

Otello (1986): historia de un perverso al acoso de un vulnerable desde una perspectiva literaria, musical y cinematográfica

Oscar Bottasso

Instituto de Inmunología. Facultad de Ciencias Médicas, Universidad Nacional de Rosario (Argentina).

Correspondencia: Oscar Bottasso. Facultad de Ciencias Médicas. Santa Fe 3100. Rosario -2000- (Argentina).

e-mail: bottasso@uolsinectis.com.ar

Recibido el 24 de marzo de 2008; aceptado el 7 de junio de 2008

Resumen

La película recrea la magistral obra de Shakespeare musicalizada 280 años después por Giuseppe Verdi tras una adaptación para el teatro musical de Arrigo Boito. *Otello* integra la "tercera manera" verdiana en que la palabra cantada logra una valorización absoluta para de ese modo hacer justicia al texto literario, anticipando lo que posteriormente refinaría el "verismo". La lucha entre la falseada infidelidad y los sentimientos amorosos del moro de Venecia proporcionan elementos que se trasuntan en un elocuente lirismo y profunda emotividad musical. El *Otello* de Zeffirelli es una excelsa conjunción de talentos que otorgan una significación de primer plano a la esencia poética y dramática del relato. Nobleza melódica, canto y escenificación, supeditados y complementados en un constante fluir de ideas, matices, efectos y coloridos.

Palabras clave: patobiografía, *Otello*, William Shakespeare, Giuseppe Verdi, Franco Zeffirelli, Arrigo Boito.

Ficha técnica

Título: *Otello*

País: Italia

Año: 1986

Director: Franco Zeffirelli

Música: Giuseppe Verdi

Guión: basado en *Othello* de William Shakespeare, y en el libreto de Arrigo Boito. Adaptación de Franco Zeffirelli y Masolino D'Amico.

Intérpretes: Plácido Domingo, Katia Ricciarelli, Justino Díaz, Petra Malakova, Urbano Barberini (Cassio, voz a cargo de Ezio Di Cesare), Massimo Foschi (Lodovico, voz a cargo de John Macurdy), Edwin Francis (Montano, voz a cargo de Edward Toumajian), Sergio Nicolai (Roderigo, voz a cargo de Constantin Zaharia), Remo Remotti (Brabantio, voz a cargo de Giannicola Pigiucci) y Antonio Pierfederici.

Color: color

Duración: 118 minutos

Género: drama, musical

Productora: Golan-Globus Productions, Cannon Productions, Italian International Film y Cannon City Produktie Maatschappij B.V.

Sinopsis: Gracias a la atenta utilización de las posibilidades cinematográficas la producción nos brinda una acabada reconstrucción de época del drama lírico basado en la pieza de William Shakespeare. En las enredadas artimañas de Yago, consumado villano y conocedor de las fortalezas y debilidades de Otello, aquel moro otrora dotado de tanta pasión como dominio de sí mismo se va hundiendo paulatinamente en un paroxismo irracional que no admite otro desenlace más que el trágico. Quien habría constituido una representación terrena de la Galatea de Pírgamo, termina pareciendo no más que una pérfida deidad Olímpica. Es el dolor del ideal tronchado que cual grito de fiera herida desata una ira y rudeza privatistas de todo tipo de discernimiento. Teatro, música y cine, tres expresiones artísticas que se aúnan para una representación muy lograda de los alcances en la capacidad devastadora de un perverso cuando tiene entre manos una presa psicológicamente vulnerable.

Shakespeare, Verdi y Boito: una terna agraciada

Shakespeare escribió *Otello* entre 1602 y 1604 y se representó en la corte en 1604. Si bien la

obra está basada en un cuento de Giraldo Cinzio perteneciente a sus *Hecatommithi*, el autor introduce importantes modificaciones a la trama para transformarlo en una pieza única de la literatura universal que reafirma las dotes del autor y su profundo conocimiento de los abismos del alma humana (foto 1).

Yago (Justino Díaz) es un consumado villano, el psicópata por antonomasia. En esa estructura perversa, el odio y la envidia constituyen el elemento propulsor para que su accionar se torne aniquilante. Sabe que Otello (Plácido Domingo) es un espíritu diáfano, sin dobleces, confiado en la probidad de las apariencias, pero pasional en sus actitudes y en conflicto con su fisonomía. En buena medida hasta temeroso del goce, al expresar: *temo no me esté reservada jamás una felicidad semejante en el curso de mi destino*. Su ladero, suerte de *Magister maleficum* para quien la virtud es sólo una quimera, se sirve de todo ello y arropa de afectos su hondo aborrecimiento. Labriego paciente y cuidadoso en esto de sembrar sospechas: *quien engañó a su padre podrá también hacerlo con su marido*, intuye que la daga irá penetrando el alma del moro casi por sí sola.

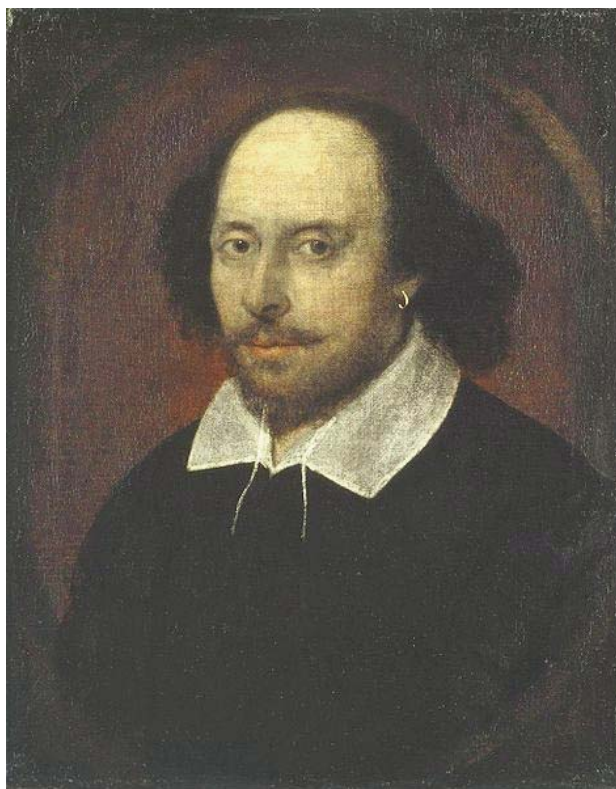


Foto 1: Retrato Chandos de William Shakespeare (hacia 1610) atribuido a John Taylor (¿-1651) (National Portrait Gallery, Londres)

En la tumultuosa existencia de Otello, Desdémona (Katia Ricciarelli) aparecía como una suerte de sosiego que la vida le obsequiaba. La mujer

enamorada de su historia, entereza, e hidalguía y que a la vez se apiada de sus sufrimientos. El ideal esperado, el orden justo, un ser que confiado en su integridad no teme la injusticia, sin imaginar que su misma virtud la terminaría atrapando. Y cuando ese sol esplendoroso es eclipsado por la duda, las sombras comienzan a poblar el alma de Otello hasta impregnarla de una absoluta cerrazón. Ni la pérdida de su gloria se habría parangonado con aquel catastrófico despojo de honorabilidad. El impulso a ultrajar el objeto de su pasión coexiste al mismo tiempo con el amor que aún siente por ella, *cuán crueles sois, lágrimas mías*; pero a la postre, su fiereza supera a la reflexión y aquel hombre con un gran dominio de sí mismo se pierde en un paroxismo irracional, hasta llegar a maltratarla y finalmente asesinarla¹. El destino infausto de un héroe *quasi* mitológico, y a la vez ilustrativo de qué tan pavoroso puede tornarse el sufrimiento mental.

Tras la ejecución de la *Misa de Réquiem* en Milán durante 1879, el editor Giulio Ricordi baraja la idea de conseguir que Verdi escriba una nueva ópera. Por mucho tiempo el maestro no le había acercado novedad alguna. Durante un almuerzo en Milán, intenta cautivarlo con el *Otello* de Shakespeare, y una persona con excelentes aptitudes para adaptar el texto, Arrigo Boito. El mismo Boito aparecerá poco después con los esbozos de un libreto, ante lo cual Verdi responde “alguien hará la música”. A sus 66 años seguramente existía algún temor de no estar a la altura del desafío (foto 2). En reiteradas oportunidades había intentado musicalizar *Rey Lear*, sin éxito. Por otro lado existían pruebas muy evidentes de que su discurso musical había evolucionado, *Aída* y las revisiones de *Don Carlo* y *Simón Bocanegra*. No obstante ello, Verdi comienza a pensar en papá Shakespeare, el coloso de la expresividad teatral, y su moro de Venecia a quien había denominado *Ciocolate*. Para el invierno de 1881 en el ambiente musical era *vox populi* que Verdi estaba preparando una nueva ópera. Tras idas y venidas con el libretista, para marzo de 1883 la pieza queda definida en 4 actos.

En octubre de 1886 se presenta en Módena la última versión del *Don Carlo* y unas semanas después, inicios de noviembre, la partitura e instrumentación de *Otello* se hallan concluidas².

La premier tuvo lugar en La Scalla el 5 de Febrero de de 1887. El teatro estaba atiborrado de músicos, artistas, literatos, intelectuales y corresponsales de los principales diarios Europeos ¿Cabía esperar algo más de aquel septuagenario? Pues sí, el pináculo de su producción musical, la ópera que nos

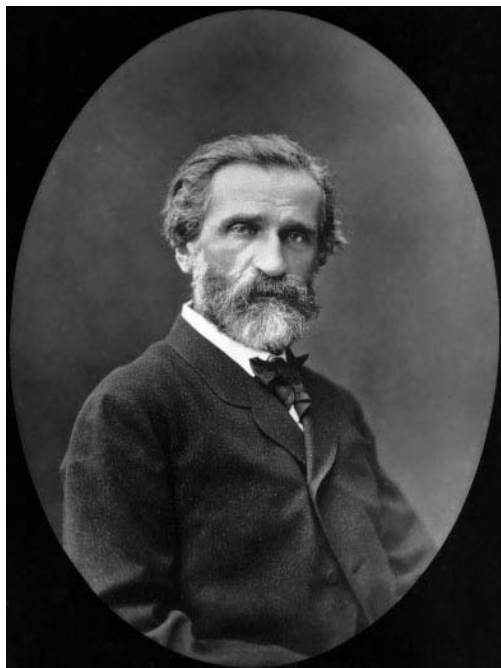


Foto 2: Giuseppe Verdi (foto de estudio)

llevaríamos a la isla desierta. Nos encontramos con un Verdi tardo-romántico que a los 74 años logra superarse una vez más, y sienta un hito fundamental en la historia del teatro cantado. Las “*cabalettas*”, recitativos y arias han cedido su posición en aras de una mayor unidad de la acción. La “tercera manera” verdiana en que la palabra cantada logra una valorización absoluta para de ese modo hacer justicia al texto literario, anticipando lo que posteriormente refinaría el “verismo”. El dúo entre Otello y Desdémona del primer acto, es un nocturno intimístico, amoroso y hasta erótico, mientras que la canción del “*salice*” o la escena del jardín nos retrotraen a aquellas figuras celestiales Botticellianas, para mencionar apenas dos ejemplos³. En honor a la justicia es necesario destacar, sin embargo, que el texto se sitúa a la altura de las exigencias. Boito fue el último y gran libretista de Verdi. Un intelectual de fuste, abierto admirador de Wagner, literato y compositor a la vez. El *Mefistofele* es un fiel testimonio de sus cualidades musicales. No lo es menos como versado en la cultura clásica y europea. Así, las críticas de Yago sobre la designación de Cassio (Urbano Barberini, voz a cargo de Ezio Di Cesare) *usurpa il grado mio, il grado mio* rememoran en cierto modo el Canto XXVII del Paraíso, cuando el Dante pone en labios de San Pedro aquellos versos referidos a sus sucesores en la tierra:

*Quelli ch'usurpa in terra il luogo mio,
il luogo mio, il luogo mio che vaca
ne la presenza del Figliuol di Dio**

* Se transcribe el fragmento tomado del libreto.

El empleo del léxico está muy cuidado y lo mismo puede señalarse en cuanto a la utilización de la retórica. No nos cansaremos de insistir en que gracias a esta ópera conocimos el Credo de Yago. Una malévola declaración de principios, que habla a las claras de la capacidad creativa y poder de síntesis del libretista. A partir de las diversas intervenciones de Yago a lo largo del texto teatral, Boito elabora una suerte de sinopsis tipológica del villano que constituye una valiosa pieza literaria. Como en la vida la ópera no está exenta de malditos y algunos en grado sumo, Barnaba de *La Gioconda*, Scarpia de *Tosca*, el mismo Mefistófeles, o Wotan de *La Walkiria*. Yago es equiparable a todos ellos, pero en su declamatoria Boito lo lleva a enseñorearse de su depravación y reinterpretar las valiosas actitudes humanas a la tenebrosa visión del perverso. Desde su siniestra condición, se ubica más allá de la ley y avanza en la proposición de un nuevo estatus, su ley. ¡Material para el psicoanálisis!

CREDO DE YAGO

Credo in un Dio crudel che m'ha creato
Creo en un Dios cruel que me ha creado
simile a sé, e che nell'ira io nomo.
símil a sí mismo, y a quien nombro en mi ira
Dalla viltà d'un germe o d'un atòmo
De la vileza de un germen o un átomo,
vile son nato.
vil he nacido.
Son scellerato
Soy depravado
perché son uomo,
porque soy hombre,
e sento il fango originario in me.
y siento el fango originario en mí.
Sì, quest'è la mia fe'!
Sí, esta es mi fe!
Credo con fermo cuor, siccome crede
Creo con firme corazón, como cree
la vedovella al tempio,
la viudita en el templo,
che il mal ch'io penso e che da me procede
que el mal que pienso y que de mí procede
per mio destino adempio.
por mi destino cumplimiento.
Credo che il giusto è un istrion befardo
Creo que el justo es un histrión burlesco
e nel viso e nel cuore,
en su cara y en su corazón,
che tutto è in lui buggiardo:
que todo en él es falsedad:
lagrima, baccio, sguardo,
lágrima, beso, mirada,
sacrificio ed onor.

sacrificio y honor.
E credo l'uomo gioco d'iniqua sorte
 Y creo al hombre juego de un destino inicuo
dal germe dela culla
 del germen de la cuna
al verme dell'avel.
 al gusano de la tumba.
Vien doppo tanto irrision la Morte.
 Después de tanta irrisión viene la muerte.
E poi? e poi? La Morte è il Nulla.
 ¿Y luego? ¿Y luego? La muerte es la nada
è vecchia fola il Ciel.
 y el cielo una vieja locura

La historia da cuenta que durante los ensayos Boito aconsejaba a los cantantes que siguieran las recomendaciones de Hamlet en la escena VIII del tercer acto⁴: *Speech the speech, I pray you, as I pronounced it to you...*

Por cierto, Verdi y Boito deseaban conferir una impresión verista más que una mera simulación escénica y vaya si lo lograron.

Reseña de la película

Resulta claro que Zeffirelli concibió un *Otello* para la pantalla grande y como tal aprovecha los recursos del séptimo arte a fin de otorgarle mayor realismo a la producción. Las mismas razones pueden esgrimirse para entender por qué se eliminaron algunas partes de la ópera y se incorporaron a la vez fragmentos dialogados. La ambientación, labor actoral y escenificación están resueltas eficazmente en términos de veracidad y existe virtuosismo en la utilización de las técnicas cinematográficas. A través de un manejo muy perspicaz de la cámara, simbolismos como el majestuoso león, claroscuros y el hábil entremezclado con el discurso musical, el maestro hace posible que los protagonistas logren la superación que la hora demanda.

La flota de Otello ha derrotado a los turcos y una multitud aguarda la llegada del nuevo gobernador de Chipre. Se ha desatado una tempestad y todos temen que la embarcación divisada por Cassio y Montano (Edwin Francis, voz a cargo de Edward Toumajian) llegue a naufragar. El film se inicia mostrándonos un barco sacudido por aguas muy agitadas cual presagio de la cercana desgracia del moro, pero la nave consigue arribar a puerto. Sin descender de ella Otello proclama el triunfo mientras Desdémona se regocija por su llegada a la isla. En una habitación del castillo Rodrigo confiesa a Yago su amor por Desdémona y Yago, por su parte, le refiere la afrenta que ha

significado la designación de capitán en favor de Cassio. La escena se traslada al festejo de la boda, en el cual se inserta la música de ballet que Verdi escribió para el tercer acto de la producción montada en París. Mientras se llevan adelante los festejos, Yago propone un brindis por el que insta a Cassio a sumarse, quien tras embriagarse entra en disputa con Rodrigo. Cuando Montano intenta intervenir en la reyerta Cassio lo hiere. Yago le solicita a Rodrigo que haga sonar las campanas de alarma a fin de que Otello acuda al sitio. A requisitoria del moro, Yago revela que el conflicto fue iniciado por Cassio, y Otello lo destituye de su puesto. Tras este episodio Otello se dirige hacia el dormitorio, escaleras abajo como lo veremos en reiteradas veces quizás para simbolizar su derrumbe inminente. Atrapados por los lazos del amor cantan sus alegrías, salpicadas con imágenes sobre la historia y los episodios acaecidos en Venecia del primer acto de la pieza teatral (foto 3).



Foto 3: dúo de amor entre Otello y Desdémona

En el segundo Acto, Yago aconseja al alicaído Cassio acercarse a Desdémona solicitando su intervención a efectos de que Otello reconsidere su actitud. Desde el castillo, el villano vigila la conversación entre Cassio y Desdémona en el jardín y expresa su preocupación con el propósito de que sea oída por Otello mientras ingresa al recinto. A poco de escuchar las sospechas de Yago sobre la fidelidad de Desdémona, aparece ella con su pedido de restitución para Cassio y Otello es presa de un profundo malestar. Desdémona pasa su pañuelo por la frente de Otello pero él rechaza el gesto; el pañuelo cae al suelo y tras ser recogido por Emilia, Yago se apodera de la prenda y lo esconde rápidamente. Cuando Desdémona y Emilia (Petra Malakova) se retiran, Otello es invadido por la desesperación y demanda a Yago, casi con ferocidad, pruebas fehacientes de la

infidelidad de su esposa. El infame asegura que Cassio habla en sus sueños, mencionando un affaire que sostiene con ella. Más aún, le refiere que el Capitán está en posesión de una prueba de su amor, el pañuelo de Desdémona. Otello está totalmente fuera de si y ambos juran tomar venganza, frente al Jesús crucificado donde Yago había proclamado su Credo (foto 4).



Foto 4: dúo entre Yago y Otello (final del Acto II)

El tercer acto comienza con el anuncio del heraldo sobre la próxima llegada de mensajeros venecianos. Desdémona se dirige nuevamente a Otello con su acometida. Por respuesta él le demanda el pañuelo obsequiado tiempo atrás y ella vuelve a interceder por Cassio. Las acusaciones sobre su infidelidad son negadas rotundamente por Desdémona. Otello la maltrata y nuevamente es invadido por la desesperación. Yago, en tanto, va ajustando los detalles de la embestida final. A sabiendas de Otello quien permanecerá escondido, inicia con Cassio una conversación acerca de sus amoríos con Bianca. Yago repite con voz más entonada las revelaciones de Cassio para que a la distancia Otello las crea referidas a Desdémona. Como si el veneno no hubiera sido suficiente, hace ostensible el pañuelo de Desdémona que Cassio había hallado casualmente en su habitación (foto 5). Otello no necesita más pruebas, acabará con Desdémona. El ingreso de Lodovico (Massimo Foschi, voz a cargo de John Macurdy) con los mensajeros de Venecia se continúa con otra escena de ballet. El moro anuncia la designación de Cassio como gobernador de Chipre, mientras que él deberá retornar a Venecia. Poseído por la furia y el descontrol, golpea a Desdémona a poco de haberla insultado de un modo inconcebible. La película omite el gran ensamble como así también el dúo entre Yago y Cassio. Otello abandona la sala seguido a pocos pasos por Yago en franca satisfacción por su



Foto 5: Yago con el pañuelo que Otello le había obsequiado a Desdémona (Acto III)

brutal venganza mientras observa al “León de Venecia” colapsado a sus pies, e irrumpe en mordaces risotadas.

En el inicio del último acto el director nos muestra una suerte de ritual por el que Otello reniega de su fe y arroja el crucifijo a las llamas. Desdémona es presa de la ansiedad y de premoniciones amenazantes. Según Zeffirelli el pasaje sobre la canción del sauce habría retardado la acción por lo que decidió quitarlo, no así la plegaria a la virgen por cuanto deseaba enfatizar las convicciones religiosas de Desdémona (foto 6). Ingresa Otello quien le pregunta si ha pedido perdón a Dios por sus pecados. Su único pecado ha sido amarla y desea probar su inocencia. Otello le asegura que ya nada podrá salvarla, el Capitán seguramente debe estar muerto. Desdémona intenta huir pero es apresada y sofocada por Otello. Se oye a Emilia golpear la puerta para avisar que Cassio ha asesinado a Rodrigo. Horrorizada



Foto 6: Desdémona en su plegaria a la Virgen (Acto IV)

contempla al cuerpo de Desdémona en sus últimos momentos y solicita ayuda. Ingresan Cassio, Montano, Lodovico y Yago. Las patrañas de Yago se esclarecen ante el lecho de muerte. A diferencia del texto en el que Yago huye tras haber sido desenmascarado, y quizás para darle un “cierre” más catártico a la tragedia, Zeffirelli lo hace perecer atravesado por una lanza que le arroja Otello**. Arrepentido por su monstruosa acción y sin mayores dilaciones el moro hunde la daga en sus entrañas, besa una vez más a Desdémona y espira. El otrora victorioso de tantas contiendas, no halló los recursos para ganar la batalla que corroía su alma, probablemente porque los espacios para barajar otra posibilidad fueron coartados por su patobiografía.

La coda que Verdi escribe para el final es reemplazada por un post-ludio basado en la música que previamente acompañaba la entrada de Otello al recinto nupcial. En una lúgubre y apesadumbrada ambientación, la cámara contempla silenciosamente a los amantes muertos, donde Desdémona remeda en cierta medida al Nazareno en su cruz (foto 7). Los frutos del mal en estado de máxima pureza; execrable, ... doliente, ... pestilente mal.



Foto 7: escena final con los amantes muertos

El entramado psicopatológico

Lejos de querer efectuar una descripción minuciosa acerca de la estructura psicológica de los personajes centrales, nos parece necesario esbozar los rasgos más salientes de la trilogía. Resulta claro que Desdémona era un ser diáfano pero desprovista de perspicacia como para manejar el conflicto de otra manera. El Otello a quien ama es digno de veneración por su

increíble coraje y padecimientos. Una suerte de leyenda fomentada no sólo por ella sino por Venecia misma. Desde su óptica las actitudes de su esposo no parecen arbitrarias, en todo caso la ira del moro no es más que el resultado de los errores cometidos por ella o los allegados a Otello. De una fidelidad incondicional, incluso trata de preservar la reputación del moro hasta el instante final cuando se autoinculpa de tan trágico destino.

Desde su vileza, Yago se mueve conforme a las visiones y expectativas de los otros. Posee un discurso que se adapta en función de las características de su interlocutor y de ese modo se convierte en el espejo en el cual los demás se reflejan, al punto de operar como una especie de catalizador para que lo subliminal se torne ostensible. A partir de esa comprensión casi diabólica del otro, percibe claramente que la simpatía de Venecia y el amor de Desdémona son la carta de naturalización que sostiene y reasegura a Otello. Si la credibilidad de Desdémona puede ser horadada, el derrumbe del moro no se hará esperar.

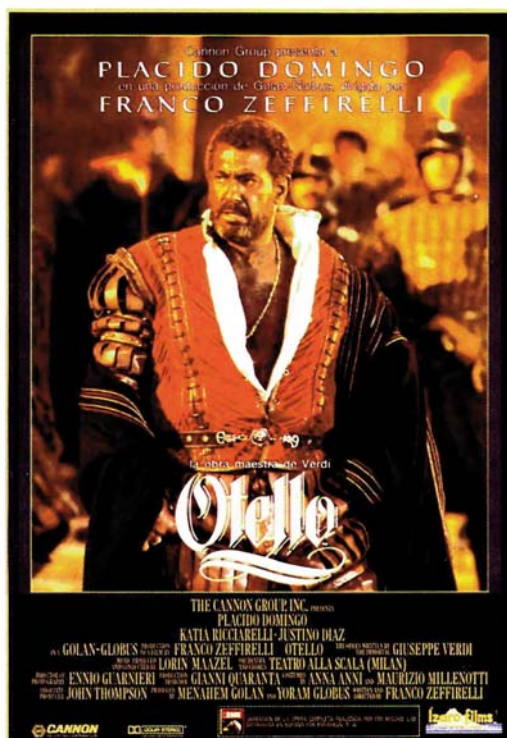
En cuanto a Otello, la consternación ante la presunta infidelidad de su esposa es un hecho cuanto menos desmedido, revelador de sus debilidades y falta de seguridad. La integridad y reputación es el pivote de su existencia, una suerte de valorización social que compensa con creces su negrura y morisca condición. Otello existe a través de ese reconocimiento y el amor de Desdémona constituye por así decirlo la coronación de una vida ejemplar. Su unión a Desdémona está imbuida de nobleza y trasciende lo meramente mundano, pero en sentido estricto lo que realmente ama es la piedad y el amor que ella le profesa. Llegado al punto de tener que cerciorarse sobre cuestiones sumamente caras a su persona, la situación se torna insostenible. Así las cosas, quien lo prive de tan preciada honorabilidad merece la pena capital.

¡La cámara de Zeffirelli logra un retrato admirable de esas tipologías!

Conclusión

El estreno de *Otello* en 1887 hablaba a las claras que Verdi había logrado nuevas formas de expresión musical y que su fuerza creadora unida al estupendo libreto de Arrigo Boito hacían justicia al drama del genio de Stratford para ilustrar magistralmente personajes tan decididamente opuestos como Yago y el Moro de Venecia. El tratamiento orquestal, la fluidez y luminosidad del concepto vocal señalan a *Otello*

** Idea adoptada por muchos realizadores.



como la obra culminante del gran Bussetano. Su búsqueda de la verdad escénica logra su máxima concreción. Un siglo después, una figura descollante del séptimo arte pone en evidencia que esa frontera estética puede trasladarse aún más. El *Otello* de Zeffirelli es una excelsa conjunción de talentos que otorgan una significación de primer plano a la esencia poética y dramática del relato. Teatro, música, canto y acción, supeditados y complementados en un constante fluir de ideas, matices, efectos y coloridos.

Una pieza de orfebrería en la exquisita combinación de expresiones artísticas.

Referencias

- 1.- Shakespeare W. *Otelo en obras completas* (Traducción de R. Martínez Lafuente). Navarra: Rodesa; 2003.
- 2.- Marchesi G. *Verdi: Anni, opere*. Parma: Azzali editore; 1991.
- 3.- Verdi. *Otello*. Ramon Vinay, Licia Albanese, Leonard Warren, John Garris, Thomas Hayward. Chorus & Orchestra of the Metropolitan Opera, Fritz Busch, registro de 1948.
- 4.- Shakespeare W. *Hamlet* (Versión de L. Fernández de Moratín). Barcelona: Salvat Editores; 1969.