UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FILOSOFIA
Y
LETRAS

REVISTA DE LA FACULTAD
DE FILOSOFIA Y LETRAS

57-58-59

ENERO-DICIEMBRE

1955

IMPRENTA UNIVERSITARIA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Rector:

DR. NABOR CARRILLO

Secretario General:

DR. EFRÉN C. DEL POZO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

Director:

LIC. SALVADOR AZUELA

FILOSOFIA
Y
LETRAS

REVISTA DE LA FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA
UNIVERSIDAD N. A. DE MÉXICO

PUBLICACION TRIMESTRAL

FUNDADOR:
Eduardo García Máynez

DIRECTOR:
Salvador Azuela

SECRETARIO:
Juan Hernández Luna

Correspondencia y canje a Ciudad Universitaria
Torre de Humanidades, San Angel, D. F.

Subscripción:

Anual (4 números)

En el país	$	15.00
Exterior	Dls.	2.50
Número suelto	$	4.00
Número atrasado	$	5.00

Tomo XXIX México, D. F., Enero-diciembre de 1955. Núms. 57-58-59

Sumario

ARTICULOS

		Págs.
Antonio Gómez Robledo	*Filosofía aristotélica del arte*	13
Patrick Romanell	*Perfil del Neo-naturalismo norteamericano*	43
Miguel León Portilla	*Existencia histórica de un saber filosófico entre los nahuas*	57
Gregorio López y López	*La filosofía de los zapotecas*	85
Isaías Altamirano	*Fenomenología de las vivencias de pudor y caricia*	99
Oswaldo Robles	*Psicofisiología de la emoción*	111
Matías López Chaparro	*Psicometría*	131
Francisco Larroyo	*Psicología en primera, segunda y tercera persona*	139
G. T. Nicotra di Leopoldo	*Los documentos científicos de la Atlántida*	153
Amancio Bolaño e Isla	*El "paralelo de las lenguas castellana y francesa" del P. Feijoo*	173
Sergio Fernández	*Iago y Herodes: dos formas de los celos*	189
Marianne O. de Bopp	*Thomas Mann*	201

Págs.

Pedro Urbano González de la Calle . . . . . *Cómo citaban a veces los humanistas y . . . cómo no se debe citar* . . . 215

Juan A. Ortega y Medina *Consideraciones críticas acerca del volumen conmemorativo sobre el Plan de Ayutla* 251

Juan Hernández Luna . . *Los precursores intelectuales de la Revolución Mexicana* 279

Vicente T. Mendoza . . . *La música en la época de la Reforma, la Intervención y el Imperio* . . . 319

José Corona Núñez . . . *La arquitectura indígena del occidente de México* . . 345

Juan Feres *Un capítulo de los* Prolegómenos *de Abenjaldún* . 357

RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

Robert Jay Glickman . . . . *La bruma lo vuelve azul.* (Ramón Rubín) 367

Pedro Rojas . . . . . *La catedral y las iglesias de Puebla.* (Manuel Toussaint) . . 370

Pedro Rojas. . . . . *El plateresco en México.* (Luis MacGrégor. 372

Isaías Altamirano . . . . . *Posición y aproximaciones concretas al misterio ontológico.* (Gabriel Marcel) 375

Isaías Altamirano . . . . *Cartas a la patria. Dos cartas alemanas sobre el México de 1830.* (Carlos Guillermo Koppe) . . 378

		Págs.
Abelardo Villegas	*La filosofía en México.* (Leopoldo Zea)	382
Xavier Tavera Alfaro	*La Revolución de Independencia.* (Luis Villoro)	385
Rosa Klip de Bergman	*Técnica General de la Segunda Enseñanza.* (Ensayo Pedagógico. Angel Miranda Basurto)	388
Agustín Millares Carlo	*Las Actas de Independencia de América.* (Javier C. Griffin)	391
Agustín Millares Carlo	*Documentos de Indias. Siglos XV y XVI. Catálogo de la serie existente en la Sección de Diversos.* (Ma. del Carmen Pescador del Hoyo)	393
J. H. L.	*Noticias de la Facultad de Filosofía y Letras*	395
J. H. L.	*Cátedra de Verano*	403
J. H. L.	*Graduados en el año de 1955*	405

IAGO Y HERODES: DOS FORMAS DE LOS CELOS

Este trabajo no es sino el resultado de una sugerencia que tuve después de la lectura de *El mayor monstruo del mundo* de Calderón de la Barca. Sugerencia que me permitirá —así lo espero—, escribir más tarde algo que bien podría llamarse "Lo monstruoso en la tragedia calderoniana" ya que es ésta, sin duda, la tónica que a mi manera de ver resalta sobre todas en el dramaturgo español del XVII. Y como pienso, y perdóneseme la audacia, que la literatura española necesita, ahora más que nunca, de una revisión y una crítica nueva, orientadas en otras direcciones (más espiritualmente enfocadas que eruditas), se me ha venido a la mente, en legítima asociación de ideas, escribir algo acerca de los celos, invocando la figura, también, en su género, monstruosa, de Otelo primeramente, de Iago después, y ver hasta que punto son distintas, en tal tratamiento, la modernidad en Shakespeare y en Calderón, y cómo ven los dos tan repetido pero inquietante fenómeno humano.

Es Otelo el arquetipo del celoso que más fama tiene en la literatura universal, por eso no es ocasional la referencia de la que echamos mano. Nada, se ha pensado, es más contundente, más negativo, más alarmante que el Moro de Venecia, el cual, alimentado en sus celos, mata a su esposa. Nada, tampoco, más justo que pensarlo. Pero lo mismo se podría decir de Herodes, el personaje imaginado por Calderón para la obra que hace un clímax en este tipo de problemas en toda la literatura española de la Edad de Oro. Nada, afirmamos ahora nosotros, tan intenso, trascendente y trágico como lo que Calderón nos cuenta en su drama, escrito en tres cortas jornadas. De ellos —de Otelo, de Herodes—, pueden derivarse dos concepciones no sólo distintas, sino enteramente opuestas de la vida. Mundos atormentados, confusos, desorbitados, son el resultado de esa fuerza incontenida e inevitable que son los

celos para ambos dramaturgos. (El caso en la literatura de hoy día referida al mismo problema, tendría la categoría de inevitable aplicada a los celos, pero por el contrario no siempre incontenida.)

Nacen los celos en Otelo cuando se rompe su seguridad personal. Ha sido, es, un hombre fuerte, obvio, primitivo, enamorado de su libertad y de su vida. Consiguió lo que ha deseado y en su intensidad de querer está implicada su capacidad de recibir; por eso no es un frustrado. El amor de Desdémona, difícil de lograr a primera vista, se le ha rendido, y no por la magia, así, en abstracto, que Brabancio supone obró en su hija, sino por la magia misma que es el amor. Feliz, maravillado de sí mismo, Otelo vive su propia gloria. Pero Iago, que le sirve de criado, representa aquí las formas mismas del mal. Es la codicia, la hipocresía, la envidia, el rencor, el odio, el resentimiento y algo más que en su oportunidad esclareceremos. La lucha sorda de Iago contra Otelo sería en el fondo, la del hombre inconforme contra sí mismo, ya que él, no lo ignoramos, quisiera ser Otelo: "que a ser yo el moro no quisiera ser Iago." Es decir, repudia su ser. Por eso representa un relativismo total: "No soy lo que parezco", pues que aparenta la bondad, la humildad, la mansedumbre, la fidelidad. No es lo que parece porque su "parecer" le queda amplio, como un abrigo de ajeno dueño. Tiene envidia ontológica. Esta, incontenible, se transforma en odio y el odio, a su vez, en realidades de venganza. Los móviles que utiliza para derrocar a Otelo (destrucción a mansalva por incapacidad, por impotencia de *ser él*), son infinitos. Recurre a la maledicencia (recordemos que habla con Brabancio y le dice que Desdémona "ha ido a entregarse a los abrazos groseros de un moro lascivo"); recurre al engaño (hace que Rodrigo, el hidalgo veneciano, incremente su amor hacia Desdémona prometiéndole, a cambio de joyas, que habrá de poseerla); también echa mano de la maldad (esconde en la habitación de Cassio, el teniente de Otelo, un pañuelo bordado por Desdémona misma); recurre, en fin, a tratar de romper por sus bases la confianza que Otelo tiene en sí: espolea sus celos insinuando la infidelidad de su esposa con Cassio. No le importan, en modo algunos, los obstáculos (el que Brabancio y Otelo se disgusten no impedirá el matrimonio del moro). Su falta de valor se transforma en maldad bestial, a la que llega, paradójicamente, por un proceso de gran finura intelectual. Sabe, como Maquiavelo, que el hombre puede desear todo y obtener poco, y

es esa la causa de su tremenda irritación vital. Si Iago triunfa es porque encuentra el lado débil de su fuerte enemigo; trata de destruirlo —y lo logrará— *contaminándole* su maldad, haciendo una transferencia de sus propias y demoníacas vivencias. Intuye con sagacidad que la entereza del moro, su seguridad, son ciertas en la guerra, como soldado, pero equívocas en sus relaciones de amor. Tiene además Iago la sospecha —se la ha creado, inventado, como justificación a su envidia— que Otelo ha profanado el lecho de *Emilia*, esposa suya y doncella de Desdémona, debido a su lascivia inmoderada. Entonces empieza a crear a un otro Otelo, al que alimentará, como ya dijimos, con sus personales y malévolos sentimientos. Esto no quiere decir que el moro no haya tenido, en potencia, esas posibilidades (el crimen, el suicidio, entre otras), pero sí que Iago, más inteligente, más fuerte en su debilidad, llega a apoderarse enteramente de la voluntad de su señor y sembrar en él gérmenes de posteriores tenebrosidades. Es evidente que, *sin Iago, Otelo, por* muy celoso que fuera, jamás hubiera llegado por esta vía a la aniquilación de su vida.

Así pues, la felicidad de Otelo quedará derrumbada cuando el criado logre que la sospecha, incrementada más tarde por hechos dudosos, convierta a Otelo en mártir de sí mismo, poseído por inclemente obsesión. No hay que dejar —son palabras de Iago— que el plan "languidezca por *frialdad y demora*", *por lo que*, invocando al demonio y a las tinieblas ("¡El infierno y la noche deben sacar esta monstruosa concepción a la luz del mundo"!), decide no cejar en su siniestro empeño.

Otelo se sabe amado, pero la duda ha empezado a penetrar en su conciencia. Iago, hábilmente, le aconseja tener cuidado con los celos. Otelo cree, ingenuamente, no tenerlos, por eso *tampoco los teme*. No ha de convertirse en celoso porque se le diga que su esposa es bella, "que come con gracia, gusta de la compañía, es desenvuelta de frase, canta, toca y baila con primor". No, él no debe abrigar sospechas, pero aún suponiendo que así fuera, lo que él haría sería dar un "adiós al amor y a los celos". Otelo se desconoce profundamente. Tiene confianza en una naturaleza que cree tener pero que, por desgracia, no es la suya. La imagen *que tiene* de sí está deformada, es torpe. Poco después, naturalmente, desconfía, se arrepiente de haber tomado matrimonio. Observa a Desdémona, ve en ella cosas que antes, según él, le habían pasado inadvertidas: empieza a creer en el engaño, a ser parte del hombre que, paradójicamente desea ser él: Iago.

El motor de los celos es la menor valía que en el fondo Otelo tiene de sí. Se *sabe querido, pero no totalmente deseado.* Hay algo, de pronto, que se le escapa de Desdémona. Su relación con ella se vuelve hostil, por causa de la inferioridad que padece frente al adversario que cree que existe (*más bello, más joven, más inteligente quizás*). Ha considerado a Desdémona *objeto* de su propiedad, y es éste el fracaso. La tiene como cosa y ante eso, no ha sentido celos. Estos se presentan cuando Desdémona adquiere categoría de persona, que antes no tenía, implicando en ello independencia y voluntad. Otelo, una vez deformada la visión de su mundo, comprende que no puede violentar los sentimientos de Desdémona a su favor, y prefiere matarlo. "¿Quién —dice el moro—, puede oponerse a su destino?" Tiene, en última instancia, una justificación: "Asesino honorable" se llama a sí mismo, ya que nada ha hecho por odio, sino por amor.

Una idea de predestinación —trasunto del teatro griego en parte y también obsesión renacentista— se entrevé en esta postura. Por otro lado la recia y cínica personalidad de Iago —el mal— se ha impuesto. Justo en la obra no se ha probado sino lo contrario a lo afirmado por la hipócrita norma del criado de Otelo: "Poseemos la razón, dice, para templar nuestros movimientos de furia, nuestros aguijones carnales, nuestros apetitos sin freno; de donde deduzco lo siguiente: que lo que *llamáis amor es esqueje o vástago.*" Iago, el frustrado, llama al amor *esqueje*, y con razón. El amor es lo irracional, lo no inteligente, la mera acción del sentimiento. Los celos, como engranaje propio del mundo amoroso, representan exactamente *la misma fuerza de tipo irracional.* Es por eso que echa mano de ellos como poder incontenible para acabar con la razón, que es lo ponderado, lo sensato. Lo que ignora es que se ha aventurado demasiado y que, al poner en juego vidas ajenas, ha comprometido, peligrosamente, también la suya.

Otelo y Desdémona han sido víctimas del destino, inexorable, de sus vidas. Esta última ni siquiera supo nunca lo que aconteció. Su sincera devoción por Otelo, su calidad humana que la impulsó en ayuda del pobre Cassio, la llevaron a la muerte. Jamás creyó en los celos de Otelo, ni en que lo pudieran conducir a tan astrozo fin.

La obra, puesta sobre miras histórico-religiosas, es absolutamente atea. Dios, como problema, no existe. No hay, asimismo, cívicamente, moral ninguna que perseguir. El dejo medieval que tiene es la alianza

de Iago con los poderes del infierno, aunque quizás sea (no como en *La Celestina*), sólo un recurso literario y estético. Hay aún varias cosas que agregar acerca del problema Otelo-Desdémona-Iago, pero antes de seguir el curso de los celos en el drama de Shakespeare, hagámoslo a un lado por el momento para ocuparnos de la obra de Calderón, y en seguida sacar algunas otras consideraciones.

Los celos y el honor, se ha repetido hasta el cansancio, son los soportes donde descansa el edificio dramático español del siglo XVII. Nada o muy poco queda libre a su contacto. Herodes, ya lo dijimos, es la cúspide de uno de esos soportes, que ya es mucho decir. Ningún otro personaje de la época los presenta con tan desmesurada audacia, en forma tan sorpresiva, tan inusitada. La acción de *El mayor monstruo del mundo* ocurre en Joppe (o Jafa) en Jerusalén, en una quinta cercana al mar. Hay en el drama un profundo conflicto amoroso que se plantea por la intervención de poderes ocultos y superiores: los dioses, al parecer, manejan a los hombres sin que éstos puedan evitarlo. En efecto, Mariene, esposa de Herodes, el Tetrarca, confiesa a éste la tristeza que le ha causado un vaticinio. Un docto hebreo —cuyo deseo siempre ha sido "apresurar al tiempo presuroso su edad"— le ha dicho que será trofeo de un monstruo, "el más cruel, horrible y fuerte del mundo"; no habrá salvación, ya que

> por ley de nuestros hados
> vivimos a desdichas destinados.

Desdichas que, por lo demás, ya lo son (por imaginadas) aún antes de vividas. ¿Por qué, se pregunta la infeliz Mariene, las mentiras contienen, por ser tales, venturas, y en cambio el dolor es verdadero? Un sentido de amargura, de desesperanza, tiñe los versos de esta obra. Herodes, por otra parte, ha sido derrotado políticamente. Octavio, vencedor de Cleopatra y Antonio, se apodera, poco a poco, del mundo habitable. Pero eso poco importa a Herodes. Su tristeza consiste en no haber podido dar un trono a Mariene, no el haberlo perdido para sí.

La mente desquiciada de Herodes empieza a perfilarse. Considera que el que no le interese el poder en cuanto tal, siendo como es, Tetrarca de Jerusalén, podría parecer locura. Así es, en efecto, pues "cuando amor no es locura, no es amor". Y el suyo es tan grande que teme que pase los umbrales de la vida y que "llegando de la muerte a esa otra parte", quede en el mundo como ejemplo de admirable prodigio

de las fortunas de amor
a las futuras edades.

Es el amor el único resorte que lo mueve en su vida; nada más le interesa. El amor es, pues, lo *insano*, la falta de razón; es lo que impulsa al hombre al disparate, bien sea este el crimen, el caos, lo aberrado. Aquí no hay un tercer personaje que represente, como en *Otelo*, la discordia. El disparadero de los celos en Herodes es diferente; obran por sí mismos, al saber a Octavio enamorado de Mariene. Ya veremos, al final, la semejanza del Tetrarca, a este respecto, con Iago, el veneciano.

La reacción, violentísima, no ofrece los matices de duda que tiene Otelo en un principio. Prisionero de Octavio, sabe Herodes que "ha de morir a sus manos o a mis celos"; si tal ocurre, si de todas maneras el fin de su vida se aproxima, decide matarlo: "pues él a mis celos muera y a mis manos". Más sencillo, más obvio, sin procesos internos, pudiera decirse, es lo que siente Herodes. Pero, engañosamente, Calderón nos reserva una bien disimulada sorpresa.

Por lo pronto lo que se presenta como necesario es guardar a Mariene, ya que Octavio no la conoce sino por un retrato y cree, además, que es el de una mujer que ha muerto; pues ¿qué ocurrirá, se pregunta Herodes, "viéndola viva si la idolatró pintada"? Su único recurso, ante la desesperación que le provoca su impotencia, es el suicidio, pero pronto queda descartado; el consejo de un amigo suyo lo hace desistir de la idea. Además, como ya veremos, el suicidio de nada ha de salvarlo. Herodes es, para sí mismo, compendio y epílogo de las miserias humanas. ¿Qué de extraño tiene que, de serle imposible el suicidio como posibilidad de escape, pida su muerte a los dioses?:

Esferas altas,
cielo, sol, luna y estrellas,
nubes, granizos y escarchas,
¿no hay un rayo para un triste?;
pues si ahora no los gastas,
¿para cuándo, para cuándo
son, Júpiter, tus venganzas?

Posee agravios, temores, sospechas. De celos no se habla, pues ya se tiene bastante con sólo imaginarlos. Su verdadera maldición consiste en haberse casado con una mujer tan hermosa. No lo enloquecen, pues, ni su am-

bición, ni su atrevida arrogancia; no su poder, sino el ser esposo de Mariene. El, *sólo él, muere*

de agravios y celos
que matan porque no matan.

Y es aquí cuando la monstruosa mentalidad de Calderón nos sale al paso. Podía suponerse —tal la reflexión que Herodes hace ante Filipo, su confidente—, que qué importa todo, pues que con el fin de la vida termina el sufrimiento. Suposición falsa sin embargo, ya

Que amor en el alma vive,
y si ella a otra vida pasa,
no muere el amor, sin duda,
puesto que no muere el alma.
El, ¿no nace de una estrella,
ya propicia o ya contraria?
¿Pues cómo faltará amor,
mientras la estrella no falta?

Y si el amor es inmortal, como el alma, los celos, al ser parte del juego amoroso, serán, igualmente, inmortales. Es, en pocas palabras, la proyección de los celos con un sentido de eternidad. No hay pues calma posible, fin de torturas, agotamiento de agonías. Herodes no tiene celos; él *es* los celos. ¿O acaso no es esto lo que nos dice Calderón cuando Herodes comenta

que todo quiero
que sea, pues todo es nada,
como no sean mis celos;?

Así pues como a Otelo le llegan los celos de fuera hacia dentro, causados por un determinado estímulo (la maledicencia que provoca la duda), Herodes es, en cuanto tal, los celos. El pretexto de su exteriorización es el que sepa a Octavio enamorado de Mariene, pero nadie le dice que ella corresponda a ese afecto, antes al contrario, la sabe incólume, pura, fiel. Se encela de la posibilidad, no de la realidad. Sabe que ha de morir, pero la muerte no es, para él, ningún consuelo. Por eso recurre al asesinato. Pide a su criado que una vez que sepa el mundo de su muerte, mate a Mariene. Es la única posible solución al aflictivo problema que lo acosa. La descripción de los celos no puede ser más dramática y fuerte:

¿Quién son estos desconsuelos,
quien es aqueste rigor,
cuya pena, cuyo horror,
que no es discurso prolijo,
ni envidia, ni amor, es hijo
de la envidia y del amor?
Hecho de heridos despojos,
tiene de sirena el canto,
y de cocodrilo el llanto,
de basilisco los ojos;
los oídos, para enojos
del áspid; luego bien fundo,
siendo monstruo sin segundo
esta rabia, esta pasión
de celos, que celos son
el mayor monstruo del mundo.

La definición es detallada y aterradora. Hijos de la envidia y del amor los celos no son, empero, lo uno ni lo otro, pero ambos a un tiempo. Envidia de querer ser aquel que ama al o a la amada, ya que posee (en cierta forma) parte de eso que se juzga enteramente propio. Amor que es, ya lo dijo Calderón, locura, que lleva casi siempre al disparate. Pero no sólo así quedan los celos configurados. Derivan del engaño (su canto es de sirena), de la falsedad (son llanto de cocodrilo), del odio (tienen los ojos de basilisco). Son el mal que llega por los sentidos, rabia sin sosiego, "monstruo sin segundo", es decir, sin tiempo, fuera de toda posibilidad de mesura, eternos.

Herodes se suicida, al igual que Otelo, después de haber matado a Mariene en forma accidental, al tratar de aniquilar a Octavio. Los destinos del hado se cumplen en esa forma. No olvidar que en el Renacimiento el hado es muy importante porque representa lo irracional, que es lo que impide el gran ideal de vida, de la vida; por eso justamente se convierte en materia de primer orden; es esta idea la esencia de la tragedia. Herodes se suicida, decimos, porque, además, no resiste el reclamo que Mariene le hace de su ingratitud, ya que el peor castigo que ésta, la ingratitud, puede tener consiste en verse uno olvidado de lo propio que se vió amado. Ella no acaba de entender que pueda matarse por amor. Tanto Desdémona como Mariene son, si se juzgan las obras desde el punto de vista del sujeto actuante, valga la expresión, meras condiciones que permiten el lujo del desdoblamiento de los celos en Calderón y Shake-

speare. Por eso ellos no pintan aquí mujeres como tales, sino mujeres en la cabeza de los hombres. No hay el intento de lograr sus respectivas mentalidades; están en grado de pureza dramática virginal, que es lo que permite la invención de los celos en ambos casos. Desdémona, al lamentarse con Iago de los disturbios que encuentra en el corazón de su esposa, ingenuamente comenta: "¡Doblo aquí mis rodillas, y si alguna vez he pecado voluntariamente contra su amor en palabras, obras o pensamientos; si alguna vez mis ojos, mis oídos u otro cualquiera de mis sentidos han sentido placer ante otra presencia que no es la suya; si no le amo aún tiernamente, como siempre lo he amado, como siempre le amaré, aun cuando me arrojase en la miseria por el divorcio, que toda esperanza de consuelo me abandone!" El caso de Mariene, si bien distinto, es, en el fondo, parecido. Cuando Octavio sabe que Herodes pretende matarla y decide salvarla a costa de todo, ella lo detiene y le dice:

> Mi esposo es mi esposo, y cuando
> me mate algún error suyo,
> no me matará mi error,
> y lo será si dél huyo.

El verdadero personaje en ambas producciones son los celos. Pero tanto en uno como en otro dramaturgos está muy lejos de pensarse en el amor como un conducto hacia la felicidad. Al contrario, según Calderón, consiste expresamente en el ser juez uno mismo de su vida, es decir, el pertenecerse por entero: el no amar (se refiere, sin duda, al amor humano):

> que mayor felicidad
> nadie en el mundo ha tenido,
> que ser, a pesar del hado,
> el juez de su vida él mismo.

La razón, que es la única que puede lograr esa congruencia de vida, se presenta como la gran salvadora de los hombres. En el *Otelo* ésto quedó aclarado, e igualmente se trasluce ante la descabellada actitud que los personajes principales tienen frente a lo que el dramaturgo, por boca de Iago, expone que debe regir los actos de los hombres. La razón, no lo olvidemos, sirve para refrenar "nuestros movimientos de furia".

Ahora bien. Hemos anticipado una similitud en el carácter de Herodes respecto a Iago. Observemos que la justificación que el servidor del moro le da a sus actos es absolutamente inventada. ¿No será que su

verdadero e íntimo secreto consiste en ser él el verdadero celoso? ¿No podría haber estado enamorado de Desdémona? Quería ser Otelo; lo deseaba no sólo por ser un gran guerrero, sino también, sin duda, por obtener aquello que era parte del moro. Y Desdémona, su esposa, lo era. Por eso Iago, el celoso, le contamina este cáncer a Otelo, que es sólo el instrumento de su amor. Pero curiosamente el amor para Iago no se concibe sino en la muerte de la persona amada, ya que, de haber querido poseerla, hubiera movido todo con ese objeto, cosa que no intenta. Su amor es de muerte y con ese mecanismo logra entrar en calma. Tal afirmación de esa posibilidad que entrevemos podría documentarse en la sensualidad que el veneciano presenta en sus descripciones de Desdómona. Otelo resulta, al lado suyo, puro; es el celoso por accidente, no *per se,* como son —y he aquí la similitud— Iago y Herodes. Se dijo que este último actúa cuando sabe a Octavio enamorado de Mariene; el otro lo hace al ver la felicidad de Otelo al lado de su esposa.

La concepción de los celos es pues enormemente diferente por más que exista el parentezco que hemos observado. El compuesto humano Otelo-Iago los mata con su propia y dual muerte; con la muerte, asimismo, de Desdémona. Herodes los eterniza con la suya y la de Mariene, para seguir con ellos a cuestas fuera de esta vida. Para él no hay redención ninguna. Otelo e Iago se salvan; Herodes se condena en su propio y temible infierno. Para Shakespeare y Calderón los celos serían pues, según su mutua descripción, *heridos despojos* de ese *esqueje o vástago* que es el amor. Es decir, la más nefasta realidad del ser del hombre en esta vida para Shakespeare, y en ésta y en la otra para Calderón. En el escritor español los celos son la anticipación de la pena del infierno y, en última instancia, ya proyectados, el infierno mismo; ve en el celoso al condenado. En el otro es el dolor escueto. La muerte en Otelo-Iago es la medicina; en Herodes resulta la perpetuación.

Tal cosa, por lo demás, es natural. No olvidemos que es fácil condenar en el siglo XVII en España a un gentil; otro hubiera sido el caso con un español de la época: Calderón habría recurrido a alguna de sus mañas para redimirlo. Sólo un pagano es libre de suicidarse en una obra española contrarreformista. Pero tal cosa tiene sus consecuencias, y son graves. Calderón condena a su héroe pagano haciéndolo llevar al más allá dantesco padecimiento: el no poder librarse nunca de la parte dañada, enferma, de sí mismo.

En tal forma se conserva, por otra parte, la línea clásica, directamente derivada de Grecia, y el destino —teñido de Renacimiento— obra como factor de orden primario. Shakespeare, en cambio, libra a sus héroes de sus atávicas individualidades con la muerte. La modernidad en él, lo anticipamos, es, en esta obra, su inmanentismo contundente. La de Calderón, en cambio, consiste en un trascendentalismo español tradicional que es, en suma, su gran fuerza histórica y su pecado: vivir el pasado como condición de eterno presente.

SERGIO FERNÁNDEZ