

EL ARGUMENTO VEROSIMIL EN LA TRAGEDIA DE *OTHELLO*

CARLOS FERNANDO ALVAREZ GONZALEZ

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE FILOSOFIA
BUCARAMANGA
2008**

EL ARGUMENTO VEROSIMIL EN LA TRAGEDIA DE *OTHELLO*

CARLOS FERNANDO ALVAREZ GONZALEZ

**Trabajo de grado presentado como requisito
para optar al título de Filósofo**

**Director de Monografía
PEDRO ANTONIO GARCIA OBANDO
Magíster en Filosofía**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE FILOSOFIA
BUCARAMANGA
2008**

AGRADECIMIENTOS

El autor expresa sus agradecimientos a:

Dios por las facultades que me dio al nacer.

Mi Mamita que desde el cielo me dio las fuerzas necesarias para aceptar su partida y poder terminar este trabajo.

Mi papito mi gran amigo, quien desde el inicio de la carrera me dio su apoyo incondicional a pesar de las dificultades.

Mary Rocío Castro Pérez, mi novia y amiga, su amor, paciencia y constante apoyo me ayudó en los momentos más difíciles durante el desarrollo de la monografía.

Mi hermano José Fabián, que con su experiencia de vida me dio ejemplo de superación y así terminar mi pregrado.

Mis hermanos Héctor Enrique, Martha Isabel, y Alberto Alonso, quienes han estado pendiente de mi luego de la partida de mi mamá.

Agradezco enormemente a mis amigos Luís Alberto y María Elvira quienes me enseñaron a vivir la filosofía.

Profesor Alex Triana por su acompañamiento en la escritura de la monografía.

Igualmente quiero agradecer al Profesor Jorge Lagos, quien desde Chile me colaboró académicamente en la elaboración de la monografía.

Al Grupo Halley de Astronomía pues me dieron un espacio para la enseñanza de la filosofía.

A todos agradezco su amistad y amor a la filosofía.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
1. JUSTIFICACIÓN	3
2. ESTADO DEL ARTE	5
2.1 La Verosimilitud.....	5
2.2 El Argumento Verosímil.....	9
2.3 <i>Othello</i> Y El Argumento Verosímil	10
3. ENUNCIADO DE OBJETIVOS	13
<u>CAPITULO I: EL ARGUMENTO, PRINCIPIO Y FIN DE LA TRAGEDIA</u>	
ARISTOTÉLICA	15
<u>CAPITULO II: LO VEROSÍMIL Y EL ARGUMENTO VEROSÍMIL</u>	27
<i>Lo verosímil</i>	27
<i>El argumento verosímil y su construcción</i>	32
<u>CAPITULO III: LA VEROSIMILITUD Y LA CAIDA DE OTHELLO</u>	35
CONCLUSIONES	45
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	47

RESUMEN

TITULO: EL ARGUMENTO VEROSÍMIL EN LA TRAGEDIA DE OTHELLO*

AUTOR: CARLOS FERNANDO ALVAREZ GONZALEZ**

PALABRAS CLAVES: Tragedia, argumento, verosímil, poesía, emociones, catarsis.

CONTENIDO

El objetivo de este trabajo consiste en investigar la organización de los argumentos de una obra trágica, la cual tiene como finalidad la generación de emociones en el espectador. Se realiza un trabajo de carácter analítico, interpretativo y propositivo acerca del concepto de "*verosimilitud*", puesto que, en el momento de desarrollar un estudio filosófico en una obra literaria del género trágico debe tenerse una idea clara y unívoca de dicho concepto. Para lo cual se analizará el concepto de tragedia en Aristóteles. En un segundo momento se definirá lo verosímil, llevándonos a la comprensión de las claves para la elaboración del argumento verosímil. Una vez entendidos los dos niveles esenciales de lo verosímil, como ley discursiva y como sistema de procedimientos retóricos, pasamos a un último apartado donde se podrá sintetizar el concepto de lo verosímil realizando un comparación con una obra trágica del canon Shakesperiano, *Othello*, y luego clasificar los argumentos verosímiles utilizados por el dramaturgo inglés.

Por lo tanto, la hipótesis que se plantea y la cual se pretende desarrollar a lo largo del trabajo, consiste en que una buena o mala tragedia no depende de la acción moral que ejecuten sus personajes, sino del argumento bajo la cual esté construida y sobre todo cuan verosímil sea. De esta manera la obra despertará diversas emociones en el espectador, transportándolo a un lugar de goce y placer.

* Proyecto de Grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Filosofía. Director: Pedro García Obando

SUMMARY

TITLE: THE CREDIBLE ARGUMENT OF THE OTHELLO`S TRAGEDY*

AUTHOR: CARLOS FERNANDO ALVAREZ GONZALEZ**

KEY WORDS: Tragedy, argument, credible, poetry, emotions, catharsis

CONTENT

The real object of this work is to investigate the organization of the arguments about a tragic art, which the real purpose is to generate some emotions to the reader also well to the spectator. The work has been done in a analytic, comprehensional and participational way about the "credible" concept, even though, the moment to develop the philosophical study in a literary work in a tragic kind, has been had a clear idea and univocal of this same concept. For this, the Aristóteles tragedy concept will be analyzed. In the second moment the credible concept will be defined, taking us to the comprehension side of the making keys of the credible argument. So now that the two levels of the essentials credible concepts has been understood, as a discursive law and a system of a rhetorical procedures, moving to the last section where it will be synthesize the credible concept doing a comparison of a tragical piece using as a base the Shakespearian canon, Othello and then classify the credible arguments used by the English Dramatist.

So, the hypothesis that has been showed and has been followed through this document, consists that in a good or a bad tragedy doesn't depends on the moral action that has been executed by its characters, but the argument has been built and also about how credible it is. On this way, the piece will wake up different emotions from the spectator, transporting in a places full of enjoyment and pleasure.

* Degree Project

** Human Sciences Faculty, Philosophy School. Director: Pedro Garcia Obando

INTRODUCCIÓN

Pretender realizar un trabajo investigativo en el que converjan la filosofía y la tragedia supone una lectura analítica, explorativa y crítica de los textos que se pretenden desarrollar. Diversos cuestionamientos han inquietado a estudiosos empeñados en hacer filosofía de la tragedia, muchos de los cuales corresponden a temas como, la elección del tema a desarrollar en la obra poética, preguntándose: **¿de dónde el poeta extrae sus temas y cómo logra conovernos con ellos tan intensamente?**¹; También se ha preguntado por la finalidad del autor, **¿cuál es la finalidad del poeta, expresar sus deseos y fantasías?; ¿o poner en situación de placer y goce al lector?** Otro de estos interrogantes corresponde a la naturaleza de la poesía, **¿Es la poesía una presentación o una representación de la naturaleza?**² También ha habido académicos interesados por la comprensión a la pregunta concerniente al límite entre realidad y ficción teatral, llevándolos a reflexionar sobre el poeta, aquella “personalidad singularísima” que toca las entrañas y juega con la sensibilidad del lector.

Este último cuestionamiento conlleva a una reflexión común: La representación de aquello que pretende expresar el poeta. Todo aquel que haya incursionado en el campo de la representación del arte ha podido experimentar una satisfacción ante aquello que es prohibido, imposible de realizar o aún no realizado. Freud afirma

¹ Freud, Sigmund. Obras Completas. XXXV El poeta y los sueños diurnos.

<http://www.elalmanaque.com/psicologia/freud/35.htm>

² Aristóteles. *Poética*. Traducido por Ángel Cappelletti. Caracas: Monte Ávila Editores, 1990. P. 37. Sobre la naturaleza de la poesía llama la atención la nota 1 de la versión de Ángel Cappelletti, donde afirma que el filósofo griego en esta obra centra su atención al estudio de la naturaleza, estructura y especies de toda obra poética.

que son deseos insatisfechos de la infancia. Esta construcción poética tiene como base la fantasía, es decir, aquella creación de un mundo imaginario donde se ponen al descubierto nuestros miedos, deseos y todo aquello que se guarda en el inconsciente.

Por ahora podemos percibir que existe una relación entre el poeta y el lector, donde el primero hace la tarea de representar “algo” y el segundo se deleita con esta representación. Diderot niega toda posibilidad del espectador como ente que disfruta concientemente del arte, pues se deja llevar por la representación de los actores tocando sus sentimientos llegando al punto de sufrir. Este autor no contempla la posibilidad en la que aquel disfrute conscientemente de la representación de la fantasía del poeta.

Ahora bien, la tesis que se planteó en el párrafo anterior alude a la manera en que la tragedia afecta emotivamente al espectador; preguntémonos ahora en qué forma el lector percibe intelectualmente la tragedia: ¿Acaso éste conoce la intención del poeta?, y si tal no fuera el caso ¿cómo puede el lector a partir de hechos ajenos a él engendrar diversos sentimientos tales como temor y compasión, placer y goce? Quizá el poeta deba organizar los hechos que pretende desarrollar de tal manera que la obra pueda ser entendida por el lector, y más no aún que la entienda, sino que pueda además identificarse con las acciones morales ejecutadas por los personajes, teniendo como consecuencia el despertar de las pasiones.

De acuerdo con las reflexiones anteriormente expuestas, el presente trabajo de investigación centrará su interés en el problema clásico de la Filosofía de la tragedia, preguntándose acerca de qué es lo que hace que una tragedia despierte una serie de sentimientos en el lector y ¿por qué algunas de ellas no los genera?. En otras palabras, se trata de saber cuál ha de ser la organización de una obra trágica para que pueda producir emociones en el espectador.

Por lo tanto, la hipótesis que se plantea y la cual se pretende desarrollar a lo largo del trabajo, consiste en demostrar que una buena o mala tragedia no depende de la acción moral que ejecuten sus personajes, sino del argumento bajo el cual esté construida y, sobre todo, de cuán verosímil sea. De esta manera la obra despertará diversas emociones en el espectador, transportándolo a un lugar de goce y placer.

1. JUSTIFICACIÓN

El presente trabajo nace del análisis de las lecturas y del estudio crítico de las obras emblemáticas del dramaturgo inglés William Shakespeare. Se podría decir que Shakespeare es un lector fiel de la *Poética*, obra del filósofo griego Aristóteles, pues sus escritos están marcados por la definición dada por el Estagirita de los conceptos de arte y de tragedia. Cuando se realiza un estudio del canon shakesperiano y del origen de sus escritos, debemos remitirnos al contexto de su época y a las fuentes utilizadas por él, “pero más que buscar las fuentes conviene sobre todo ver cómo Shakespeare las modifica y elabora, convirtiendo hechos y datos en una obra dramática”³. La anterior afirmación coincide con la definición que Aristóteles da sobre el concepto de arte, el cual se entiende como la capacidad de modificar las cosas que nos rodean a partir de un concepto universal. El arte se origina cuando, de la diversidad de las nociones de la experiencia surge el concepto universal⁴.

Ahora bien, como se planteó en la hipótesis inicial el presente estudio pretende investigar sobre la organización adecuada de una obra trágica. Siguiendo la

³ Kaufmann, Walter. *Tragedia y filosofía*. Traducido por Salvador Oliva. Barcelona: Seix Barral, 1978. P. 31.

⁴ Cfr. Aristóteles, *op. cit.*, Nota 12. P. 38.

afirmación aristotélica según la cual el argumento es parte esencial de toda obra, de allí se desprende que se pueda comprender y engendrar emociones no conocidas por el lector. Además, no es suficiente tener un argumento bien organizado y estructurado para que provoque emociones, pues los argumentos utilizados en la épica, en la literatura o en la historia mantienen una estructura sistemática y sin embargo no tienen como efecto la catarsis del lector. Para que un argumento logre la finalidad de la tragedia debe estar construido y organizado bajo los parámetros de lo verosímil.

El término “verosímil”, usado frecuentemente en investigaciones que versan sobre poesía, tragedia y literatura, generalmente se emplea para expresar aquello que tiene apariencia de verdad. Si se realiza un análisis más profundo de este término, yendo a sus raíces y siguiendo el uso que se le ha dado a través de la historia, nos podemos dar cuenta de que aparentemente hay un salto en su significación. Es decir, en la antigüedad la connotación que se le daba a ‘verosimilitud’ era acerca de lo probable, aquello que es admitido generalmente por la opinión común. En cambio, en la literatura contemporánea este término es planteado a modo de una “inclusión fantasmática”; de una virtual “aparición” que nos pide creer en algo que tiene una naturaleza irreal⁵.

El problema surge en el momento de realizar el análisis de las obras literarias, ya sean éstas poéticas, épicas o trágicas; pues, de acuerdo con lo afirmado anteriormente, su interpretación se basaría en la época en que fue escrita.

⁵ Balestena, Eduardo. «Sólo un teléfono, Clave posible de lectura de un relato de García Marquez.» <http://www.sololiteratura.com/ggm/marquezsolountelefono.htm>. La inclusión “fantasmática al cual hace referencia Balestena, es aquel elemento en que se nos pide creer. “La literatura, podemos decir, requiere de verosímiles mayores o menores y su construcción argumental sin fisuras es lo que “achica” la extensión de los verosímiles, capaces, como en este caso, de pasar inadvertidos por la propia intensidad o la función del acto que contienen”.

Ejemplo, si leemos la *Ilíada*, la *Odisea*, *Edipo Rey*, los argumentos verosímiles que allí aparecen se interpretarían de diferente manera a los que aparecen en obras como *Otelo*, *El Quijote de la mancha* o *El último encuentro*.

Por lo tanto, la propuesta para el presente trabajo consiste, en un primer momento, en volver a la definición aristotélica de tragedia, haciendo énfasis en cómo el *argumento* es el principio de toda obra trágica. Una vez explicado lo anterior se pasará a estudiar el concepto de verosimilitud, su función dentro del argumento y la importancia del *argumento verosímil* en la tragedia. Luego de tener una idea clara y distinta de lo que es el argumento verosímil, se procederá a rastrear este concepto a lo largo de la tragedia shakespereana de *Othello*.

Ahora bien, según lo enunciado se pretende realizar un trabajo de investigación de carácter analítico, interpretativo y propositivo acerca del concepto de “*verosimilitud*”, puesto que, en el momento de desarrollar un estudio filosófico en una obra literaria debe tenerse una idea clara y unívoca de dicho concepto. El desarrollo de un trabajo de este talante resulta de gran importancia tanto para aquellos que se inician en la investigación literaria como para aquellos que han dedicado largo tiempo al análisis poético.

2. ESTADO DEL ARTE

2.1 LA VEROSIMILITUD

Lo verosímil en Aristóteles

El término de verosimilitud en Aristóteles es tratado en varias obras. Aunque es en la *Retórica* y la *Poética* en donde dicho concepto es desarrollado con mayor profundidad y que en menor medida en los *Analíticos Primeros*. Este término, tratado con cierta dedicación en la *Retórica*, fue definido como lo *probable*, es decir, en palabras de Aristóteles, como “lo que sucede la mayoría de las veces,

pero no absolutamente, como algunos lo afirman”⁶. Para una comprensión adecuada de este concepto, quise servirme de dos traducciones de la *Retórica* al español, a saber, la de Cappelletti⁷ y la de Quintín Racionero. Una primera pista de este concepto se presenta cuando traduce Cappelletti en la poética con referencia al pasaje 1402^a 10-11 de la *Retórica*: “Tal vez alguien diga que esto mismo es verosímil, que muchas cosas inverosímiles les pasen a los mortales”⁸. En la traducción de Quintín Racionero en esta misma cita traduce: “Tal vez alguien diga que esto mismo es probable, que muchas cosas improbable les pasen a los mortales”. Lo que podemos ver es que existe una relación entre lo verosímil y lo probable.

Seguimos pues este análisis con la traducción de Racionero: “Porque corresponde a una misma facultad reconocer lo *verdadero* y lo *verosímil* y, por lo demás, los hombres tienden por naturaleza de un modo suficiente a la verdad y la mayor parte de las veces la alcanzan. De modo que estar en disposición de discernir sobre lo plausible es propio de quien está en la misma disposición con respecto a la verdad”⁹, asemejando lo verosímil a lo plausible. *¿Qué es pues lo plausible y cuál es su diferencia con lo probable?* Racionero en la nota 58 nos da una respuesta, aduciendo que lo probable (*eikos*) se refiere a lo que sucede ‘la mayor parte de las veces’, pero sólo en cuanto que coincide, a su vez, con una opinión (*doxa*) generalmente admitida o ‘plausible’ (*éndoxos*). Lo plausible, es, en efecto, lo que confiere “validez epistemológica a los enunciados de probabilidad, al

⁶ Aristóteles. *Retórica*. Traducido por Quintín Racionero. Madrid: Gredos, 1999, (1357b 15), P. 186.

⁷ En la edición de la *Poética*, traducida al español por Ángel Cappelletti, éste hace referencia en varias notas a la *Retórica*, para lo cual tuvo que realizar una traducción propia de dicha obra.

⁸ Aristóteles 1990, *op. cit.*, Nota 260.

⁹ Aristóteles, *op. cit.*, 1999, (1355^a 15), P. 169.

interpretarlos como enunciados dialécticos ‘verosímiles’, que sirven de regla general para la construcción de argumentos”.

En el segmento 4.2 *Temas de la deliberación del Libro I*, el Estagirita hace nuevamente referencia al término en estudio, tomándolo como probabilidad con ocasión de una alusión a la guerra y el hecho de saber contra qué ciudades es ‘verosímil’ que haya guerra, es decir, porqué es conveniente saber con quien es plausible que ésta tenga o no lugar.

Hasta el momento el término de verosimilitud se mueve entre lo probable y lo plausible. La primera se refiere a la opinión de la gente (*doxa*); la segunda, a la validez científica de lo probable, *episteme*, ya que sus enunciados dan validez epistemológica en el momento de la construcción del argumento.

Ahora, en la última parte de los analíticos primeros, 27, *el razonamiento probable*, Aristóteles define aquello que considera verosímil con la sentencia: “...lo verosímil es una proposición plausible; en efecto, lo que se sabe que la mayoría de las veces ocurre así o no ocurre así, es o no es, eso es lo verosímil. V.g. detestar a los envidiosos, tener afectos a los amados”¹⁰. En efecto se puede dilucidar la intención del filósofo por develar lo verosímil como aquel discurso que aunque no es lo verdadero, sí mantiene su correspondencia con lo real.

Por ahora, el autor de la *Metafísica* no cambia el significado que le ha dado al concepto en estudio. Por tanto, sería oportuno dentro del cuerpo del trabajo profundizar sobre lo plausible y lo probable, porque en algunos pasajes se puede interpretar lo verosímil como lo probable y en otros como lo plausible.

¹⁰ —. *Primeros Analíticos*. Traducido por Miguel Ángel Sanmartín. Madrid: Gredos, 1995. 70ª 10.

Lo verosímil en la actualidad

Eduardo Balestena, en un ensayo sobre la clave para la posible lectura de un relato de García Márquez, habla de la importancia de lo verosímil en una narración: “Se verifica aquí además, un verosímil, vale decir, algo que la narración requiere que sea creído”¹¹, pretendiendo con esto que debemos creer en algo que tiene una naturaleza irreal, dentro de la narración. Más adelante cita al crítico literario francés de origen búlgaro, Tzvetan Todorov-en *Introducción a lo verosímil*-quien afirma: “lo verosímil son las máscaras con que se disfrazan las leyes del texto... aquellos recursos por medio de los cuales el texto querría hacernos creer que sigue las leyes de la realidad en vez de sus propias leyes”¹². Se puede notar con claridad la importancia de la construcción de un argumento verosímil, puesto que de él depende que se ponga o no en lugar de goce y placer al lector.

Carlos Moreno Hernández, en «**Un episodio del Quijote y Cien años de soledad**»¹³ en el momento de hacer el análisis en el episodio entre el Quijote y el Ventero, capítulo 32, dice, por su parte: “Para éste- refiriéndose a Ventero- los libros de caballerías son puras invenciones disparatadas, no verosímiles, en desacuerdo con la doctrina aristotélica de la *mímesis*”¹⁴. Los argumentos verosímiles para el Estagirita, deben ser densos y ordenados, de lo contrario son malos argumentos. Es pues, lo verosímil, aquello que aparenta ser acorde a la realidad, sin importar que medios use para este fin. La idea es hacernos ver la obra como algo real, cotidiano al lector, de manera que éste se identifique con ella y la haga parte de su propia experiencia.

¹¹ Balestena s.f. *op. cit.*, p. 13.

¹² *Ibíd.*, p. 13.

¹³ Moreno, Carlos. «Un episodio del Quijote y cien años de soledad.» 1997. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=979595>.

¹⁴ Moreno H 1992, *op. cit.*, p. 2.

De ésta manera, lo verosímil es un recurso que se encuentra entre la narración y el lector; y es precisamente ese contacto, lo que une lo ficticio, lo trágico, lo loable con el mundo de lo real; con el lugar que habita el lector. Los enunciados verosímiles son un instrumento del poeta que éste no puede despreciar si desea poner en lugar de goce y placer al lector. Parafraseando a Kaufmann, el argumento verosímil debe engendrar *eleos y phobos*.

Valdría la pena traer aquí a colación otra sentencia de Todorov, en 1968 sobre lo verosímil. En ella el crítico literario hace alusión al día en que, en la cultura griega, nació la retórica como técnica persuasiva: “Ese día asistió al nacimiento simultáneo de la conciencia del lenguaje, de una ciencia que formula las leyes del lenguaje –la retórica-, y de un concepto: **lo verosímil, que viene a llenar el vacío abierto entre esas leyes y lo que se creía que era la propiedad constitutiva del lenguaje: su referencia a lo real (...)**”¹⁵. En definitiva, se podría sospechar que en la actualidad la verosimilitud es sin duda el poder persuasivo de toda obra literaria que pretenda ser acogida por una buena cantidad de expertos en el tema.

2.2 EL ARGUMENTO VEROSÍMIL

Aristóteles, en la *Poética*, considera al argumento como lo más importante al momento de escribir una tragedia y, por lo tanto, como lo más difícil de construir. Esto se debe a que es la poesía la que versa de lo que probablemente o necesariamente ha de ser, el construir un argumento verosímil supone de un gran esfuerzo por parte del autor. El argumento verosímil debe partir de un mito, o de una supuesta verdad aceptada por el común; de allí en adelante es tarea del poeta la recreación del mito haciéndolo ver bello mediante lo posible.

De igual manera es importante tener presente que la tragedia no siempre termina con acontecimientos trágicos. De su esencia se desprende que en sus actos, se

¹⁵ *Ibíd.*, p. 7. (Las negritas son nuestras).

han de mostrar cambios de buena a mala fortuna o viceversa, que llevan al lector a compenetrarse en la experiencia de los personajes y a vivir sus emociones como si fueran propias. El presente escrito demuestra que para que lo anterior ocurra, la obra deberá contar con un argumento verosímil, es decir, con un argumento que evidencie de manera unificada acontecimientos de cambio, y que se encuentren entre lo probable y lo inevitable. En palabras más sencillas, para que una tragedia produzca emociones en todo aquel que la lea, ésta debe estar fundada por un argumento que partiendo de una verdad aceptada por la mayoría, exponga aquello que probablemente, de acuerdo con la realidad, podría suceder: esto es, en un argumento verosímil.

2.3 OTHELLO Y EL ARGUMENTO VEROSÍMIL

La idea de realizar un rastreo del concepto estudiado en la tragedia de *Othello*, surge de la lectura pausada de dicha obra, de los diálogos entre Desdémona y Emilia, Yago y Roderigo, Othello, pero especialmente, de los monólogos que realiza Yago. Al parecer es este personaje quien conduce la obra, pues Shakespeare se vale de él para hacer verosímil el argumento presente en la obra. Yago, que no es sólo el villano o el bromista¹⁶, sino además el personaje que

¹⁶ Yago ha sido objeto de diferentes discusiones acerca de su naturaleza, algunos le han denominado como el engendro del mal y otros como el bromista del grupo. Harold Bloom, en *La invención de lo humano*, se refiere a Yago como un genio del mal, cuya personalidad se ve evidenciada luego de su caída, cuando el moro no le otorga el honor de ser su lugarteniente Bloom, H. *La invención de lo humano*. Traducido por Tomás Segovia. Barcelona: Anagrama, 2002. En tanto que Wystan Auden en *El bromista del grupo* realiza la siguiente descripción: "Yago es un retrato de un bromista de mal gusto de una clase particularmente pesada, y tal vez la mejor manera de abordar la obra sea por medio de una consideración general del Bromista de Mal Gusto". Auden, W. *El bromista del grupo*, en: *El Mundo de Shakespeare* Traducido por Mirta Rosenberg. Córdoba: Adriana Hidalgo Editora, 1999, P. 119.

presenta los argumentos verosímiles en esta tragedia. A través de su libreto, Shakespeare refleja aquello que puede ocurrir en la obra, llevándolo de esta manera a fijar en Yago la contemplación de los universales, es decir, es él quien evidencia acontecimientos de cambio, teniendo una conexión con lo probable y lo inevitable.

Brabantio, Padre de Desdémona, presenta el primer sentido de lo verosímil cuando le dice a *Othello*: “*Mírala bien, Moro, si es que tienes ojos. Si traicionó a su padre podría traicionarte a ti*” (I,292). Esta sentencia representada en el personaje de Brabantio, pone sobre la mesa lo que podría ser el desarrollo de la obra. Según el estudio realizado de verosimilitud, esta afirmación presenta una verdad aceptada por la gran mayoría, como es la traición. Además pone de manifiesto aquello que probablemente ha de suceder y que está de acuerdo con la realidad, una posible traición de Desdémona hacia el Moro. De aquí en adelante, es el alférez el encargado de hacer creer al general de la posible traición de su esposa. Yago, el genio, no sólo persuade al moro, sino que dentro de su responsabilidad se encuentra el hacer creer a otros personajes de la sentencia de Brabantio: como cuando, es cuando Yago persuade a Roderigo y le hace saber que Desdémona no iba a ser completamente fiel a su esposo.

Harold Bloom considera a Yago como un inventor¹⁷, más que como un bromista; es decir, un científico dispuesto a probar modalidades no conocidas que puedan construir una realidad posible. El alférez mediante la desinformación, la desorientación y el desarreglo, va hilando una posible verdad, a saber, la “traición de Desdémona”, aquello que parecía improbable, como era el engaño de la hija de

¹⁷ A la figura de Yago se le consagrará un espacio en el capítulo III del presente trabajo, en donde se hará referencia a las principales cualidades del personaje. Bloom, *La invención de lo humano*, *op. cit.*, p. 514.

Brabantio, Yago lo hace probable en la mente de Othello, pues parte del supuesto de que cuando se deja de creer en algo se da lugar a la invención.

Ahora, ¿cómo hace Yago para hacer ver a Desdémona como una traidora ante los ojos del moro? En otras palabras, ¿de qué se vale Shakespeare para convertir el posible engaño de Desdémona en un argumento verosímil?, Bloom afirma que “la tragedia de *Othello* es precisamente que Yago lo conozca mejor de lo que se conoce el propio Moro”¹⁸; como también cabe precisar que parte de la desgracia del moro, quien alardeaba de tener un juicio militar sabio, fue el no conocer a Yago como un “libre artista de sí mismo”¹⁹, capaz de adueñarse de su voluntad y de la de los demás personajes. Para convertir esa idea presente en el “genio” en un argumento verosímil, éste parte de un mito; el mito de que le era posible conocer la naturaleza del moro, su grandeza, el amor por su esposa, no menos que su escasez de intelecto. Sabía, además, que era un hombre natural y compulsivo, lo cual lo hacía vulnerable a la genialidad del mismo Yago.

Como se venía desarrollando, nuestro alférez, parte de un conocimiento previo, y comienza su construcción de lo que puede hacer con éste. Por eso, conocedor de la inseguridad del moro, decide jugarle una broma haciéndole creer que su bella guerrera le traiciona con Cassio, un subordinado suyo. Para nuestro genio, lo probable en este argumento es la furia de Othello para con su esposa y la destitución del cargo de terrateniente dado a Cassio. En cambio, es el mismo Shakespeare quien realiza el gran esfuerzo de hacer ver verosímil, como se había enunciado, la traición de Desdémona. El poeta es quien, por medio de Yago pone los demás elementos para que el argumento expuesto por éste al ingenuo general evidencie de manera unificada una conexión con lo probable, haciéndolo verosímil.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 524.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 512.

Nuestro Yago como genio, es consciente de que todo idilio depende de un conocimiento parcial e imperfecto. Por tanto, le da a conocer a Othello lo que éste ignora de su esposa. El moro es conducido a la desesperación; inmerso en el más profundo sufrimiento, decide no saber más, y simplemente deshacerse del objeto causante de sus desdichas, Desdémona.

Son éstas algunas de las expresiones del argumento verosímil presente en la obra de Othello. Se ve, pues, la importancia de tener claro este concepto, ya que de esta manera el análisis filosófico se hace más claro y profundo. Se hace así relevante, en el presente trabajo, desarrollar la tesis que propone a Yago como instrumento para la creación del argumento verosímil dirigido especialmente a Othello. Al igual se analizará cómo ese argumento se relaciona a la par con el personaje Othello y con el lector.

3. ENUNCIADO DE OBJETIVOS

Una vez enunciadas las bases de esta investigación, al igual que su hipótesis y su finalidad, se procede a establecer los objetivos y las metas concretas que se desarrollarán en el cuerpo del trabajo, a través de las cuales la hipótesis elaborada va a ser demostrada.

En un primer momento, se analizará el concepto de tragedia en Aristóteles. Para la comprensión de este capítulo se recomienda una lectura paralela de la *Poética*. La tesis que se defenderá en este primer apartado es que la finalidad de la tragedia, consiste en un despertar de emociones en el lector que haga posible, siguiendo la concepción aristotélica de la idea de catarsis, “la purificación de las pasiones”. Para lograr este objetivo se deben tener en cuenta los elementos de la tragedia, a saber, el argumento, los caracteres, el lenguaje, el pensamiento, el espectáculo y el canto. Como síntesis al desarrollo del primer capítulo, vemos

cómo el elemento más importante y el cual debe tener toda tragedia es el argumento.

En un segundo momento se definirá lo verosímil, llevándonos a la comprensión de las claves para la elaboración de un argumento verosímil. Una vez entendidos los dos niveles esenciales de lo verosímil, como ley discursiva y como sistema de procedimientos retóricos, pasamos a un último apartado donde se podrá sintetizar el concepto de lo verosímil realizando, como ya hemos mostrado, el análisis de una obra trágica del canon Shakesperiano, *Othello*, para intentar clasificar luego los argumentos verosímiles utilizados por el dramaturgo inglés.

I. EL ARGUMENTO, PRINCIPIO Y FIN DE LA TRAGEDIA ARISTOTELICA

El objetivo que se pretende alcanzar en este primer apartado consiste principalmente en analizar el concepto de tragedia aristotélica, teniendo presente al argumento como “principio y alma” de la tragedia. La hipótesis que se pretende desarrollar en esta primera parte y a lo largo del trabajo, consiste en que una buena o mala tragedia no depende de la acción moral que ejecuten sus personajes, sino, del argumento bajo el cual esté construida y sobre todo, de cuan verosímil sea ésta.

En un primer momento se expondrá la definición de tragedia, extraída de la obra sistemática de Aristóteles, *Poética*, donde parte esencial del género trágico supone un despertar de emociones en el lector. Para lograr este cometido la obra poética debe tener en cuenta los elementos de la tragedia, de los cuales es el argumento el elemento más importante y por ende se le debe prestar mayor atención en el momento de organizar los hechos y de exponerlos en una obra trágica.

¿Quién podría, acaso, ser el pensador más adecuado para hablar de la tragedia griega y sistematizarla en una obra, si no el mismo Aristóteles, quien vivió su momento cumbre? El Estagirita al entablar un diálogo con la naturaleza de lo trágico conoce muy bien la diferencia entre el quehacer poético, *mimesis* de la realidad, y el quehacer filosófico, aquel que intenta explicar la realidad de la naturaleza. El arte de imitar la realidad tiene diversas maneras de expresión, entre ellas se encuentran, la comedia, que imita hombres vulgares, y la tragedia, que imita hombres buenos y nobles.

Rastrear la definición que Aristóteles intentó hacer sobre la tragedia y demostrar que su afán de ofrecer una definición real y no una mera especulación, nos lleva a pensar que su trabajo no fue en vano pues en algunos aspectos continúa siendo vigente.

Mientras que, para el Estagirita, el arte poético tenía gran importancia dentro de la vida social, ya que éste purificaba las pasiones de los ciudadanos que iban a disfrutar de las obras trágicas, su maestro Platón censuraba la tragedia. Primero, porque los poetas representan equivocadamente lo divino, pues lo divino es responsable de lo bueno, nunca de lo malo o el mal. Segundo, la poesía que incita a reír, corroe el dominio de sí y la honestidad. Para el filósofo griego la poesía trágica es una imitación de la vida real, pero siempre el justo es el que pierde y termina perdiendo su virtud. De aquí que Platón critique este tipo de poesía. En cambio, le gusta la poesía que glorifique al héroe bueno y enaltezca a los dioses. Por eso, en los diálogos hace una poesía trágica donde el bueno es juzgado injustamente pero que al contrario de la poesía de Sófocles este no pierde la virtud; pues en el héroe platónico: “el tiempo no ha atenuado su fuerza, y sus cualidades aún se mantienen”²⁰. En definitiva, según Kaufmann, a Platón le interesan aquellas tragedias cuyos finales sean felices, donde los justos reciban premio y los malos sean castigados.

Asimismo, el filósofo define la tragedia como “una imitación de la vida, pero es obvio que no todas las imitaciones de la vida son una tragedia”²¹. Para un Estado libre, como lo imaginó Platón, es necesario que los ciudadanos teman más a la esclavitud que a la muerte: “Estos versos y todos los que se les asemejan, rogaremos a Homero y a los demás poetas que no se enfaden si los tachamos, no por considerarlos prosaicos o desagradables para los oídos de los más, sino

²⁰ Kaufmann 1978, *op. cit.*, p. 55

²¹ *Ibíd.*, p. 62.

pensando que, cuanto mayor sea su valor literario, tanto menos pueden escucharlos los niños o adultos que deban ser libres y temer más a la esclavitud que la muerte”²². El filósofo griego pretende que los ciudadanos no escuchen las poesías de Homero y los demás, pues considera que estos poetas trabajan con la *mimesis* es decir su conocimiento pertenece al tercer nivel de realidad, es decir, su conocimiento es una semejanza de semejanzas, y no es la verdad.

Al parecer la tragedia no tiene lugar en el Estado ideal de Platón, ya que éste lo ve como un arte que: “tiende a glorificar este mundo e incita a los hombres a mirar hacia la dirección equivocada”²³. Para Platón la tragedia, como se mencionó anteriormente, se encuentra en el tercer nivel de realidad, y la iguala a las pinturas, es decir son meras imitaciones del mundo. De igual manera llama imitador, *mimetes*, a todo aquel que su trabajo se encuentre situado en el tercer nivel.

En cuanto a la relación entre Platón y la poesía, ésta se puede sintetizar en la afirmación según la cual el poeta al hablar de temas que mueven las emociones humanas, de la misma manera pone en lugar de goce y placer al oyente, desviándolo así del ideal pedagógico planteado por Platón, dejando el espectáculo trágico fuera del gusto de los académicos, pues el poeta: “se pondrá a imitarlas sin conocer en qué respecto es cada una mala o buena; y lo probable es que imite lo que parezca hermoso a la masa de los totalmente ignorantes”²⁴. Al parecer Platón interpreto la tragedia como aquello que excita la emotividad del ser humano dejando la razón adormecida.

²² Platón. *La República*. Traducido por José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano. Barcelona: Altaya, 1993. 387 b.

²³ Kaufmann 1978, *op.cit.*, p. 45.

²⁴ Platón, *La República*, *op. cit.*, 602 b.

Volviendo nuevamente a Aristóteles y a su definición de tragedia, es menester poner en claro dos aspectos que hablan acerca del surgimiento de la poesía y son innatas al ser humano en la medida en que hacen parte de su naturaleza. El primero de ellos y por el cual se genera la poesía es la capacidad de imitar que poseen todos los hombres. Un segundo aspecto y más importante para el surgir de la poesía, es la capacidad de gozar con las imitaciones. Esta segunda aseveración es relevante para el Estagirita, pues de aquí parte la diferencia entre el género humano y la especie animal. Su diferencia de imitar no es la mayor diferencia pues existen animales de otros géneros que imitan, es más bien “la amplitud y la plasticidad el instinto imitativo del hombre y el particular goce que halla en imitar y aprender”²⁵, lo que diferencia la especie humana de los demás animales.

La definición que Aristóteles da de tragedia se debe al conocimiento de su esencia, es decir, cuando perfecciona su naturaleza, “cuando se ha concluido su generación, ora se trate del hombre, del caballo o de la cosa” (*Política* 1252b 30-34). El Estagirita pone sobre la mesa unos conceptos claves de lo que constituyen el arte poético, sus diferentes clases, y luego las distingue de la tragedia. En su obra *Poética*, líneas antes de iniciar el apartado seis, pone a la tragedia como generación de la épica, siendo aquella la perfección de ésta.

Pasemos pues al análisis de la definición de tragedia que Aristóteles plantea en al apartado seis de la *Poética*:

Es, así, la tragedia imitación de una acción elevada y perfecta, de una determinada extensión, con un lenguaje diversamente ornado en cada parte, por medio de la acción y no de la narración, que conduce, a través de la compasión y del temor, a la purificación de las pasiones (6:1449b).

²⁵ Aristóteles, *Poética*, *op cit.*, (4: 1448b), p. 4.

Kaufmann parafrasea a Aristóteles en la definición de tragedia de la siguiente manera: “Una tragedia, luego, es la mimesis de una acción noble, completa y de una cierta magnitud, llevada a cabo mediante el uso del lenguaje, y haciéndola agradable en cada una de sus partes, por separado; se basa en la acción y no en la narrativa, y mediante *eleos* y *phobos*, produce la catarsis de dichas emociones”²⁶. En síntesis se podría entender la tragedia como una representación, un hacer creer, imitar, pretender, simular una acción perfecta y completa. En términos más precisos, una acción en la cual su argumento cuente con un principio y un final²⁷. Por lo tanto, es preciso que el argumento de una tragedia no comience en cualquier parte ni en cualquier parte concluya. Esta acción, que tiene cierta extensión, provoca una respuesta emotiva, compuesta de *eleos* y *phobos*, teniendo como consecuencia el alivio y la purificación de estas emociones.

Una afirmación de Aristóteles que ha causado polémica es la relativa a la extensión en toda obra trágica. Porque, para el Estagirita, “la tragedia será más bella cuanto más extensa, mientras resulte fácilmente comprensible”²⁸. Esta cita al parecer se contradice con otra afirmación del último capítulo de la obra mencionada, en donde se aduce que “lo concentrado es más agradable que lo disperso en un largo lapso”²⁹. Sin embargo, lo que en primera instancia puede verse como una contradicción presente en la *Poética*, no expresa, en mi opinión,

²⁶ Kaufmann 1978, *op. cit.*, p. 96.

²⁷ Cuando Aristóteles hace referencia a que una acción debe ser completa en realidad nos está diciendo que es lo que tiene principio, medio y fin. Principio es aquello de lo cual nada precede y que seguramente otra cosa llega a existir. Fin, es aquello de lo que por lo general viene después de otra cosa y de lo que necesariamente nada viene después. “Y medio es que aquello que viene después de algo y después de lo cual algo viene”. Cfr. Aristóteles, *Poética* 1990. *Op cit.*, (7: 1450b), p. 9.

²⁸ *Ibíd.*, (7: 1451^a), p. 9.

²⁹ *Ibíd.*, (26: 1462^a), p. 35.

más que la intención del filósofo de mostrar cómo una cosa es lo que debe durar una tragedia para ser bella y alcanzar sus fines artísticos y otra muy distinta lo que debe durar para concitar la atención del público sin hartarlo ni cansarlo.

Es lo propio de la tragedia suscitar en el lector sentimientos y emociones que este no creía tener, y que quizá de otro modo nunca hubiera podido despertar en él. Respecto a las reacciones que estimula la tragedia, Kaufmann asevera que son las acciones que provocan las respuestas emocionales y que los lectores las sienten como trágicas, dejando por sentado que es de la esencia de la tragedia inducir esta respuesta emotiva.

Para que este despertar de emociones sea posible, el autor debe tener en cuenta los elementos de la tragedia, a saber, el argumento, los caracteres, el lenguaje, el pensamiento, el espectáculo y el canto³⁰. Al hablar del carácter y del pensamiento, segundo y tercero en importancia respectivamente, se refiere a las costumbres buenas o malas, es decir, a las virtudes o vicios ya sean morales o intelectuales que definen a los personajes trágicos. El carácter y el pensamiento de los personajes conllevan a la acción, siendo ésta parte esencial de la tragedia; pues, es gracias a la acción que se elevan los niveles de afectación en los espectadores lo que trae como resultado el despertar de las emociones. Aunque estos dos últimos elementos, carácter y pensamiento respectivamente, implican una elección (aceptar o rechazar), su diferencia radica en que la primera elige por medio de la voluntad el modo de obrar y la segunda justifica racionalmente el proceso lógico de la acción o trama de una tragedia. En cuanto al lenguaje se podría decir que es la facultad de expresarse por medio de palabras. El canto, es el más importante de

³⁰ Hay que tener presente que Aristóteles no pretendía dar a entender que toda obra trágica debía tener todos los elementos arriba mencionados. Hubo, en efecto, Poetas que usaron sólo algunos, pero lo que Aristóteles, sí dejó claro fue que en ninguna tragedia puede faltar el argumento. Cfr. *Ibíd.*, (6:1450^a), p. 7.

los *ornatos* por su estrecho vínculo con el lenguaje, el carácter y el argumento. Por último, el Espectáculo, que aunque lo incluye en los elementos de la tragedia, afirma que de éste no depende la calidad ni la virtud de la tragedia.

Lograr este cometido es tarea del Poeta quien deberá perfeccionarse en la ordenación y síntesis de los hechos antes que especializarse en las dotes estilísticas y en la penetración psicológica.

Aristóteles, le da la categoría de principio y casi alma al argumento, tanto es así, que lo considera *arjé* en cuanto que constituye una <síntesis> de los hechos y en cuanto es el principio que mueve y determina los demás elementos trágicos, explicados anteriormente.

Lo anterior se sustenta en la misma *Poética* cuando Aristóteles añade que: "... la tragedia no es (mímesis) de los hombres sino de la acción de la vida, de la felicidad y de la desdicha... de tal modo, los hechos y el argumento constituyen el fin de la tragedia, y el fin es lo más importante de todo"³¹. De esto se desprenden dos aspectos interesantes, el primero es que el fin de la imitación trágica apunta a la representación de lo universal –como lo es la felicidad o la desdicha- y no a lo particular representando un determinado tipo de hombre –carácter o personalidad-. Y el segundo, que es el argumento el principio y casi alma de la tragedia.

En cuanto a lo primero Kaufmann considera que "El poeta, no copia ni imita: refleja lo que pudiera ocurrir y, por lo tanto, se eleva a la contemplación de los universales"³², lo cual reafirma una vez más que el poeta requiere de lo verosímil para lograr impactar al público y ponerle en lugar de placer y goce. Shakespeare, logra establecer en *Othello* la relación entre la creencia y la invención, pues vemos

³¹ *Ibíd*, (6: 1450^a), p. 7.

³² Kaufmann *Filosofía y Tragedia*, *op. cit.*, p. 82.

cómo sus argumentos convierten la muerte de las creencias en un nacimiento de hechos sin precedentes. Yago, alférez del Moro de quien se creía fiel a su amo, pasa a ser el autor de la caída de Othello. Un argumento de este talante impacta al público y le lleva a un estado catártico, pues se ve conmovido por la desgracia del noble moro.

Cuestionémonos ahora sobre la aseveración aristotélica acerca del argumento. En primera instancia se debe recordar que el argumento es la síntesis de los hechos³³; y luego, que la poesía es la acción y es la tragedia representación de la acción misma de la vida, la felicidad, la desdicha y no la representación de los hombres. Por lo tanto, afirma el Estagirita, que el argumento, como organizador de los hechos protagonizados por acciones de los hombres, es el principio y fin de la tragedia y, por ende, lo más importante en el momento de hacer un estudio detallado de ésta.

Cabe ahora examinar más de cerca la estructura y construcción del argumento en la tragedia, teniendo como base que éste es el organizador y sintetizador de hechos.

Dentro de las creaciones literarias se pueden encontrar dos géneros bastante tratados en la *Poética*, la *Épica* y la *Poesía*. La primera construye argumentos que versan sobre lo que es o lo que ha sido. Se podría asemejar la épica más a la historia que a la filosofía, ya que aquella trata de hechos históricos y de lo que ha sucedido. La segunda, por su parte, tiene en Aristóteles un carácter más filosófico, puesto que la poesía trata sobre el poder ser: “Por eso, la poesía es algo más filosófico y serio que la historia; la una se refiere a lo universal; la otra, a lo particular”³⁴. Se dice que la poesía es universal ya que: “corresponde decir o hacer

³³ Cfr. Aristóteles, *Poética*, *op. cit.*, (6: 1450^a), p. 7.

³⁴ *Ibíd.*, (9: 1451b), p 11.

a cierta clase de hombre, de modo probable o necesario”³⁵, en cuanto representa “tipo”, “clases” y no individualidades.

Ahora bien, dentro del género Poético se encuentran las obras trágicas y las comedias. En cuanto a la organización de argumentos, las comedias versan sobre lo probable, mientras que las tragedias se refieren a hechos posibles que resultan verosímiles³⁶. Cabe aclarar que tanto la tragedia como la comedia tratan de universales. Puesto que nos interesa en este trabajo el género trágico, nos dedicaremos a estudiar la estructura recomendada por el Estagirita para dicho género.

El argumento es la ordenación de unos hechos y consecuentemente toda tragedia que pretenda producir emociones en el auditorio, debe lograr la unidad de estos. En la tragedia pueden pasar muchas cosas y, sin embargo, ésta debe mantener su unidad mediante la construcción de argumentos que versen sobre hechos probables o necesarios, es decir, que sean causales; de manera que si se prescinde de alguno de ellos, el argumento quede trastocado o como lo dice el filósofo: “quede subvertido”³⁷. En palabras más explícitas, una tragedia debe ir

³⁵ *Ibíd.*, (9: 1451b), p. 11.

³⁶ El cuál reza: “En lo relativo a la comedia esto resulta ya evidente, pues al construir [los poetas] sus argumentos según lo probable, imponen [a sus personajes] los nombres que se les ocurren y no tratan, como los poetas yámbicos, de los individuos. En lo que toca a la tragedia, por el contrario, conservan los nombres reales. La causa de ello es que lo posible resulta verosímil. Las cosas que no suceden no las consideramos posibles”. Cfr. *Ibíd.*, (9: 1451b) P. 11. Aristóteles aquí considera la comedia como una obra cuyos argumentos no están dirigidos a lo verosímil y posible sino, más bien, a lo inverosímil y poco probable.

³⁷ Para el uso del término “subvertido” nos hemos remitido a Aristóteles, y se ha utilizado en razón a aquello que es indispensable en el argumento y su ausencia cambia el sentido de todo el argumento. Pues, “algo cuya presencia o ausencia no produce ningún efecto visible no forma parte del todo”. Por tanto, si en un momento dado se prescinde de aquello que forma parte del todo el sentido del argumento queda subvertido. Cfr. *Ibíd.*, (8: 1451^a), p. 10.

conducida por hechos necesarios y no por hechos fortuitos ya que se alargaría demasiado perdiendo así su unidad y organización. Lo que traería como consecuencia que el lector no siga los hechos causales y se pierda en la trama de la obra, llevándolo al aburrimiento y a desinteresarlo de su posible desenlace.

Respecto a la extensión y a la idea anteriormente formulada de que ésta será “más bella cuanto más extensa”, la afirmación debe entenderse en su sentido amplio y universal, es decir, que un argumento no debe ser tan corto que no exponga nada, ni tan extenso que no se pueda comprender. Como síntesis, a la unidad del argumento, se debe decir que éste debe estar construido por hechos probables o necesarios, y que tenga como consecuencia el cambio de sentido de la obra, si se llega a prescindir de alguno de ellos; de otro modo, el argumento quedaría alterado o subvertido.

Con el fin de mantener esta unidad, el poeta debe preocuparse más por el contenido y fondo del argumento que por el estilo y la forma del mismo. Es pues tarea del poeta conservar en el argumento la disposición y síntesis de los hechos, mediante la reducción a la unidad de una multiplicidad de sucesos. Con lo dicho, vamos descubriendo el camino y dejando claras las tareas del poeta. Entonces, debe éste partir de un *mito* tradicional o puede crearlo sin tergiversar el mito del cual parte; su compromiso consiste en intentar crear y/o recrear mitos preexistentes y organizarlos bellamente en las partes de la trama, sin necesidad de tergiversar su sentido.

La génesis está, pues en, los hechos reales, acontecimientos históricos y sucesos mitológicos, que utiliza el poeta de manera que los hace trascender, encarnando de esta manera lo posible y lo necesario de la vida humana. Según lo dicho, resulta evidente que no es necesario que el poeta represente lo que realmente sucedió, sino que es tarea suya la construcción de argumentos que versen sobre acontecimientos posibles, argumentos que muestren al lector lo que podría ser y

que, a su vez, se correspondan con el mundo real, es decir, el poeta debe construir argumentos verosímiles³⁸. Para el Estagirita lo más difícil y lo más importante es la ordenación correcta de los argumentos.

Hasta el momento se ha dicho que el argumento debe tener unidad interna de los hechos y que estos deben ser probables o necesarios. Ahora bien, para lograr que en los argumentos se dé esta organización, debemos adentrarnos en su estructura para conocerla más a fondo.

En el capítulo 10, Aristóteles se refiere a los tipos de argumentos que existen; por un lado están los simples por otro los complejos. En palabras suyas: “llamo <<simple>> a la acción que, según se dijo, es continua y unitaria y en la cual el cambio se produce sin peripecia y sin reconocimiento; llamo <<compleja>> a aquella en la cual el cambio se efectúa por reconocimiento, por peripecia o por ambas cosas a la vez”³⁹. Al parecer, los cambios presentes en el argumento simple no son tan notorios, en tanto que en el argumento complejo se presenta un cambio repentino; un elemento sorpresa que se introduce mediante la peripecia y el reconocimiento. Este cambio no debe surgir como hecho fortuito o por azar; el elemento sorpresa debe darse como resultado necesario o probable de los hechos que le preceden.

Se hace así más completa la manera de concebir el argumento como un todo orgánico. En su traducción Cappelletti subraya: “es como un animal cuyas partes se vinculan necesariamente entre sí y su orden no puede ser alterado sin que se altere el todo”⁴⁰. Si se conserva la unidad orgánica y la unidad de los hechos va a

³⁸ De los argumentos verosímiles de los que ya se habló en la introducción, tratará el siguiente capítulo. Por el momento, se estudiará la estructura y organización del argumento en la obra trágica.

³⁹ Aristóteles, *Poética*, *op. cit.*, (10: 1452^a), p. 12.

⁴⁰ *Ibid.*, Nota 176, p. 70.

ser más factible la provocación y el despertar de emociones en los oyentes, necesarios, como ya se dijo, para el proceso catártico.

A modo de conclusión de este capítulo se podría decir que el fin específico de la tragedia puede lograrse desde ella misma, es decir, mediante su principio y casi alma, que es el argumento. Este fin también puede lograrse a través de los elementos accidentales que se desprenden de la substancia, el espectáculo, la escenografía, etc, acotando que Aristóteles da más mérito a quien logra el fin valiéndose solamente del argumento verosímil. El argumento verosímil debe evidenciar de forma unificada acontecimientos de cambio –de buena a mala fortuna o viceversa-, y que tengan conexión con lo probable y lo necesario, de manera que mantengan la unidad con la realidad.

En el siguiente capítulo se procurará definir sistemáticamente lo verosímil, y como consecuencia el argumento verosímil.

II. LO VEROSÍMIL Y EL ARGUMENTO VEROSÍMIL

Lo verosímil

Este segundo apartado, pretenderá profundizar el significado de lo verosímil en su concepción más ingenua, su posible conformidad con la realidad. De manera simultánea se irá realizando un paralelo sobre la construcción del argumento verosímil, y así esbozar el estudio que se realizará en el tercer capítulo de la obra trágica de Shakespeare, *Othello*.

Para Aristóteles, según Metz, lo verosímil (*tó eikós*) se definía como “el conjunto de lo que es posible a los ojos de los que saben”⁴¹, siendo lo posible aquello que se identifica con lo posible real. Ahora, las artes representativas⁴², según el filósofo griego, no representan todo lo posible, ni todos los posibles, sino solo los posibles verosímiles.

El término verosímil puede tener varios sentidos, un primer sentido y el más ingenuo, como se mencionó, es el que se usa “conforme a la realidad”; puesto que este sentido alberga muy pocas posibilidades de comprensión y profundización de lo verosímil. Es ésta una idea que se irá comprendiendo en la medida que se estudien los demás sentidos de lo verosímil.

Según Todorov, un sentido más profundo lo introduce Corax, primer teórico de lo verosímil, quien definió esta noción no como una relación con lo real -a diferencia de lo verdadero que sí habla de lo real-, sino con lo que la mayoría de la gente

⁴¹ Metz, Christian. «El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?» En *Lo verosímil*, 17. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. P. 19.

⁴² Las artes imitativas o representativas para Aristóteles son la poesía, la dramática, la comedia y entre ellas se encuentra la tragedia. Cfr. Aristóteles, *Poética*, *op. cit.*, (1:1447^a), p. 1.

crea que es real, en otras palabras, relaciona lo verosímil con la opinión del común.

Ahora bien, si se le da un carácter más universal a lo verosímil, se podría decir que un discurso verosímil debe estar en conformidad con otro discurso, y no específicamente con un referente real dotado de verdad. Por tanto, un argumento verosímil se explica y se construye no por su referencia a la verdad, sino a las reglas particulares del género que cultiva y al que pertenece.

Este segundo sentido, siguiendo a Todorov, fue el de Platón y Aristóteles: “lo verosímil es la relación del texto particular con otro texto, general y difuso que se llama opinión pública”⁴³, haciendo las veces de filtro cultural e histórico, poniendo límites y censurando a los posibles reales que se abren en la obra ante el autor. Completa Todorov esta problemática dirigiéndose al poeta: “esta censura que va a obligar al autor a elegir uno solo de ellos -los múltiples posibles- la llamamos: lo verosímil”⁴⁴.

Todorov pretendiendo darle un carácter todavía más completo a lo verosímil añade, “... actualmente se hace predominante otro sentido: se hablará de verosimilitud de una obra en la medida en que ésta trate de hacernos creer que se conforma a lo real y no a sus propias leyes; dicho de otro modo, lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto y que nosotros debemos tomar por una relación con lo verosímil”⁴⁵. Este “hacernos creer”, es lo que constituye las máscaras, lo verosímil no es la verdad ni pretende decir la verdad, la verosimilitud

⁴³ Todorov, Tzvetan. «Introducción.» En *Lo verosímil*, 11. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. P. 13

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 13

⁴⁵ —. «Lo verosímil que no se podría evitar.» Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. 175. P. 176.

y la verdad son incompatibles. Antes bien, añade Todorov, “la verdad es inverosímil y la verosimilitud no es verdadera”⁴⁶.

En este momento se produce una doble inversión: En *Othello*, por ejemplo, la serie de intrigas de parte de Yago a los personajes con quienes entra en relación, están basadas en la tensión entre la verosimilitud y la verdad. Mientras que los demás personajes consideran verdad a todo lo que dice Yago, el espectador sabe que no es cierto, y considera estos argumentos como verosímiles, puesto que se encuentran dentro de las leyes del género al que pertenece. Y cuando los personajes reconocen “la broma⁴⁷” de Yago se percatan de que estaban engañados y de que su discurso no era verdadero; al mismo tiempo nosotros los espectadores reafirmamos que las bases de las cuales partió Yago para engañar a todos no eran ciertas, y que su intención solo estaba motivada por el deseo de venganza hacia Othello, sin que haya previsto cuáles habrían de ser las consecuencias que acarrearían sus intrigas. Terminamos con Todorov: “Sólo al final verdad y verosimilitud se unen; pero ello significa la muerte del personaje y la muerte del relato; éste no puede continuar sino a condición de que haya un desajuste entre la verdad y la verosimilitud”⁴⁸. De esta manera, damos por terminado la relación entre verosímil y verdad, dando paso a la estructura interna de lo verosímil. Sólo así se podrán comprender los criterios bajo los cuales se desarrollará el estudio a los argumentos verosímiles de la tragedia de Shakespeare, *Othello*, a la que venimos haciendo referencia.

Para adentrarnos en el estudio de la organización interna de la verosimilitud, se debe poner en claro cuál es el lugar de la misma en el lenguaje. Siguiendo

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 176

⁴⁷ Para profundizar la tesis en la que Yago le juega una broma al Moro ir a los textos: AUDEN, WYSTAN HUGH. 1999. “El bromista del grupo”. *El mundo de Shakespeare*. Traducción de Mirta Rosenberg. Córdoba: Adriana Hidalgo Editora.

⁴⁸ Todorov, *Lo verosímil que no se podría evitar.*, *op. cit.*, p.176.

todavía a Todorov, "... dos son los núcleos esenciales de lo verosímil: a. Lo verosímil como ley discursiva inevitable y b. lo verosímil como sistema de procedimientos retóricos, como máscara que tiende a presentar estas leyes como otras tantas sumisiones o referentes"⁴⁹. Ahora, se puede ver cómo lo verosímil se mueve dentro de estos dos focos del lenguaje. Por un lado, basa su quehacer en la referencia a lo posible real; y, por otro, reconoce los límites que le impone el mismo lenguaje.

Por lo tanto, si lo verosímil es la reducción de lo posible, también, es quien representa una restricción cultural y arbitraria de los posibles reales. Esta censura se presenta de acuerdo al sentido que se le dé a lo verosímil, que aparece así como un *efecto de corpus*, tanto en la opinión común como en las reglas del género. De los análisis de Metz se infiere que las leyes de un género se derivan de las obras anteriores de dicho género, y, luego de la escritura de una serie de discursos y obras que van marcando el orden, la forma y la estructura de un género literario o dramático⁵⁰. Mientras que la opinión común es tan sólo un discurso disperso, puesto que no está constituido de lo que es aceptado por la gente. En síntesis, sólo serán aceptados como verosímiles los argumentos que sean autorizados por los discursos anteriores, a saber, por lo que dice la opinión pública o los que se rijan por las leyes del género en el que se encuentran.

Cualesquiera sean los ángulos de lo verosímil que se quiera destacar, existen dos asuntos que merecen ser señalados y explicados en más detalle para efectos del presente estudio, a saber, que el argumento verosímil es cultural e histórico y que su propósito inmediato a través de la argumentación es la persuasión; persuadir tiene que ver con dar sentido al discurso y otorgar sentido supone ser verosímil.

⁴⁹ Todorov, *Lo verosímil que no se podría evitar.*, op. cit, p.174.

⁵⁰ Metz 1972, op. Cit., p. 20 ss.

J. B. Vico, entre los axiomas que propone al respecto, indica que “el sentido común es un juicio privado de reflexión, sentido de modo común por toda una clase, pueblo o nación, o por todo el género humano”⁵¹. El antropólogo inglés Clifford Geertz lo expresa con suma claridad “la religión basa su teoría en la revelación, la ciencia en el método, la ideología en la pasión moral; pero el sentido común se basa frecuentemente en la afirmación de que en la realidad no se dispone de otra teoría que la de la vida misma”⁵². En fin, el mundo es la autoridad.

Vemos pues, lo verosímil entendido como un sistema de procedimientos retóricos, tratado en Aristóteles –según Roland Barthes- como “una retórica de la prueba, del razonamiento, del silogismo aproximativo (entimema) [actuando allí como] una lógica voluntariamente al nivel del público, es decir, del sentido común, de la opinión corriente”⁵³. De este modo, un conjunto de ideas serán consideradas como verosímiles a partir de algo probable, es decir, a partir del pensamiento del común.

Hasta aquí hemos visto cómo lo verosímil comporta todo lo referente a lo real, y conocido los límites que le impone el lenguaje, a saber, la restricción cultural de opinión común y las leyes del género al que pertenece. Hemos visto también cómo aquello que consideramos como verosímil tiene como causa hechos probables, originados en el pensar común de la gente. Es momento de pasar al estudio del argumento verosímil, y de destacar su importancia dentro del lenguaje y la obra trágica para, de esta manera, lograr nuestro segundo objetivo, a saber, tratar de penetrar en la estructura de la argumentación shakesperiana en su relación con la verosimilitud, tal como aquella es expuesta en la obra trágica *Othello*.

⁵¹ Esta idea debe confrontarse con el documento elaborado por VICO, J.B. en el año de 1964, obra titulada: *Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones*.

⁵² La cita realizada tiene como referencia la obra de GEERTZ, C. conocida como *Conocimiento local. Ensayos sobre interpretación de las culturas*. Elaborada en 1994.

⁵³ Barthes, Roland. «El efecto de la realidad.» En *Lo verosímil*, 95. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972. P. 99.

El argumento verosímil y su construcción

Aristóteles en la *Poética*, reconoce al argumento como lo más importante al momento de escribir una tragedia, llamándolo *principio y casi alma*⁵⁴ y, por tanto, como lo más difícil de construir. Puesto que la poesía versa de lo que probablemente de ser, el construir un argumento verosímil supone un gran esfuerzo por parte del autor. El argumento verosímil debe partir de una verdad aceptada por el común, o por un saber que se encuentre establecido en obras anteriores, por ejemplo un mito, de allí en adelante es tarea del poeta la recreación del mito haciéndolo ver bello mediante lo posible. El profesor Jorge Lagos da un carácter único al mito, “todo mito constituye un particular modo de relato y, en tanto tal, se sustenta en un verosímil que dialécticamente se soporta con el entimema”⁵⁵, ofreciéndole al autor poético una herramienta ideal para la construcción de argumentos verosímiles.

Por otra parte, es menester tener presente que el desenlace de la tragedia no ha de ser necesariamente trágico. Lo esencial en la tragedia es que sus escenas las cuales nos muestran cambios de buena a mala fortuna o viceversa, nos despierten emociones de *eleos* y *phobos*. Para que esto ocurra la obra deberá contar con un argumento verosímil, es decir, un argumento que evidencie de manera unificada acontecimientos de cambio, y que se encuentren entre lo probable y lo inevitable. En palabras más sencillas, para que una tragedia produzca emociones en todo aquel que la lea, debe estar fundada en un argumento que partiendo de una verdad aceptada por la mayoría, exponga aquello que probablemente, de acuerdo con la realidad, podría suceder. Esto es, el argumento verosímil. Profundicemos un poco más sobre la afirmación que acabamos de ofrecer.

⁵⁴ Este tema fue tratado en el Capítulo I del presente trabajo. Cf. Cap. I: 23

⁵⁵ Lagos, Jorge. «Entimemas y principios andinos en los mitos de Huarochirí.» <http://www.scielo.cl/scielo>, p. 2

Cuando se pretenden construir argumentos verosímiles, no se busca establecer una verdad, cosa que es imposible, sino más bien una aproximación a la misma. Según Todorov⁵⁶, Platón alude a este tema de manera no muy amable cuando se refiere a la actitud de la gente en los tribunales, pues allí nadie se preocupa en lo más mínimo por decir la verdad, más bien su interés radica en persuadir, y como se dijo anteriormente, la persuasión depende de cuán verosímil sea el discurso⁵⁷.

De esta forma, vemos cómo el argumento debe tomar una posición autónoma ante los hechos, adquiriendo un valor independiente del sujeto que habla. Todorov lo expresa con claridad cuando afirma: “las palabras no son pues, simplemente, los nombres transparentes de las cosas, sino que constituyen una entidad autónoma, regida por sus propias leyes y que se puede juzgar por sí misma”⁵⁸. Así, la importancia del argumento supera la de las cosas que supuestamente representa y refleja.

En este momento pasamos a una definición más precisa de lo verosímil y que encaja perfectamente con la hipótesis que se planteó para el trabajo. Siendo,

⁵⁶ Todorov, Introducción 1972, *op. Cit.*, p. 11.

⁵⁷ El estagirita, cuando hace referencia a la manera como es posible la persuasión en la opinión común, señala tres: 1. Se persuade por el talante: consiste en que el orador haga uso de sus procedimientos retóricos oportunos, a partir de los cuales el auditorio quede convencido de que se halla ante un hombre <<digno de crédito en virtud>>; 2. Se persuade por la disposición de los oyentes: es decir, cuando el auditorio es movido a las pasiones por medio del discurso, y por último, 3. Los hombres se persuaden por el discurso: Cuando en el discurso se les muestran acontecimientos que parecen ser verdad, partiendo de lo que es convincente en cada situación. Es precisamente esta última prueba de persuasión a la que se hace referencia en el texto, cuando afirma que la persuasión depende de lo verosímil que sea el discurso, en nuestro caso en la tragedia. Platón alude a la primera prueba de persuasión, pues en los tribunales el orador se encarga de persuadir al juez y al auditorio, sin importarle la veracidad de su argumento. Aristóteles, *Retórica* 1999, *op. cit.*, (1356a: 5), p. 176.

⁵⁸ Todorov, Introducción 1972, *op. Cit.*, p. 11.

pues, lo verosímil aquello que une y se encuentra en medio de las leyes del lenguaje –la retórica- y la referencia a lo real, propiedad constitutiva del lenguaje.

Un argumento construido de modo verosímil no está regido tan solo por una correspondencia con su referente, sino que atiende asimismo a las leyes propias del lenguaje. De otro modo, un argumento verosímil no es una sumisión de las palabras a los hechos reales de los cuales se parte; el argumento verosímil es activo, autónomo e independiente al momento de establecerse dentro de una obra.

Para la construcción del argumento verosímil tiene que tenerse en cuenta la dimensión del tiempo. No es presente, pues este argumento está reservado para la ciencia, tampoco es pasado, ya que de este tipo de argumento se encarga la historia. Por tanto, la aspiración del argumento verosímil es la universalidad. En síntesis, trata de temas universales y no de tipos particulares.

Con lo estudiado hasta ahora, se puede deducir que el argumento verosímil debe conservar una estructura cerrada, en la que se construya un encadenamiento de secuencias y se deriven una tras otra, de modo que esta derivación esté conforme a la ley retórica que haya elegido. Estos criterios semánticos de la ley retórica, nos dice Julia Kristeva⁵⁹, son la linealidad, es decir, que tenga un “origen” y un “fin”, al igual que existan silogismos, para la prosa, así como la rima, acoplamiento, identificación y repetición, para los versos. Son estos los recursos semánticos que debe tener todo argumento verosímil.

En resumen este apartado ha expresado que: 1. El argumento verosímil representa una restricción cultural y arbitraria de los posibles reales. 2. es aquél

⁵⁹ Kristeva, Julia. «La productividad llamada texto.» En lo verosímil, 63. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972 p. 68.

que se usa como máscara en la que se disfrazan las leyes del texto y que el lector la toma como una relación con la realidad; 3. Es, asimismo, un texto organizado e inherente a la representación retórica y guiado por las leyes de ésta; 4. Y finalmente permite escrutar y representar la función capital de la lengua: la formación del sentido, la cual está presente en la estructura de todo argumento como una creación verosímil. De ahí que la censura que obliga al poeta a elegir un solo camino entre todas las posibilidades de realidad que se le presentan en el momento de escribir su obra, es lo que se llama en propio lo verosímil.

A modo de conclusión al presente apartado, he decidido hacer referencia A la declaración del moro, en la que el mismo Héroe trágico reconoce y da cuenta de su caída, “Aquí está quien un día fue Othello”. Caída que es consecuencia de una serie de intrigas ejecutadas por Yago y que, a su vez, han sido expuestas bajo la máscara de lo verosímil.

De esta manera se da paso al último capítulo del presente trabajo, que pretenderá poner en claro de los argumentos verosímiles presentes en la obra. Sin duda es *Othello*, una obra magistral de Shakespeare, una obra que es trágica en la mayoría de los aspectos que hemos explicado en los capítulos anteriores.

III. LA VEROSIMILITUD Y LA CAIDA DE OTHELLO

Con base en las consideraciones hechas en la sección anterior, podemos acercarnos a una definición más acorde a nuestras pretensiones, llamando verosímil al argumento que elige el poeta frente a los posibles reales que se le presentan durante la escritura de la obra. Lo que de inmediato se presenta como verosímil en la obra trágica shakesperiana, *Othello*, es la caída y derrumbamiento del Moro de Venecia. William Shakespeare en su ingeniosa virtud de poeta isabelino, ante los múltiples posibles que se abrieron en el momento que Yago – alferez de Othello- planea una arremetida de engaños contra su general, decide tomar el camino trágico, imprimiéndole, a quien fuera héroe durante muchas guerras, sentimientos de inseguridad, desconfianza y engaño. Lo conduce de este modo a experimentar ese temor a la nada, la angustia, conduciéndole así, al desmoronamiento de su figura heroica, por la de un hombre débil al que el tiempo le quitó sus fuerzas al igual que sus cualidades. Othello, a diferencia del héroe platónico, pierde su virtud de “Valeroso General”, al convertirse en alguien que ama torpemente y en forma excesiva.

Antes de continuar el análisis a *Othello*, quisiera hacer una breve referencia a la obra trágica más importante de la historia y que más emociones ha despertado en los espectadores, *Edipo Rey*, una obra de Sófocles que aún sigue causando conmoción en los lectores que se acercan a ella. He decidido detenerme en esta tragedia sofoclea, ya que nos puede orientar un poco más sobre el trabajo que se desea realizar con *Othello*, pues aquella posee el elemento verosímil que la hace ver como la mejor tragedia escrita. En primer lugar el contenido de su argumento posee un carácter universal haciéndola sobrecogedora. *Edipo* parte de un hecho propio que a su vez es aceptado por la opinión común. Freud, refiriéndose a la universalidad de la tragedia mencionada, asevera: “El hecho de estar enamorado de la madre y celoso del padre es algo que yo mismo he podido experimentar, y

ahora considero que se trata de un fenómeno universal de la temprana infancia”⁶⁰, el cual todos hemos experimentado en nuestra existencia. En segundo lugar hemos de ver en esta obra un texto organizado guiado por las leyes de la retórica. Igualmente vemos como Sófocles recrea un mito de una forma bella donde el espectador identifica sus emociones con algunos de los actos cometidos por Edipo. Kaufmann resume la emotividad del lector como: “la satisfacción de su sueño se convierte en realidad ante la obra, todo el mundo queda sacudido y horrorizado con la carga total de represión que separa su estado infantil del estado presente”⁶¹. Sófocles en su obra, parte de un mito, pero igualmente se aleja de él para poder recrearlo y expresar de manera innovadora lo que puede o ha de ser. Manejar de esta forma el material mítico conlleva a mantener en constante suspenso al lector. La muerte del padre Edipo, perpetrada por su hijo es un hecho verosímil, ya que se conserva el aprecio a la vida. Edipo fue atacado y salió en su defensa, desconociendo que quien lo atacaba era su padre. El elemento verosímil radica en la elección del autor cuando decide poner en el mismo camino a Edipo y su padre.

Ahora bien, demos paso nuevamente al análisis de *Othello*, obra a la cual he decidido dirigirme como *la caída de Othello*. A nuestro personaje trágico, durante un corto tiempo en la obra lo vemos en su esplendor, sin mancha, le conocemos en la gloria, pero prontamente se deja embaucar por Yago y vemos cómo se va desplomando su figura, su hundimiento sólo se explica desde las leyes de la tragedia, desde las normas escénicas, desde el poder que despliega la palabra, y desde la cadena de intrigas que ejecuta Yago a los personajes que le rodean que, de una u otra forma, hace que estas maquinaciones propias del ingenio de un villano, se conviertan en hechos inevitables. Los principios que utiliza Shakespeare para la composición de *Othello* tienen que ver con el sutil contraste

⁶⁰ Kaufmann 1978, *op. Cit.*, p. 174.

⁶¹ *Ibíd.*, p. 174.

entre una escena a otra, con el admirable equilibrio dramático, y con la forma de rellenar la atmósfera de fuertes presentimientos de que estamos ante lo ineludible. Como lo apunta Helen Gardner: estamos ante una “*Tragedy of fortune*”; una espiral de ascenso y caída de un gran hombre, un noble Moro. ¿Razones? No las hay, o son inexplicables⁶². Lo que si podemos decir es que la caída del noble Moro es inevitable; decide entregarse a su inseguridad y se declara derrotado antes de saber la verdad:

“Adiós,
orgullo, esplendor, gestas grandiosas de la guerra,
y vosotras, instrumentos de la muerte, temibles
gargantas de bramidos comparables sólo a los de Júpiter
poderoso. ¡Adiós! Terminó la gloria de Othello”⁶³.

Vemos pues cómo el Moro abandona su espíritu guerrero y de gladiador y no vuelve a oponer resistencia a las intrigas de Yago; pues su mundo le pertenece. Este discurso suicida pronunciado por el moro es más un intento por hacer ver su dignidad y virtudes antes de perderlas. Othello es un general cristiano; tiene autoridad, pero no deja de ser un mercenario. El autor introduce el matiz de un General cristiano, que parece insignificante, pero que juega un papel crucial en el momento de culpar a su esposa como traidora. Othello la juzga bajo los preceptos religiosos cristianos del matrimonio. Él le fue fiel, y por lo tanto ella debió hacer lo mismo.

La grandiosidad de esta obra inicia en el mismo Shakespeare, quien construye argumentos verosímiles, que mantienen una estructura cerrada, evidenciando, a

⁶² Shakespeare, William. *Othello*. Traducido por Manuel Ángel Conajero Dionís- Bayer y Jenaro Talens. Madrid: Cátedra, 2000. Introducción, P. 14.

⁶³ *Ibíd.* Shakespeare, *Othello*. *Op. Cit.*, (III.iii), p. 355 III.iii: 355).

su vez, un encadenamiento de secuencias y derivándose una tras otra, haciendo cada vez más necesario el final trágico. Y en lo inevitable de la obra, mucho tiene que ver la asumida eficacia de Yago, quien recurre a lógica argumentativa para persuadir a sus contrincantes y hacerlos parte de sus planes sin que ellos sospechen de alguna manera.

Un momento donde el alférez utiliza la lógica argumentativa es en las acusaciones contra Cassio, sobre el momento en que se producen las nupcias entre Othello y Desdémona:

“YAGO: Mi muy noble señor...

OTHELLO: ¿Decíais, Yago?

YAGO: Michael Cassio... ¿conocía Cassio vuestro amor por ella cuando con vos la cortejaba?

OTHELLO: Lo sabía; claro que lo sabía. Y, ¿a qué vuestra pregunta?

YAGO: No, nada; era curiosidad. Solamente eso; nada de importancia.

OTHELLO: ¿Curiosidad, Yago?

YAGO: Me sorprendió saber que ya la conocía.

OTHELLO: ¡Y tanto! Y llevó nuestros mensajes a menudo”⁶⁴.

Este es uno de los momentos en donde nuestro ingenioso villano toma posesión del discurso y maneja a su antojo el transcurso de éste. Es tanto el ingenio de Yago y su sagacidad en el engaño que puede sacar a relucir conductas de personajes que pensaban no tener. En el Moro, los celos; en Michael Cassio, lo impulsivo y belicoso que se convierte cuanto se emborracha; a Desdémona le hace hablar de temas que no había tocado. En definitiva, Yago es el genio de la voluntad.

⁶⁴ Ibíd. Shakespeare, *Othello. Op. Cit.*, p. 93.

Se ha dicho de Yago que es quien maneja a su antojo la voluntad de los personajes, al igual que su tiempo y su lugar. Yago no es simplemente el alférez del moro; es un genio que se ha engendrado luego de que su general le negara la posibilidad de ser su lugarteniente. Este personaje pertenece a una clase de intelectuales que destinan su ingenio a pretender hacer justicia propia, animados en ello por las emociones fuertes y el peligro, lo más curioso en este tipo de personajes es la inexistencia de la obligación moral, “Yago no es más que un ejemplo extremo de esta clase; es decir, de una actividad intelectual enferma, con casi perfecta indiferencia ante el bien o el mal moral, o más bien con una preferencia por este último”⁶⁵. Yago, que su mayor cualidad es la libertad, a partir de ésta va hilando los hechos que van a desencadenar en la tragedia del moro. Gran improvisador, trabaja ingeniosamente, dominando el tiempo y ajustando su trama a los acontecimientos que se van presentando en la obra. Shakespeare, a través de Yago construye los argumentos verosímiles dándole la responsabilidad de hacer corresponder los hechos precedentes a la tragedia con la realidad. Yago es la máscara usada por el dramaturgo inglés, para introducir la verosimilitud en la obra trágica.

El presente apartado se ha enfocado en analizar y develar cómo las intrigas del alférez del moro, conllevan a una serie de engaños, confusiones, inseguridades, llamando a la misma muerte. Las razones que Yago deja entrever a lo largo de la obra son tantas, y a veces tan contradictorias, que terminamos por no creer en ninguna. Hablar de las razones por las que Yago decide su arremetida contra el Moro es trabajo de otras investigaciones. Sin embargo dedicaremos un breve espacio donde las enunciaremos. En resumen, son cinco los motivos que nuestro villano expone:

⁶⁵ Bloom 2002, *op. cit.*, p. 510.

1. Yago desea ser Cassio (¿o vengarse de Othello por haberle dado ese alto rango?)
2. Yago sospecha que su mujer, Emilia y Othello han mantenido relaciones.
3. Yago quiere, simplemente, tener poder.
4. Yago sospecha que Cassio ha mantenido relaciones con Emilia.
5. Yago ama a Desdémona

Numerosos estudios sobre este personaje lo han visto como la encarnación del mal. Son demasiadas contradicciones y las teorías sobre cómo es el personaje, donde críticos de todo tipo y tendencias han querido ver este o aquel aspecto. Lo que sí no se ha de poner en duda es que sea éste personaje quien maneje la obra y a los personajes a su antojo.

El momento de la caída de Othello se da en la escena tres del Acto tres, luego de algunos hechos que, una vez abandonado a la voluntad de Yago, le hacen que pierda lo poco de cordura que le queda y le hace sucumbir. Luego de la incertidumbre creada por Yago, donde le hace desconfiar de todos menos de él, el alférez, puesto que lo conoce, al parecer le dicta una serie de discursos que tratan sobre la reputación, la honradez, la buena fama. Yago le da un manejo a estos conceptos que le conllevan a sentirse digno de poseerlos. Mas luego, y que se ha considerado como la acción definitiva para el desplome del moro, es que le recuerda su condición de extranjero, que es un moro, además que le recuerda la sentencia que Brabantio padre de Desdémona le hace en la escena tres del acto uno, cuando le dice: “Mírala bien, Moro, si es que tienes ojos. Si traicionó a su padre podría traicionarte a ti”. Yago le hace ver que Desdémona ya ha traicionado y que si traicionó a su padre también ha de traicionarle a él.

Una vez terminada la gloria del moro, comienza su cólera a hacer estragos. Aquellas virtudes que tenía han quedado bajo el manto del Othello sanguinario, y

se entrega a los sentimientos de venganza y muerte, que lo llevan al asesinato de su cónyuge.

Ahora bien, ¿Es la tragedia de Othello un hecho inevitable? En un momento de la obra lo trágico se vuelve lo inevitable; pero considero que la tragedia en algún momento pudo ser evitada. Shakespeare, en los muchos pasajes de su obra, nos deja ante una multiplicidad de posibilidades, donde se puede evitar la tragedia. Pero hay una escena donde aquello que pudo ser evitado se hace necesario, el autor nos lleva luego de una cadena de hechos a un desenlace trágico, necesario y causal. Como bien se ha enunciado, llamamos verosímil al argumento que elige el poeta frente a los posibles reales que se le presentan durante la escritura de la obra. Pero de qué manera Shakespeare toma este camino, donde la muerte de Desdémona se hace inevitable. Aristóteles nos da respuesta a este asunto, y nos dice que el hecho inevitable se produce por una falla o un error en el carácter del personaje, “tal es el que no sobresale por su virtud o su justicia, pero que no llega a la desdicha por maldad o por perversidad sino por algún error propio de quienes gozan de gran fama y fortuna, como Edipo y Tiestes y los hombres insignes de tales familias”⁶⁶, y pudiéramos completar como Othello, el moro de Venecia, un hombre virtuoso con fama y buena reputación aunque no desprovisto de fallas y errores.

Del párrafo anterior se deduce que debido a la *hamartía* del héroe trágico lo evitable se convierte inevitable. Tal como le sucedió a Othello, quien se abandonó al dominio de sus pasiones y decide convertirse en un sanguinario.

En sí mismos, los celos no siempre conllevan al asesinato de la pareja, los celos son manejables y se pueden controlar siempre y cuando no se pierda el estado de conciencia, pues puede llevar al sujeto a un estado de ignorancia abocado a

⁶⁶ Aristóteles, Poética 1990, *op. Cit.*, 13: 1453a.

sentimientos de inseguridad, miedo y desconfianza. Los celos pueden controlarse cuando el sujeto celotípico es capaz de manipular los miedos, las inseguridades y deseos de los que es consciente, de manera que ellos no lo esclavicen⁶⁷. El moro no supo sortear el momento cuando Yago arremetió contra él, y creyó en todo lo que le dijo.

Othello se creía ajeno a esta enfermedad hasta el momento en que Yago le persuade de no hacerle partícipe de aquello que sabía de Desdémona, pues temía que el moro sufriera de celotipia. Yago, complaciente y cruel, le advierte a su General la desgracia que podría acarrear el saber aquello que desconocía de Desdémona, y que además era falso. Pero Othello, olvidándose de su condición de humano responde: “Que no es razón de celos decir que mi esposa es bella, cordial en la mesa, sociable de palabra y trato, y que bien canta, y que toca y baila, pues son virtudes claras de mujer virtuosa. Como tampoco lo es que mi mérito sea escaso. No me asusta. No lo temo. Ojos tiene ella, y los puso en mí eligiéndome. No, Yago, he de ver antes de dudar y, cuando dude, pruebas debo tener. Y al tenerlas, diréle adiós o al amor o a los celos. ¡Solo eso!”⁶⁸. Es interesante ver como el moro al hacerse conocedor del saber de su alférez, olvida todo aquello que razonaba en cuanto a los celos, pues luego le recrimina al mismo Yago: “Tú me ataste a la tortura. Mejor ser traicionado y no saberlo que tener la más mínima duda” (III.iii: 340). Abatido y entregado nuestro héroe se deja llevar por los celos haciendo inevitable de esta manera la muerte de su amada Desdémona.

El argumento verosímil presente en esta obra, maneja una organización de hechos causal; ninguno se da al azar, uno precede al otro. Los hechos en *Othello* son necesariamente inevitables, Yago como lo enunciamos en la introducción es

⁶⁷ Auden, 1999, *op. cit.*, p. 147.

⁶⁸ *Ibíd.* Shakespeare, *Othello. Op. Cit.*, p. 190.

el que lleva los hilos en este teatro de marionetas. Ya que lo verosímil trata de lo que ha de ser, en esta obra trabaja estupendamente lo inevitable como un hecho verosímil, es decir, su argumento está construido acorde con la realidad, pues de lo contrario no produciría el despertar de pasiones adormecidas en todos que leemos esta magnífica obra.

CONCLUSIONES

Durante el desarrollo de la propuesta planteada al inicio fueron surgiendo nuevos interrogantes que se fueron desarrollando en el mismo texto. Algunos de los cuestionamientos que más dieron solidez al trabajo fueron los siguientes: ¿El goce y el placer dependen directamente de la verosimilitud, o son condiciones de posibilidad para proporcionar un ambiente creíble que permite excitar las pasiones?, ¿Es necesario respetar las normas y leyes que impone el argumento verosímil? ¿O es la mejor de las opciones?, ¿El argumento verosímil necesita condiciones apropiadas para su elaboración? Estos interrogantes fueron dando forma al trabajo; pues al reflexionar sobre éstos, se fue comprendiendo, por un lado, la necesidad de lo verosímil en la literatura y, por otro, la función del argumento verosímil en las obras trágicas. Lo verosímil trasciende en dos niveles esenciales para su comprensión, como ley necesaria en el discurso y en obra trágica, es decir, como ley absoluta e inevitable; y lo verosímil como máscara, hechos organizados sistemáticamente que pretenden presentar estas leyes como una subordinación a los procedimientos retóricos.

Como síntesis al presente trabajo se puede decir que, por un lado es finalidad de la tragedia el advenir de emociones no sólo en los espectadores, sino que el poeta despliegue en su obra trágica todos aquellos sentimientos que le son innatos. Por tanto, en toda obra trágica existe una relación íntima entre el poeta y el lector, pues la sensibilidad en estos se ve reflejada después de ser afectados por la tragedia presente en la obra. Y por otro lado, se concluye pues que el argumento verosímil en las obras trágicas, se hace cada vez más necesario, en la medida que sea menos perceptible al lector. Por eso es tarea del poeta, la elaboración de argumentos que tengan lo menos posible, elementos verosímiles. De esta manera, la tragedia seguirá generando un sinfín de sentimientos y pasiones a quienes se vean afectados o tengan cualquier tipo de experiencia con ella; además, mientras

menos elementos verosímiles tenga una tragedia y sean poco perceptibles al lector, éste se sentirá con mayor libertad al momento de interpretar el argumento trágico al cual se enfrenta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aristóteles. Poética. Traducido por Ángel Cappelletti. Caracas: Monte Ávila Editores, 1990.

—. Primeros Analíticos. Traducido por Miguel Ángel Sanmartín. Madrid: Grados, 1995.

—. Retórica. Traducido por Quintín Racionero. Madrid: Gredos, 1999.

Balestena, Eduardo. «Sólo un teléfono, Clave posible de lectura de un relato de García Marquez.» <http://www.sololiteratura.com/ggm/marquezsolountelefono.htm>.

Barthes, Roland. «El efecto de la realidad.» En Lo verosímil, 95. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972.

Bloom, Harold. La invención de lo Humano. Shakespeare. Traducido por Tomás Segovia. Barcelona: Anagrama, 2002.

Freud, Sigmund. XXXV. El poeta y los sueños diurnos.

Geertz, C. Conocimiento Local. Ensayos sobre interpretación de las culturas. Barcelona: Paidós, 1994.

Kaufmann, Walter. Tragedia y Filosofía. Traducido por Salvador Olivia. Barcelona: Seix Barral, 1978.

Knight, Wilson. Shakespeare y sus tragedias. Traducido por Juan José Utrilla. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1979.

Kristeva, Julia. «La productividad llamada texto.» En lo verosímil, 63. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972.

Lagos, Jorge. «Entimemas y principios andinos en los mitos de Huarochirí.» <http://www.scielo.cl/scielo>.

Metz, Christian. «El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?» En Lo verosímil, 17. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.

Moreno, Carlos. «Un episodio del Quijote y cien años de soledad.» 1997. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=979595>.

Platón. *La República*. Traducido por José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano. Barcelona: Altaya, 1993

Shakespeare, William. *El rey Lear*. Traducido por Manuel Ángel Conajero Dionís-Bayer y Jenaro Talens. Madrid: Cátedra, 2000.

—. *Macbeth*. Traducido por Manuel Ángel Conajero Dionís-Bayer y Jenaro Talens. Madrid: Cátedra, 2001.

Shakespeare, William. *Othello*. Traducido por Manuel Ángel Conajero Dionís-Bayer y Jenaro Talens. Madrid: Cátedra, 2000.

Todorov, Tzvetan. «Introducción.» En *Lo verosímil*, 11. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.

—. «Lo verosímil que no se podría evitar.» Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. 175.

Vico, J B. *Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones*. Buenos Aires: Aguilar, 1964.

Wystan Auden en *El bromista del grupo*, en: *El Mundo de Shakespeare* Traducido por Mirta Rosenberg. Córdoba: Adriana Hidalgo Editora, 1999.