opinión, G. MARCEL ha señalado como ningún otro pensador la profundidad metafísico-antropológica que supone la muerte del ser amado de la que Shakespeare, por la vía indirecta del arte, nos habla en la doble muerte de *Romeo y de Julieta*. MARCEL escribe: «En este mundo trágico que es el nuestro cada uno participa en el ser-contra-la-muerte, no solamente en virtud de un *Drang*, de un instinto de conservación, sino más profunda e íntimamente contra la muerte del ser amado, quien cuenta infinitamente más que uno mismo, dado que el hombre es, no sólo por su naturaleza, sino por su vocación, un ser descentrado o policentrado». Cf. *Pour une sagesse tragique et son au-delà*, Plon, París, 1968, pp. 308-309. La traducción es nuestra.

La participación del hombre en el «ser-contra-la-muerte» es, pues, para Marcel, participación contra-la-muerte-del-otro. Ahí descubrimos la esencia *descentrada* del ser del hombre, el fundamento de su carácter relacional. ¡He aquí la profundidad metafísica que encarna la trágica muerte de los amantes de Verona!

¹⁵ Utilizamos como sustantivos masculinos los infinitivos *querer* y *desear* para designar, respectivamente, el ámbito o dominio de la voluntad y aquello que está más allá de la determinación. El verbo *querer*, en su tercera acepción, significa: «Tener voluntad o determinación de ejecutar una cosa». En este sentido, hace referencia a todos aquellos contenidos de la vida que proceden directa o indirectamente de nuestra voluntad. El verbo *desear*, en su segunda acepción, significa: «Anhelar que acontezca o deje de acontecer algún suceso». En este sentido, su significación es más amplia que la de *querer* ya que el que acontezca o no algún suceso puede o no depender de nuestra voluntad.

Aunque la distinción propiamente semántica entre ambos verbos no es neta, significamos con ellos dos ámbitos que sí juegan papeles claramente distintos en nuestra existencia: de una parte, lo que está en nuestras manos conseguir; de otra, lo que no. Propiamente, podemos *querer* ser veraces o falsos y, si articulamos los medios a nuestro alcance, lo conseguimos. También podemos *desearlo*, y no hacer nada para alcanzarlo. Podemos igualmente *desear* que llueva, que en primavera no caigan heladas tardías que diezmen las cosechas, mas no podemos *quererlo*. Así entendidos, *querer* y *desear* hacen referencia a dos ámbitos claramente definidos en nuestra existencia: el dominio de nuestra voluntad y aquello que queda más allá de nuestra determinación.

rencia a la *praxis*, a la manera de dirigir el hombre su vida, que no posee la erudición o instrucción teórica. La aspiración humana universal al conocimiento está fundada en la íntima relación que existe entre *conocer* y *vivir*. La vida, en su más amplio sentido, depende del conocimiento del medio en que se desarrolla. Desde esta perspectiva, el saber aparece como una cualidad útil para satisfacer las necesidades o proporcionar bienestar, por lo cual es estimable, es decir, aparece como un valor. Pero, ¿en qué sentido el conocimiento de la contingencia es un valor? En cuanto que la plena conciencia de nuestra condición contingente constituye un valor en la medida en que nos ofrece la posibilidad de vivir-en-realidad; es decir, de elaborar proyectos de acción adecuados a nuestra realidad y, por consiguiente, eficaces en orden a nuestro desarrollo personal. La conciencia de la contingencia es liberadora. Sentir y reconocer con franqueza la contingencia no es necesariamente trágico, antes bien, es un antídoto contra la tragedia. Reconocer la limitación humana constituye un paso firme hacia la grandeza del hombre.

§ OTELO, EL MORO DE VENECIA DE WILLIAM SHAKESPEARE

El genio de Shakespeare ha llegado a la madurez cuando escribe esta portentosa tragedia. Los años de juventud han pasado. La experiencia de la vida ha destilado su amargo licor; en el mundo existe la maldad; la virtud es difícil. Los dramas son profundamente tristes. La hermosura del amor humano, que en *Romeo y Julieta* sobrevive a los amantes, deja paso ahora a la desazón más sombría.

LA HISTORIA DE OTELO

A través de los relatos de su azarosa vida militar, Otelo, noble moro al servicio del Dux de Venecia, enamora a Desdémona, hija de Brabancio, senador de la República; haciéndola su esposa en secreto, sin la bendición de su padre. Ante la amenaza de la flota turca, el Estado requiere la inmediata presencia de Otelo en la isla de Chipre, para defenderla; pero una tempestad dispersa la escuadra enemiga que renuncia a sus proyectos. Desde ese momento, la obra se desarrolla en un puerto de mar en Chipre, donde el general, al mando de la plaza, vive con su esposa.

Yago, alférez de Otelo, movido por un profundo resentimiento hacia su general —que ha elegido como teniente a Cassio, frustrando así su expectativa de

conseguir el empleo—, comienza a mover los hilos de su despiadada estrategia contra el Moro. Instiga a Rodrigo —hidalgo veneciano que le acompaña y pretende a Desdémona— a provocar una riña en el cuerpo de guardia del castillo. Cassio, oficial de guardia, es destituido de su empleo y busca a través de Desdémona recobrar el favor del General. Entonces Yago emponzoña el amor de Otelo hacia Desdémona a través de insidias y torcidas astucias acerca de la fidelidad de su esposa.

El inocente general se arroja con furor en la trampa tendida por su alférez. Atormentado por la inquietud, se precipita en la pasión de los celos hasta la destrucción: la ajena en el homicidio de Desdémona y la propia en el suicidio. De este modo termina la historia «de un hombre que no fue fácilmente celoso; pero que una vez inquieto, se dejó llevar hasta las últimas extremidades» (430)¹⁶.

INTERPRETACIÓN DE OTELO

A través del tema de los celos, Shakespeare esboza en esta tragedia un penetrante estudio del alma humana. Otelo es paradigma de la tragedia del hombre que adopta una actitud recelosa ante el riesgo que todo asunto humano, por serlo, entraña. Inducido por Yago, Otelo queda irremediabilmente empastado en la duda sobre la honradez de Desdémona y se deja llevar hasta las últimas extremidades del vértigo de los celos. Su pertinaz desconfianza le incapacita radicalmente a amar, hasta precipitarle en el sinsentido y la muerte.

El argumento construido en torno a los celos descansa sobre una cuestión más profunda: el riesgo en la vida del hombre y la actitud ante él. Por una parte, subyacente a la inquietud de Otelo, encontramos la presencia del riesgo como una constante vital de origen antropológico. Por otra, la actitud de Otelo frente a este sustrato *vital-antropológico* constituye el agente trágico que marca los hitos del camino de la destrucción. Distinguimos, pues, una realidad antropoló-

¹⁶ Hemos utilizado igualmente la citada traducción española de las *Obras Completas* de W. Shakespeare de L. ASTRANA MARÍN. Siguiendo el mismo criterio que el capítulo anterior, citamos en el texto la página correspondiente a la versión española (vol. II), y en nota el texto original y su referencia:

«Of one, not easily jealous but, being wrought,
Perplexed in the extreme». (V, ii, 341-342)

Cf. *Othello*, Penguin Books, 1968, p. 179. Las siguientes citas del original corresponden a esta edición.

gica —el riesgo— y una actitud ante ella —el recelo—. Considerémoslas detenidamente por separado.

EL RIESGO EN LA TRAGEDIA DE OTELO

El amor, como modo eminente de relación interpersonal, es la capacidad de responder con generosidad a una llamada que es un don. En cuanto relación, supone dos términos y una vinculación entre ellos. El «tú», el «yo» y el «nosotros» marcelianos expresan cabalmente esta idea. El tú, sujeto de iniciativas, da principio al nosotros. Éste llega a ser merced a la respuesta creadora del yo, que, a su vez, es para el tú una iniciativa que demanda contestación. Se establece de este modo una red inabarcable de iniciativas y respuestas que constituye el inefable vínculo amoroso. En tanto que capacidad de responder, el amor supone asimismo una libertad; un momento de autoiniciativa de los términos de la relación (yo y tú) y, por tanto, un momento de contingencia o nuevo comienzo en el ser. De esta manera, el amor, como realidad relacional que une a un tú con un yo, es una realidad contingente y, como tal, sometida a riesgo; al riesgo de no llegar a ser, o no ser con plenitud. Amar es, pues, aceptar un riesgo: el riesgo de la respuesta destructora del tú.

La tragedia de Otelo se desenvuelve en el ámbito del amor: «Me amó —afirma Otelo, refiriéndose a Desdémona— por los peligros que había corrido, y yo la amé por la piedad que mostró por ellos» (370)¹⁷. Otelo, en cuanto realidad personal, constituye un ámbito inasible de acontecimientos relacionales. El relato de su historia entera —azares, accidentes, asedios, viajes...— constituye para Desdémona un llamamiento. El interés que ella denota por la historia militar de Otelo y la piedad que muestra hacia sus desventuras es para Otelo una respuesta. Iniciativas y respuestas constituyen el vínculo del amor. Según hemos considerado, la relación amorosa —en tanto que relación— está sometida a contingencia. No nos referimos ahora a la contingencia que excede el dominio del *querer*; la que encontramos, por ejemplo, en la muerte del otro; sino a aquella otra que establece la libertad del yo, y que supone la constante posibilidad de no llegar a ser. La infidelidad de la persona amada se sitúa, precisamente, aquí. La respuesta infiel es una posibilidad que cercena la plenitud de la relación de amor; «pues

¹⁷ «She loved me for the dangers I had passed,
And I loved her, that she did pity them». (I, iii, 166-167).

—según afirma Aristóteles— amar es como un exceso, y esta condición se orienta, por naturaleza, sólo a una persona»¹⁸. A diferencia de la respuesta fiel que *crea*, la respuesta infiel *destruye*; supone un encuentro colisional que arruina la relación. Sin embargo, en la historia que nos ocupa, no hay infidelidad alguna por parte de Desdémona; tan solo existe como posibilidad que, en cuanto tal, es constante. De alguna manera, Yago encarna con sus insinuaciones la contemplación del riesgo en la mente de Otelo. Desde este punto de vista, el personaje de Yago no sería sino el mismo Otelo que considera fijamente el riesgo que amenaza el amor. Shakespeare se sirve de Yago para poner en escena la contingencia a que está sometida toda realidad humana que, como el amor, nace de la libertad creadora del yo. Y dicha contingencia es tan real que permite al dramaturgo representarla sobre el escenario a través del personaje de Yago. Esta es, a nuestro parecer, la presencia del riesgo en la tragedia de Otelo.

EL RECELO O LA IMPOSIBILIDAD DE AMAR

Acabamos de considerar cómo la presencia del riesgo en el *Otelo* de Shakespeare la encontramos, sobre todo, en la contingencia a que está sujeta la libertad creadora del yo. Nos referimos, por lo tanto, al *riesgo personal*; el que procede del interior del hombre. Frente al riesgo, el hombre puede adoptar distintas posturas. Básicamente dos: la actitud de confianza y la actitud de desconfianza. La confianza es la actitud propia del hombre ambitalizado que acepta la realidad en torno como campo de posibilidades y, consiguientemente, lugar de amparo. Dicha actitud implica un sustrato afectivo positivo que es fundamento del optimismo. Sólo desde esta atalaya puede el hombre afrontar con seguridad el peligro que provoca la contingencia y, únicamente desde ella, saltar el abismo del riesgo para instalarse auténticamente en la realidad. Pero ello requiere aceptar la realidad tal cual es. Por el contrario, la desconfianza es la actitud propia del hombre desarraigado que ve la realidad como un entorno extraño y hostil. Esta actitud origina un sentimiento negativo que, ante el riesgo, no puede sino reparar en el abismo, bien paralizando la acción, o bien despeñando al sujeto.

En última instancia, consciente o inconscientemente, bajo estas actitudes polarmente opuestas yace, respectivamente, la aceptación y la no aceptación de la realidad tal cual es —contingente— y, consecuentemente, de las normas del juego

¹⁸ Cf. *Ética Nicomáquea*, 58a, trad. y notas, J. PALLÍ BONET, Gredos, Madrid, 1985, p. 332.

de la vida por ella establecidas. El insensato *afán de seguridad* cercena la vida en su vana pretensión de afianzarla. La *segura inseguridad*, por el contrario, acrecienta su pleno desarrollo. Por su parte, el afán de seguridad es responsable de la disposición a dominar la realidad como un objeto de posesión. Este talante de dominio impide al hombre establecer relaciones de creatividad con la realidad en torno —puesto que dichas relaciones precisan aceptar la contingencia que les es propia—, y el dominador intenta siempre menoscabar la libertad de lo dominable, reduciendo con ello el riesgo de perderlo. El afán de seguridad, además de ser vana ambición, es potencialmente trágico, ya que no conviene al ser contingente del hombre. El hecho de que consideremos una actitud como agente trágico, es decir, como aquella realidad personal que desencadena el desenlace fatal, puede hacernos pensar que nos encontramos ante una inclinación con matices de determinación o necesidad. La experiencia de que las actitudes que se consolidan en nosotros pueden llegar a dirigirnos a pesar nuestro corrobora esta idea. Por ello es necesario determinar qué es una actitud y cuáles son sus componentes.

Una actitud no es otra cosa que una disposición, más o menos estable, para responder a una determinada situación. Las actitudes surgen al hilo de nuestra experiencia biográfica. Se consolidan o modifican según tres principales componentes: el cognitivo (la información o el conocimiento de la realidad ante la cual se desencadenan los actos), el afectivo (sentimientos que se incorporan a la actitud) y el pragmático (la consistencia de la función actitudinal, una vez que ésta se ha repetido muchas veces).

Algunas actitudes, en cuanto que inclinaciones más o menos estables de la conducta, provocan la entrega fascinada del hombre a procesos de *vértigo*. ¿Qué entendemos por experiencia de vértigo y cuál es su articulación interna? Esta pregunta ha sido ampliamente contestada por el Profesor López Quintás¹⁹. Tomemos prestado uno de sus pasajes:

En la vida personal se da una forma temible de vértigo. Cuando una persona polariza su existencia en torno a su yo, y concede primacía a las ganancias inmediatas —a las diversas formas de halago sensorial y de dominio—, suele dejarse llevar de la fascinación cuando se encuentra ante una realidad que le atrae poderosamente.

¹⁹ Una exposición amplia de este tema puede verse en sus obras: *Las experiencias de vértigo y la subversión de valores*, Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, Madrid, 1986 y *Vértigo y Éxtasis. Bases para una vida creativa*, PPC, Madrid, 1987.

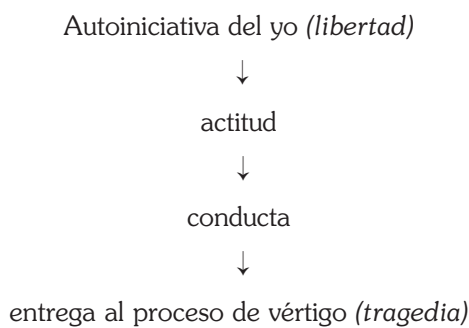
Fascinar significa seducir, succionar, arrastrar, empastar. Dejarse arrastrar enardece en principio, produce una peculiar exaltación. Pero este exaltante enardecimiento primero, al ir unido con el empastamiento, se trueca bien pronto en una devastadora decepción, porque lo fascinante parece conducirnos a experiencias de sorprendente riqueza al sacarnos de nosotros mismos de manera eufórica, pero al fundirnos con él, no nos deja libertad para mantener cierta distancia en la unión, justo la distancia de perspectiva que es necesaria para fundar un campo de juego. Por la teoría de la creatividad sabemos que, al hacer juego con las realidades del entorno, el hombre instaura toda suerte de ámbitos, y, en medida proporcional a la calidad de esta instauración, incrementa su capacidad de descubrir el sentido cabal de las realidades y acontecimientos que tejen la trama de la existencia. Nada ilógico que, al sentirse fuera de sí, ahormado en la realidad seductora y a merced de la misma, el hombre tome conciencia de estar enajenado, alejado del campo de realización personal, asfixiado en el aspecto lúdico. La experiencia de fascinación, por intensa y conmovedora que sea en el aspecto psicológico, deja al hombre fuera de juego, lo despoja de cuanto necesita para ejercitar sus virtualidades creadoras, configurar su realidad personal y llegar a plenitud. Al darse cuenta de que no está en camino de plenificación, el hombre siente tristeza. La tristeza es un sentimiento que sigue, como la sombra al cuerpo, a la conciencia de estarse empobreciendo. Cuando el empobrecimiento adquiere tal magnitud que anula la vida personal, el hombre se siente falto de todo sentido. Al asomarse a este vacío de sí mismo, experimenta esa forma de vértigo existencial que llamamos angustia. Si no es posible superar la actitud de pasividad y entrega a que arrastra el vértigo y recobrar en alguna medida la capacidad e iniciativa creadoras, la angustia se trueca en desesperación, enfermedad mortal —según Kierkegaard— que supone el bloqueo absoluto de la vida en el espíritu, pero no extingue la luz de la conciencia; permite asistir indefinidamente a la situación de asfixia espiritual en que uno se halla. El sentimiento de desesperación, por su parte, conduce al hombre a la destrucción²⁰.

El vértigo es un proceso y, como tal, un conjunto de fases sucesivas. A la *fascinación* primera sigue el pesar causado por el *desengaño*, la pesadumbre de la *tristeza* y la *angustia*, la *desesperación*, la *amargura* y, finalmente, la *destrucción*. Estos estados se suceden necesariamente, según la necesidad interna que rige el proceso. No se trata de una necesidad extrínseca; es decir, no es que el hombre sea precipitado en el vértigo por una fuerza extraña y superior a él, sino que una vez que se entrega a él, recorre necesariamente sus implacables pasos.

²⁰ Cf. *El conocimiento de los valores*, Verbo Divino, Estella, 1989, pp. 68-69.

En este sentido podemos afirmar que nos encontramos ante un proceso fatal que es trágico en tanto que, al no extinguir la luz de la conciencia, permite asistir inermemente a la ruina espiritual en que uno se halla.

Pero no debemos olvidar que, entre el sujeto y el proceso de vértigo, media la autoiniciativa del yo (libertad), que está en la base de las actitudes que generan las conductas que suponen la entrega efectiva del sujeto al vértigo. El siguiente esquema nos ayudará a comprender el proceso:



La autoiniciativa del yo, en su relación con las realidades del entorno a través del tiempo (*biografía*), genera la actitud. En dicha generación interviene un componente cognitivo que hace referencia al conocimiento de las realidades del entorno. De momento, nos interesa hacer hincapié en que la iniciativa del yo es previa a la entrega al vértigo.

Volvamos a *Otelo*. Habíamos dicho que la actitud recelosa del moro constituye el agente trágico de esta obra dramática; y cómo el personaje de Yago, de alguna manera, no sería sino la representación del mismo Otelo que considera fijamente —hasta empastarse con él— el riesgo que acompaña a todo compromiso de la libertad. Por su parte, Otelo, ante el riesgo que ensombrece su relación de amor con Desdémona, adopta la actitud de desconfianza de la que nace el recelo. Su temor, que sólo se alimenta de la constante posibilidad de no llegar a ser, inherente a todo compromiso de la libertad humana, le incapacita radicalmente para amar. El recelo se nos presenta en la tragedia de Otelo como el auténtico agente trágico; y ello, según hemos apuntado, personificado en Yago. Yago es ambicioso, vengativo, artero, hipócrita, desleal, cruel, taimado, falso, maquiavélico...; utiliza a Cassio, a Rodrigo, a Desdémona, a Emilia, su esposa, y al mismo Otelo como medios para la consecución de sus fines. Pero ese «perro espartano» —según lo califica Ludovico en la escena que da fin a la obra— se

sabe radicalmente libre: «De nosotros mismos —afirma— depende ser de una manera o de otra. Nuestros cuerpos son jardines en los que hacen de jardineros nuestras voluntades» (373)²¹. Sus palabras recuerdan otras que Shakespeare puso en boca de Edmundo, hijo bastardo de Gloucester:

¡He aquí la excelente estupidez del mundo; que, cuando nos hallamos a mal con la Fortuna, lo cual acontece con frecuencia por nuestra propia falta, hacemos culpables de nuestras desgracias al sol, a la luna, y a las estrellas; como si fuésemos villanos por necesidad, locos por compulsión celeste; pícaros, ladrones y traidores por el predominio de las esferas; beodos, embusteros y adúlteros por la obediencia forzosa al influjo planetario, y como si siempre que somos malvados fuese por empeño de la voluntad divina! ¡Admirable subterfugio del hombre putaño, cargar a cuenta de un astro su caprina condición²².

Estos elogios de la libertad muestran cómo, para Shakespeare, la iniciativa del yo es anterior a la entrega al vértigo. Ello es también patente en *La tragedia de Macbeth*. Antes de cometer el terrible regicidio, Macbeth pondera sus consecuencias y los agravantes del asesinato: «la justicia, con mano igual —afirma— presenta a nuestros propios labios los ingredientes del cáliz que nosotros hemos emponzoñado. Él (Duncan) se encuentra aquí bajo una doble salvaguardia. Primeramente, soy su pariente y vasallo, dos poderosas razones contra el crimen... Además, como hospedador suyo, debiera cerrar las puertas a su asesino y no tomar yo mismo el puñal²³. Sin embargo, la voluntad del héroe se inclina hacia su frenética ambición. La lucha interior muestra claramente la mediación de la voluntad: «No tengo otra espuela para agujinear los flancos de mi voluntad, a no ser mi honda ambición, que salta en de-

²¹ «...Tis in ourselves that we are thus, or thus. Our bodies are our gardens, to the which our wills are gardeners» (I, iii, 15-17).

²² La traducción es de L. ASTRANA, o. c., vol. II, p. 555. En el original:

«This is the excellent foppery of the world, that when we are sick in fortune —often the surfeits of our own behaviour— we make guilty of our disasters the sun, the moon, and stars, as if we were villains on necessity, fools by heavenly compulsion, knaves, thieves, and traitors by spherical predominance, drunkards, liars, and adulterers by an enforced obedience of planetary influence; and all that we are evil in by a divine thrusting-on. An admirable evasion of whoremaster man, to lay his goatish disposition to the charge of a star» (*King Lear*, I, ii, 118-128). Penguin Books, 1972, p. 75-76.

²³ La traducción es de L. ASTRANA, o. c., vol. II, p. 502. En el original:

«... He's here in double trust:
First, as I am his kinsman and his subject
Strong both against the deed; then, as his host,
Who should against his murderer shut the door,
Not bear the knife myself...» (I, vii, 12-16)
Cf. o. c., p. 69.

masía y me arroja del otro lado...» (502)²⁴. ...Pero una vez entregado al vértigo de la ambición, Macbeth recorre inexorablemente el camino hasta la destrucción y el sinsentido.

EL PROCESO DE VÉRTIGO EN OTELO

«Vela por ella, moro, si tienes ojos para ver. Ha engañado a su padre y puede engañarte a ti» (372)²⁵ —le dice Brabancio a Otelio al comprobar que su hija se ha unido libremente a él—. Unida en matrimonio, Desdémona promete fidelidad a Otelio. La lealtad supone establecer en el presente un compromiso de la libertad para el futuro; comprometer la respuesta futura sobrevolando las circunstancias cambiantes. Desdémona es fiel y, sin embargo, Otelio duda. Su duda, ya lo hemos dicho, no tiene más fundamento que la constante posibilidad de no llegar a ser que es propia a todo compromiso de la libertad. Pero Otelio da pábulo a la sospecha de que la persona amada mude su cariño, poniéndolo en otra. Lo que en un principio no pasa de ser una turbación de la razón, va convirtiéndose poco a poco en un ofuscamiento que confunde las ideas: «una vez que se duda, el estado del alma queda fijo irrevocablemente» (394)²⁶ —afirma—. En ese momento, el infeliz general queda empastado en la duda y se deja arrastrar hasta las últimas consecuencias del vértigo de los celos: «¡Todo mi amor apasionado lo soplo así al cielo! ¡Voló!... ¡Levántate negra venganza, del fondo del infierno! ¡Cede, oh amor, tu corona y el corazón en que estabas entronizado a la tiranía del odio!» (400)²⁷.

²⁴ «... I have no spur
To prick the sides of my intent but only
Vaulting ambition which o'erleaps itself
And falls on the other". (I, vii, 25-28)
Cf. o. c., p. 70.

²⁵ «Look to her, Moor, if thou hast eyes to see.
She has deceived her father, and may thee». (I, iii, 289-290).

²⁶ «...No, to be once in doubt
Is once to be resolved».
(III, iii, 177-178).

²⁷ «All my fond love thus do I blow to heaven:
'Tis gone.
Arise, black vengeance, from thy hollow cell!
Yield up, O love, thy crown and hearted throne
To tyrannous hate!"
(III, iii, 442-445)

En medio de ese frenético camino, el celoso busca pruebas: «¡Quisiera estar plenamente convencido!» (399)²⁸. Ese mismo *querer* es ya un vértigo, pues la certidumbre es con frecuencia una vana pretensión que no acepta el hecho de ser contingente. La desesperación se adueña del alma de Otelo, que toma conciencia de cómo su actitud ha echado por tierra su vocación de amor, que hubiera llenado de sentido su existencia. Ahora sólo queda una alternativa: la destrucción. «¡Este es el que fue Otelo!» (429)²⁹ —afirma de sí mismo una vez que ha consumado el crimen de Desdémona—.

La pertinaz desconfianza de Otelo supone una rebelión contra la realidad, un no aceptar la contingencia a que está sometida toda determinación del libre albedrío. La tragedia de Otelo nos muestra el infausto camino que el destino tiene reservado para aquellos que desafían el riesgo que, queramos o no, acompaña la vida del hombre.

VALOR CATÁRTICO DEL CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD. SEGUNDA APROXIMACIÓN

La rebelión contra la realidad procede a veces de un conocimiento inexacto de la misma. Ignorar los procesos fundamentales que tejen la trama de la existencia humana supone edificar la vida sobre un fundamento ilusorio, que es potencialmente trágico. Por ello el conocimiento exacto del hombre y del mundo en torno posee un profundo valor liberador en la medida en que permite prever y edificar la vida sobre la sólida base de la realidad tal cual es.

²⁸ «... Would I were satisfied!»

(III, iii, 87).

²⁹ «That's he that was Othello: here I am».

(V, ii, 281).