

René GIRARD. SHAKESPEARE. LOS FUEGOS DE LA ENVÍDIA

Título de la edición original:
Shakespeare. Les feux de l'envie
© Éditions Grasset & Fasquelle
París, 1990

BARCELONA, ANAGRAMA
(1995)

INTRODUCCIÓN

Publicado con la ayuda del Ministerio francés de la Cultura
y la Comunicación

Portada:

Julio Vivas

Ilustración: cubierta del catálogo para la exposición de Nueva York
Posters by Cassandre, Cassandre, 1936, Museo de Arte Moderno,
Nueva York. © VEGAP, Barcelona, 1995

© EDITORIAL ANAGRAMA, S.A., 1995
Pedró de la Creu, 58
08034 Barcelona

ISBN: 84-339-1396-4
Depósito Legal: B. 32836-1995

Printed in Spain

Libergraf, S.L., Constitució, 19, 08014 Barcelona

Quienquiera que proponga un nuevo libro sobre Shakespeare, cuando miles de estudios sobre este autor llenan las estanterías de las bibliotecas, debe comenzar por abundar en excusas. La mía será la más banal: la de un amor irreprimible por su teatro. Mentiría, sin embargo, si mostrara un sentimiento tan gratuito y desencarnado como recomienda Emmanuel Kant en sus textos sobre la estética.

Mi trabajo sobre Shakespeare es inseparable de todos mis trabajos anteriores, comenzando por el estudio que dediqué a cinco novelistas europeos.¹ Consagraba a estos autores un amor tan equivalente y tan imparcialmente repartido que, en mi feliz ignorancia de la moda literaria, que exige siempre que un crítico se entregue a lo que sus escritores predilectos tienen de «singular», de «único», de «incomparable» (quedando cada uno de ellos, por consiguiente, completamente aislado de los demás), yo apostaba a favor de la idea de que mis cinco novelistas tenían algo esencial en común. Creí efectuar, mientras tanto, un descubrimiento y le di el nombre de *deseo mimético*.

Cuando pensamos en manifestaciones en las que la imitación puede desempeñar un papel, pensamos inmediatamente en el vestido, en las manías, en las expresiones del rostro, en la manera de hablar, en la interpretación de un actor de teatro, en la creación artística, etc., pero jamás tomamos en consideración el deseo. Consecuencia de ello es que la imitación existente en la vida social parece reducirse a la reproducción en masa de un pequeño número de modelos, con el único resultado del gregarismo y de un insípido conformismo.

Si la imitación está presente también en el deseo, si contamina nuestras ganas de adquirir y de poseer, entonces esta manera de ver, sin tener que ser siempre falsa, muy al contrario, apenas roza lo esencial. La imitación no se limita a aproximar a las personas; las sepa-

1. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, 1961 (*Mentira romántica y verdad novelesca*, Anagrama, 1985).

ra, y la paradoja está en que puede hacer ambas cosas a la vez. Es tan poderoso lo que une a unos seres que experimentan los mismos deseos que su amistad permanece indefectible mientras puedan compartir lo que desean conjuntamente. Se convierte, por el contrario, en odio inexplicable en cuanto eso ya no les resulta posible.

Entre la concordia y la discordia existe una perfecta continuidad que se revela tan fundamental en Shakespeare como en los trágicos griegos, y que constituye una fuente inagotable de paradojas poéticas. Si quieren que su obra sobreviva a lo efímero de las modas, los dramaturgos, al igual que los novelistas, están obligados a descubrir esa fuente esencial de los conflictos humanos que es la rivalidad mimética, sin esperar la menor ayuda de filósofos, moralistas, historiadores y psicólogos, que guardan sobre el tema un silencio unánime.

Shakespeare descubrió tan rápidamente la realidad del fenómeno que su manera de abordarlo, por lo menos en las obras primerizas, nos parece juvenil, por no decir caricaturesca. En *La violación de Lucrecia*, el futuro violador, contrariamente al Tarquino presentado por Tito Livio, en su historia de Roma, decide violar a una mujer a la que, en realidad, jamás ha visto. No sabe a qué se parece su víctima y sólo se siente atraído por ella en virtud del elogio excesivo que su marido ha hecho de su belleza.

Tengo la sensación de que Shakespeare escribió esa escena justo después de haber descubierto el deseo mimético. Se sentía tan ufano de su descubrimiento, tan impaciente por subrayar la paradoja fundamental que encierra, que crea inmediatamente esa monstruosidad, algo desconcertante en una obra literaria pero en absoluto increíble: una violación a ciegas.

A los estudiosos de nuestra época ese poema les gusta poco. En cuento a Shakespeare, no tardó en entender que agitar el deseo mimético ante las narices del público no es la manera más segura de conocer el éxito... cosa que aparentemente yo no he llegado a entender nunca. A Shakespeare le bastó muy poco tiempo para hacer más sutil, insidiosa y compleja su manera de tratar el deseo; pero, con una constancia a menudo próxima a la obsesión, y que no implica ninguna ilusión de omnisciencia, muy al contrario, jamás se apartó de la concepción mimética que de él se había formado.

Shakespeare puede ser tan explícito como algunos de nosotros respecto al deseo mimético y tiene para ello su propio vocabulario, suficientemente próximo al nuestro como para permitir una identificación inmediata. Habla de *deseo sugerido*, de *sugestión*, de *deseo celoso*, de *deseo emulador*, etc., pero la palabra capital es *envidia*, empleada a solas o en expresiones compuestas como *deseo envidioso*, *emulación envidiosa*, etc.

Al igual que el deseo mimético, la envidia subordina el algo de-

seado al alguien que mantiene con ese algo una relación privilegiada. La envidia ansía esa superioridad de ser que ni el alguien ni el algo por sí solos, y si exclusivamente la conjunción de ambos, parecen poseer. La envidia expresa involuntariamente una carencia de ser que avergüenza al envidioso, sobre todo después de la aparición del orgullo metafísico en la época del Renacimiento. Ésta es la razón de que la envidia sea el pecado más difícil de confesar, y el más extendido.

Se proclama con frecuencia que ninguna palabra puede ya escandalizarnos, pero ¿ocurre así con la palabra «envidia»? Nuestra supuestamente insaciable sed de transgresión retrocede ante la envidia. Las culturas primitivas la temen y la reprimen hasta el punto de que carecen de vocablo para expresarla. Nosotros tenemos uno pero apenas lo utilizamos, y ello tiene sin duda algún significado. Hay numerosas acciones o actitudes generadoras de envidia que ya no prohibimos, pero relegamos al ostracismo todo lo que sea susceptible de recordarnos su presencia entre nosotros.

Se dice que la importancia de los fenómenos psíquicos es proporcional a la resistencia que oponen a su revelación. Si aplicáramos esta regla a la envidia así como a lo que el psicoanálisis designa con el nombre de inhibido, ¿cuál de los dos, la envidia o su inhibición, puede aspirar más legítimamente al título del secreto mejor protegido?

¿Quién sabe si la acogida no siempre desfavorable que ha recibido el deseo mimético en los medios universitarios no se deberá en parte a su capacidad de funcionar como máscara o sucedáneo, y no como revelación explícita, de lo que Shakespeare denomina envidia? A fin de evitar cualquier malentendido, he mantenido para el título de esta obra la palabra tradicional, la palabra provocadora, la más dura e impopular, la palabra del propio Shakespeare, la palabra envidia.

¿Equivale esto a decir que la expresión «deseo mimético» ya es inútil y redundante? En absoluto, pues si bien toda envidia es mimética, no es cierto que cualquier deseo mimético proceda de la envidia. Para hacer manifiesta la prodigiosa matriz de producir formas que es la imitación en el deseo bajo la pluma de Shakespeare, hay que tener en cuenta todas sus modalidades.

Los que se alzan contra el deseo mimético alegando que su «reduccionismo» empobrecería la literatura se confunden respecto a su naturaleza: sólo lo ven como un artefacto conceptual restrictivo que genera un contenido limitado. El propio Shakespeare responde a esta objeción dando el nombre de Proteo, dios griego de las metamorfosis, al personaje que encarna más que cualquier otro el deseo mimético en *Los dos hidalgos de Verona*. Esa obra de juventud no consigue extraer

de ese nombre todas las prolongaciones potenciales que contiene, pero en sus obras maestras cómicas, comenzando por *El sueño de una noche de verano*, un prodigo de sutileza y habilidad, la calidad «proteiforme» del deseo mimético se afirma con una riqueza incomparable.

El objetivo de esta obra es demostrar que cuanto más profundiza un crítico la teoría mimética, más penetrante se hace su mirada respecto al texto shakespeariano. La mayor parte de las personas estima imposible una reconciliación tal entre crítica práctica y crítica teórica. El reto de este libro es demostrar que se equivocan. Todas las teorías no son equivalentes respecto a la producción shakespeariana: ésta obedece a los mismos principios miméticos que mis propios análisis y eso es algo que siempre podremos comprobar pues obedece a tales principios de manera explícita: ella misma proclama esa obediencia.

En sus comedias, Shakespeare define frecuentemente el deseo mimético como tributario de la elección de los amigos, amar lo que eligen otros ojos, amor de oídas, etc. Tiene una manera propia de teorizar la mimesis, una manera inimitable, a la vez insolente y discreta, a veces incluso indirecta u oculta (jamás olvida que la verdad mimética es impopular), pero la evidencia cómica estalla de manera irresistible cuando se posee la llave que en ese ámbito abre todas las cerraduras. Es aquella llave, repito, no es la vieja llave maestra del «mimetismo realista» —una mimesis estética supuestamente independiente y que ha sido amputada de su dimensión conflictiva—. En Shakespeare, el arte se lleva pésimamente con esa especie venenosa de imitación llamada rivalidad mimética.

En su acepción habitual, el término *interpretación* describe insuficientemente la naturaleza de la tarea que me he impuesto. Es más elemental. Yo intento leer la letra de un texto que, en relación con varias nociones esenciales de la literatura teatral, jamás ha sido descifrado: las nociones de deseo, conflicto, violencia, sacrificio.

El disfrute que me ha proporcionado este libro tiene que ver con los incesantes descubrimientos textuales que permite el enfoque neomimético. El teatro de Shakespeare es más cómico de lo que se supone y mucho más próximo a nuestras actitudes contemporáneas de lo que jamás se ha sospechado. Es un error creer que sus intenciones son imposibles de recuperar o de restituir. A partir de la aparición ya antigua de la nueva crítica, el *new-criticism* angloamericano, los comentaristas han tomado el partido de descalificar las intenciones de los poetas como algo inaccesible, e incluso inesencial. Si tratándose del teatro, esta actitud es desastrosa. En el momento de escribir, un autor de comedias tiene en mente unos efectos cómicos que es indispensable entender si se quiere escenificar su texto de manera eficaz. >

El enfoque mimético permite resolver los «problemas» de muchas

obras bautizadas «problem plays» por los críticos de lengua inglesa y las interpretaciones que de ellas propongo me parecen bastante nuevas. Es el caso muy especialmente de *El sueño de una noche de verano*, *Mucho ruido por nada*, *Julio César*, *El mercader de Venecia*, *Noche de Epifanía*, *Troilo y Cressida*, *Hamlet*, *El rey Lear*, *Cuento de invierno* y *La tempestad*.

Este enfoque revela la unidad dramática del teatro de Shakespeare y su continuidad temática; pone también en evidencia importantes variaciones en su visión de las cosas, una historia de su obra que remite sin duda a la historia de su vida. Pero, sobre todo, el enfoque mimético desvela un pensador original, avivado en varios siglos a su tiempo, más moderno que ninguno de nuestros autodenominados maestros-pensadores.

Tras identificar la fuerza que destruye periódicamente la estructura diferencial de la sociedad, le devuelve la vida bajo la forma de una crisis mimética, que denomina crisis del Grado (*crisis of Degree*), y la resuelve mediante la violencia colectiva infligida al chivo expiatorio. *Julio César* es el ejemplo más perfecto. El final de un ciclo cultural señala el comienzo de otro y la muerte administrada unánimemente transforma la fuerza destructora de la rivalidad mimética en una fuerza constructiva, la de la mimesis sacrificial, que reproduce periódicamente la violencia original a fin de impedir que la crisis renazca.

Como buen estratega de la escena, Shakespeare recurre intencionadamente al «sacrificio del chivo expiatorio» y sabe utilizar toda su fuerza. Durante la mayor parte de su carrera, cabe decir que, cada vez que coge la pluma, escribe dos obras en una: propone conscientemente a los diversos sectores de su público dos interpretaciones diferentes de la misma obra, una interpretación sacrificial a la platea (que, por otra parte, se perpetúa a través de la mayoría de las interpretaciones modernas) y una lectura no sacrificial reservada a los *happy few*, la lectura mimética, única auténticamente shakespeariana.

Las ambiciosas intenciones que asigno a la obra presente parecerán sin duda excesivas, pero mi seguridad es limitada: la extraigo simplemente del instrumento de comprensión de que dispongo; me parece incomparable, pero un autor más hábil habría hecho un mejor uso de él. El texto resultante ha quedado por debajo de sus elevados objetivos, y ello por tantos aspectos que apenas alcanzo a enumerarlos todos.

1. El concepto de «*crisis of Degree*», que reaparecerá con el análisis de *Troilo y Cressida*, es uno de los conceptos clave de la presente obra. A la hora de traducirlo, podemos dudar entre: crisis de la jerarquía, crisis de la diferencia, crisis del orden diferencial. Por motivos de comodidad, en la mayor parte de las ocasiones lo denominaremos «crisis del *Degree*». (N. del T.)

Uno de mis problemas se refiere a la estructura misma de la obra. Me habría gustado poder conciliar de principio a fin el estudio cronológico de las obras de Shakespeare con la presentación lógica del proceso mimético, que también es un proceso temporal. La conjugación de ambos funciona relativamente bien cuando se trata de comedias, pero, a partir de *Troilo y Cressida*, la necesidad de exponer las cosas en un orden que las haga inteligibles me ha obligado durante un tiempo a moverme entre obras de diferentes períodos. Habría preferido que eso no hubiera sido necesario.

Alterar el orden cronológico no es, sin embargo, el peor de los pecados que he cometido en este libro. Después de haber redactado más de tres cuartas partes, me he permitido incluir en él un capítulo dedicado al... *Ulises* de Joyce, y más exactamente a la conferencia de Stephen Dedalus sobre Shakespeare. Ese texto suele ser rechazado alegando que nada en él merece ser tomado en serio. Se trata, en realidad, de la primera interpretación mimética de Shakespeare, un compendio deslumbrante de muchas de las ideas que yo mismo desarrollo de manera más laboriosa pero, confío, menos enigmática.

El texto de Joyce tiene de completamente insólito que estimula respecto al propio texto la interpretación grosera y errónea que sigue imperando en nuestros medios literarios. Para elaborar tan extraño engaño textual, el autor se apoya de manera diabólica en una ambivalencia de tipo teatral que parece calcada de la de Shakespeare. Todos los futuros lectores que el escritor considera indignos de escuchar su mensaje son insidiosamente empujados por la misma pendiente que los oyentes hostiles de Stephen. Y acaban, como debe ser, por «sacrificar» tanto la conferencia como al conferenciante.

Para mis tesis subversivas, Joyce es un aliado tan poderoso que no he sido capaz de resistir la tentación de acudir a él. Pero ¿en qué lugar tensa que situarlo? Para ser eficaces, las proposiciones fulminantes e incomprendidas de Stephen necesitaban de las virtudes esclarecedoras (aunque muy prosaicas) de mis propios análisis. Precisamente porque es superior, era preciso que Joyce viniera detrás de mí; pero yo no quería colocarlo al final de todo y presentar su punto de vista como una especie de conclusión. No quería dar la impresión de que estaba de acuerdo con todo lo que dice de Shakespeare. Su extraordinaria insolencia es el instrumento ideal para aquel que quiera combatir la montaña de piedad humanista y de esteticismo rosado bajo la cual el «noble bardo» lleva siglos sepultado; pero, en mi opinión, hay algo extremadamente importante en las últimas obras que Joyce no ha visto. Dichas obras aportan un elemento radicalmente nuevo, una nota más humana, cuasirreligiosa, a la que Joyce, por otra parte tan perspicaz, fue totalmente insensible.

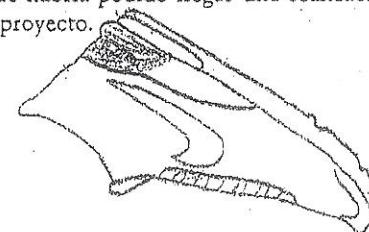
¿Qué podía hacer yo si no intercalar a Joyce entre las numerosas obras respecto a las cuales coincido con él y el pequeño número de aquellas en las que me alejo de sus opiniones? Pero una solución que interrumpe el curso general de mi propio análisis no es realmente satisfactoria...

Otro de los problemas con los que me he encontrado ha sido la elección de las obras y, dentro de cada una de ellas; de las escenas que más convendrían a mi demostración. No he escogido necesariamente los textos más ricos, prefiriendo los que estaban más directamente conectados con el objetivo que perseguía: en general, esos textos representan la primerísima encarnación teatral de la configuración mimética que ilustran, sea cual sea esa configuración. Este modo de selección permite entender por qué las obras que silencio o de las que hablo muy poco suelen encontrarse al final del período durante el cual el autor cultivó el género especial al que pertenecen: *Medida por medida* y *Bien está lo que bien acaba* en el caso de las comedias, *Macbeth* y *António y Cleopatra* en el de las tragedias. En lo que se refiere a las últimas obras, llamadas «novelescas», las que en inglés son denominadas romances, es más cierto lo contrario: no hay nada en absoluto sobre *Pericles* y muy poco sobre *Cimbelina*, cinco capítulos sobre el *Cuento de invierno* y un capítulo sobre *La tempestad*.

Por su parte, los dramas históricos están casi completamente ausentes. Soy muy consciente de que contienen gran cantidad de material mimético, especialmente *Enrique IV, Segunda Parte*, pero, respecto a lo que más me interesa, se trata de obras «de débil densidad» que no pueden compararse con la mayoría de las comedias y tragedias.

Existe en mi libro un patente desequilibrio. Son tantas las obras analizadas que, a la postre, sólo unas pocas no son tomadas en consideración, y su ausencia parecerá injustificable. Lo único que puedo decir es que no he decidido excluir esas obras por razones teóricas o estéticas. La sátira mimética ocupa un lugar destacado en una tragedia aparentemente «romántica» como *Romeo y Julieta*, pero el ensayo dedicado a esa obra iba tomando, al hilo de las páginas, excesiva amplitud y peso para un libro ya voluminoso y tuve que resignarme a omitirlo por completo.

Los defectos de este libro son numerosos y yo soy responsable de todos ellos. Pero, para mi gran suerte, saltan a la vista. Así pues, espero que el lector pueda separar el grano de la paja e imaginar, aunque sea vagamente, adónde habría podido llegar una realización menos imperfecta del mismo proyecto.



El estatuto casi sagrado de que disfruta la obra de Shakespeare, unido a la vulgata de la crítica moderna —especialmente el rechazo a inquirir sobre las intenciones del autor, desastroso para la percepción de la ironía—, nos impide responder como es debido a la invitación más preciosa que nos dirige Shakespeare: la de convertirnos en cómplices suyos y compartir su prodigioso conocimiento de un proceso dramático que siempre culmina en algún sacrificio o ejecución colectiva. Este proceso hunde sus raíces tan profundamente en nosotros y sus efectos son tan paradójicos y ocultos, que simultáneamente puede ser reactivado y puesto en ridículo. El Malvolio de *Noche de Epifanía* es un buen ejemplo de esta ambivalencia. También convendría estudiar las sustituciones sacrificiales en cascada de *Medida por medida*.

Todo gran artista posee un poder mágico-mímético gracias al cual puede orientar nuestras propias pulsiones en la dirección que él desea. En algunas de sus obras Shakespeare muestra claramente lo poco que se precisa para suscitar la indignación en lugar de la simpatía o para que una tragedia pase a ser comedia y viceversa. Quien convierte a los héroes en traidores y a los traidores en héroes, me estoy refiriendo al poeta, es realmente un aprendiz de brujo que, en cualquier instante, puede sentirse atrapado en su propio juego. Si los espectadores no aceptan la víctima que él les propone, se volverán contra él y le elegirán como víctima sustituta, convirtiéndolo en el chivo expiatorio de su propio teatro.

Mientras recita el prólogo de *Píramo y Tisbe*, Quince se confunde en la puntuación, y lo que querían ser halagos se convierten en una sarta de insultos. Basta casi nada para convertir la *captatio benevolentiae* en *captatio malevolentiae*. Afortunadamente para Quince y sus amigos, Teseo es un dirigente avisado capaz de descubrir la buena intención detrás de la ambivalencia del lenguaje.

Nos damos cuenta aquí de hasta qué punto un gran autor dramático es sensible al carácter aleatorio, por no decir azaroso, de su arte.

Debe preocuparse no únicamente del hiato que separa sus intenciones de su lenguaje, sino de la manera como las palabras que utiliza serán dichas por los actores y sobre todo, claro está, de su recepción por parte del público.

El poeta dramático depende demasiado de la multitud como para no saber que ésta es imprevisible. El éxito o el fracaso dependen menos de la calidad intrínseca de una obra que de reacciones colectivas imprevistas porque son esencialmente miméticas; de una representación a otra, esas reacciones pueden pasar de un extremo a otro sin razón aparente. Son análogas a los fenómenos victimarios en los que se basa cualquier teatro y, aún más cerca de los orígenes, cualquier ritual. Que un solo espectador estornude en un mal momento y todo puede irse al garrote. Está claro que la dependencia del autor dramático respecto a las pulsiones miméticas de la multitud no basta para explicar el prodigioso conocimiento que Shakespeare posee del papel de las violencias colectivas «ciegas» en los asuntos humanos; sin embargo, la experiencia debió de afinar su sensibilidad natural y reforzar las huellas dejadas en él por los contactos que pudo tener con ese tipo de fenómeno al margen de su carrera teatral, contactos a partir de los cuales su «don» de dramaturgo pudo madurar posteriormente.

En las primeras obras de madurez, Shakespeare parece embriagado en ocasiones por el poder precario, pero real, que posee un dramaturgo de llevar a la multitud a donde le parezca. Algunas alusiones a esta fuerza singular son tan brillantes y espirituales que se percibe en el autor una especie de júbilo. Pero la práctica de este poder tiene necesariamente una faceta más negativa. El poeta entiende demasiado bien la *catharsis* para sentirse respecto a ella tan beatíficamente sereno como la mayoría de los críticos. En la idea que se hace de su papel hay mucha menos exaltación que en la que nos hacemos nosotros mismos.

¿Por qué el poeta tendría que sentirse orgulloso de la idea de proporcionar a la multitud víctimas sustitutorias? El hecho de que él mismo no se llame a engaño, de que manipule a distancia a los espectadores poco avisados y de que manifieste esa distancia a los iniciados, no convierte la manipulación en más loable. La élite está invitada a compartir un placer más relevante y más sutil que el de la *catharsis* del patio de butacas, pero este placer sigue siendo de índole esencialmente catártica. La única diferencia reside en que la satisfacción de los pocos se obtiene a expensas de la multitud. Ahora el auténtico chivo expiatorio es la masa del público, y eso obedece a una inversión que ha llegado a ser la regla en determinadas formas estéticas modernas, el cine de vanguardia, por ejemplo. No parece que Shakespeare sacara de esta *catharsis* invertida la satisfacción moral que no ha cesado de alimentar, en el mundo moderno, el ego de numerosos intelectuales.

Las observaciones anteriores tienen un carácter un poco especulativo. Carecerían de todo interés si no sugirieran una nueva manera de abordar algunas obras que hasta ahora no he (o en escasa medida) evocado, especialmente la que hoy sigue siendo la más misteriosa de todas pese a la cantidad extraordinaria de trabajos críticos que se le han dedicado: *Hamlet*.

En su época se defendió el honor haciendo justicia por propia

Hamlet procede de la tragedia de la venganza; género trillado y sin embargo inevitable en la época de Shakespeare, tanto como pueda serlo en nuestros días, para un guionista de televisión, el «film de suspense». En *Hamlet*, Shakespeare parte de la necesidad en que se encuentra el dramaturgo de seguir escribiendo de manera sempiterna el mismo tipo de tragedia y hace de ello el pretexto de un debate casi público sobre los problemas que yo he intentado definir. El cansancio que experimenta respecto a la venganza y a la *catharsis* debe de ser real ya que, en *Hamlet*, ocupa el centro de la escena y se expresa muy directamente y sin embargo, una vez más, de manera irónicamente ambigua.

Algunos autores, que no eran probablemente los peores, tenían dificultades en demorar hasta el final de las largas obras isabelinas una acción, cuyo principio se impone de entrada y que, de todos modos, siempre es el mismo. Shakespeare, por su parte, convierte esa obligación en una deslumbrante obra maestra del teatro de doble sentido. Quiere hablar exactamente del tedio de la venganza, y pretende hacerlo de la manera shakespeareana habitual, es decir, denunciando el teatro de la venganza, incluidas sus propias obras, con el mayor atrevimiento, sin privar por ello a los espectadores de la *catharsis* que reclaman y sin privarse a sí mismo del éxito público necesario para su carrera de dramaturgo.

Si admitimos que Shakespeare tenía realmente este doble objetivo en la mente, algunos detalles inexplicados de la obra se vuelven inteligibles y se aclara el sentido de numerosas escenas oscuras.

Para vengarse con convicción, hay que creer en la justicia de la propia causa, es decir, en la inocencia de la víctima a la que se pretende vengar. El futuro vengador sólo puede sustentarse en esa fe previa su creencia en la culpabilidad de la futura víctima. Si la primera víctima es un primer asesino, quien intente vengarla corre el riesgo de descubrir la circularidad de la venganza; tiene que dejar de creer en las virtudes de esta última.

Esto es exactamente lo que se produce en *Hamlet*. Si Shakespeare da a entender que el viejo Hamlet, el rey asesinado, era él mismo un asesino, no es obviamente sin una intención oculta. Por detestable que sea Claudio, lo parece un poco menos debido al hecho de que se

mueve en el contexto de mil venganzas anteriores, es decir, de unos crímenes análogos a los suyos. Este personaje banal no puede suscitar el celo absoluto que la situación reclama de Hamlet. El problema de nuestro héroe consiste en que no puede olvidar el contexto. Resultado: el crimen de Claudio aparece a sus ojos como un eslabón más en el interior de una cadena ya larga, y en su propia venganza sólo ve otro eslabón más, perfectamente idéntico a los precedentes.

En un mundo en el que todos los espectros, muertos o vivos, ejecutan siempre la misma acción vengadora o exigen desde la tumba que sus descendientes la ejecuten a su vez, como fidelísimos imitadores, todas las voces son intercambiables. Jamás sabemos con exactitud qué espectro se dirige a otro. Para Hamlet es una sola y misma cosa interrogarse sobre su propia identidad y poner en duda la identidad y la autoridad del espectro.

Buscar la originalidad en materia de venganza es una empresa inútil, pero renunciar a la venganza en un mundo que la sigue considerando un «deber sagrado» significa excluirse de la sociedad y regresar a la nada. No hay salida para Hamlet, y nuestro héroe va saltando de un atolladero a otro, incapaz como es de decidirse entre dos opciones a cual más insensata.

En la medida en que todos los personajes están atrapados en un ciclo de venganza que desborda la acción dramática en todas direcciones, podemos decir que la tragedia de *Hamlet* no tiene principio ni final. Si así lo descubrimos, el imperativo categórico de la venganza se desmorona y, con él, la idea superficial de la obra, la de un Hamlet cuya impotencia para vengarse habría que explicar, el Hamlet más o menos culpable o enfermo de la tradición crítica.

El auténtico problema del héroe es que cree en su propia obra por lo menos la mitad de lo que creen sus críticos. Sabe harto bien lo que son la venganza y el teatro para asumir de buena gana un papel que otros han elegido para él. En otras palabras, sus sentimientos secretos son los mismos que hemos supuesto al propio Shakespeare. Lo que el héroe siente en relación con su acto de venganza, el creador lo siente en relación con la venganza como motor dramático.

El público quiere víctimas sustitutorias y el dramaturgo tiene que obedecerle. Por fatigado que esté de la venganza, Shakespeare no puede renunciar a ella, pues eso significa renunciar a su público y a su oficio de autor dramático. Shakespeare transforma una historia típica de venganza, *Hamlet*, en una meditación sobre la difícil situación de un dramaturgo al que la venganza produce náuseas.

Claudio y el viejo Hamlet no son inicialmente hermanos de sangre y después enemigos; son hermanos por el crimen y la venganza. En los mitos y leyendas de donde salen la mayoría de las tragedias, la fraterni-

dad va asociada casi siempre a la reciprocidad de la venganza. Un atento examen revela que el héroe trágico por excelencia no es el individuo solitario, el Edipo de Freud y de la *Poética* de Aristóteles, sino la pareja de hermanos enemigos, Eteocles y Políñices, Hamlet y Claudio. Esto ya es así en los mitos de hermanos gemelos, y el papel de la gemelidad muestra perfectamente que en estos mitos se trata más de reciprocidad indiferenciadora que de la relación familiar específica designada por la palabra «hermanos». Debido a qué es el más estrecho y el menos diferenciado de la mayoría de los sistemas de parentesco, el vínculo fraternal puede convertirse en una señal paradójica de indiferenciación, un símbolo de violenta desimbolización, el signo de la guerra confusa propagada por la difuminación de los signos, el signo que, desgraciadamente, nuestros estructuralistas y posestructuralistas se niegan obstinadamente a descifrar.

Mi interpretación viene confirmada por la proporción —muy importante— de antagonistas míticos que, no satisfechos con ser hermanos, también son gemelos perfectos: así Jacob y Esaú, Rómulo y Remo, Fasolt y Fafner, y otros mil menos conocidos.

Si los gemelos enemigos ocupan un lugar predominante en el conjunto de la mitología, si el nacimiento de auténticos gemelos es motivo de pánico en muchas comunidades primitivas, y si, a consecuencia de ello, uno de los niños (o los dos) son frecuentemente suprimidos, se debe pura y simplemente al hecho de que, con frecuencia pero no siempre, en la mente humana los gemelos biológicos son falsamente asimilados a los gemelos culturales de la venganza y las represalias.

Si Shakespeare hubiera compartido la ignorancia de nuestros especialistas en ciencias sociales y otros críticos literarios en lo que concierne a los hermanos y los gemelos mitológicos, jamás habría escrito *La comedia de las equivocaciones*. Lo que sorprende más en esta obra es el hecho de que, gracias al tema de los gemelos no descubiertos, muchos efectos en realidad semejantes a los efectos igualizadores pero desapercibidos en el conflicto trágico se valorizan bajo la forma de malentendidos cómicos.

La significación de los gemelos y de los hermanos —no sólo en la mitología, sino también en una tradición teatral que incluye naturalmente *Los Menecmos* de Plauto— debe estar presente en nuestra mente si queremos interpretar de manera correcta la escena secretamente cómica en la que Hamlet, sosteniendo en las manos los retratos de su padre y de su tío, o señalándolos con el dedo sobre la muralla, intenta convencer a su madre de que existe entre ellos una diferencia considerable. El «problema Hamlet» no existiría si el héroe creyera realmente en lo que afirma. Más aún que a su madre, es a sí mismo a quien intenta convertir a la venganza. La cólera que vibra en su voz y la exage-

ración de sus frases adornadas con frías metáforas hacen pensar que sus esfuerzos serán inútiles:

Mirad aquí este retrato y este otro,
forjadas estampas de dos hermanos.
Ved la gracia que anima este semblante,
con los rizos dorados de Hiperión,
la frente de Júpiter, la mirada
pétreas y amenazante del dios Marte, (...)
formia y continente
en que los dioses dejaron su sello
dando así al mundo afirmación de un hombre;
éste era vuestro esposo. Mirad ahora
vuestro actual marido: podrida espiga
que contamina al vigoroso hermano.
Si tenéis ojos.

(III, 4, 53-65)

Excesivas protestas. La simetría de la presentación a la que se entrega Hamlet y las expresiones que utiliza hacen resurgir el parecido que intenta negar: «Éste era vuestro esposo... / vuestro actual marido...»

Hamlet suplica a su madre que renuncie a sus vínculos conyugales con Claudio. Las toneladas de freudianismo que han sido arrojadas sobre este fragmento han oscurecido su sentido. Hamlet no está lo suficientemente indignado como para arrojarse al cuello del traidor y matarlo. Por ello se siente desasosegado y se enfada con su madre, que evidentemente es aún más indiferente que él al respecto. Lo que querría es que su madre iniciara en su lugar el proceso de la venganza. Intenta suscitar en ella la indignación que, personalmente, es incapaz de sentir, a fin de que ella le devuelva esa misma indignación —en cierta manera de segunda mano y por efecto de una resonancia mimética. Le gustaría que entre Claudio y Gertrudis se produjera una ruptura espectacular que le obligara a alinearse decididamente del lado de su madre.

La verdad de toda la escena, la imposibilidad de diferenciar a cualquiera de los dos hermanos enemigos, reaparece en una comedia que se presenta como obra de Shakespeare y de John Fletcher, *The two noble Kinsmen*.

Demasiado mal escrita para pertenecer realmente a Shakespeare, esta obra es sin embargo demasiado shakespeariana como para no inspirarse en él. Debió de correr a cargo de un imitador de segundo orden pero muy bien informado. Fletcher sirve perfectamente para el caso.

Los críticos están de acuerdo en el descubrimiento en ella de numerosas reminiscencias hamletianas pero, que yo sepa, no dicen nada de la que me parece la principal. Los dos héroes no son hermanos sino primos perfectamente simétricos, en primer lugar en el afecto estrecho y antiguo que les une, y después en la rivalidad que su pasión gemela por la heroína ha desencadenado.

En la escena que considero más notable, ésta se pasea con un retrato en cada mano. Se trata, evidentemente, del de los dos primos. Contempla ahora a uno ahora a otro pero jamás consigue elegir a uno de los dos porque nada diferencia a los dos jóvenes. Su corazón oscila entre los dos; es lo que nuestros filósofos llaman *lo indecible*.

Por su contenido, si no por su forma, esta escena es una auténtica quintaesencia shakespeariana. La veo sobre todo como una alusión a la escena de los retratos en *Hamlet*, a la siniestra indecisión de Gertrudis que repercute de manera casi cómica en el héroe. Fletcher debió de sacar del propio Shakespeare la única interpretación auténticamente shakespeariana de esta escena y la reprodujo fielmente.

En nuestros días, todo el mundo vocifera miméticamente que Gertrudis es una ninfómana loca por Claudio. La ideología del siglo no pide menos y, a cada decenio, se hace más grotescamente exigente. Lejos de confirmar este punto de vista, el fragmento siguiente permite entender exactamente lo contrario:

Ni hay sentido que se esclavice al éxtasis,
impidiéndoles el discernimiento
que pueda distinguir a uno del otro.

(74-76)

Hamlet no dice que su madre esté locamente enamorada de Claudio; dice que, aunque así fuera, ello no debería impedirle descubrir una diferencia entre los dos maridos. Si no percibe ninguna, es que esa diferencia no existe a sus ojos. Y, evidentemente, tampoco existe a los de Hamlet. Esta hipótesis queda confirmada por el silencio de Gertrudis durante toda esta algarada. No tiene nada que decir pues su opinión auténtica es la misma que su hijo se esfuerza en combatir porque él la comparte. Si ha podido casarse con el segundo hermano porque en un intervalo tan breve, se debe a su extraordinario parecido y porque experimenta hacia él la misma indiferencia. Hamlet no adivinaría esa formidable indiferencia si él mismo no la sintiera, y eso le enfurece porque le devuelve a la ley común. Le hace parecerse a su madre aún más que a su padre y a su tío. Como tantas otras reinas de Shakespeare, como las de *Ricardo III* por ejemplo, Gertrudis evoluciona en un mundo en el que el poder y el prestigio importan más que la

pasión. Por dicho motivo encarna la continuidad política del Estado (I, 2, 9).

En el terreno de la crítica literaria, hoy día nos vemos frecuentemente sometidos a lo que podría denominarse un «imperativo erótico» que, en sus exigencias, no es menos terrorista y, a fin de cuentas, menos ingenuo que los tabúes sexuales que lo precedieron. Cabe esperar que a la larga este vástago rebelde del puritanismo acabe por envejecer: entonces tal vez resulte posible reconocer que sus efectos sobre la ironía shakespeariana son todavía más detestables que los de su predecesor.

Lo que Hamlet necesita, a fin de reafirmar su espíritu de venganza, es una *revenge play* más convencida y convincente que la suya, algo menos tibia y ambigua que la obra de la que Shakespeare es autor. Afortunadamente para el héroe y para los espectadores que esperan con impaciencia el baño de sangre final, Hamlet tiene muchas ocasiones de asistir a estimulantes espectáculos, cuyo número y poder mimético se esfuerza conscientemente por aumentar a fin de prepararse psicológicamente para el asesinato de Claudio. Es preciso que Hamlet reciba de alguien más, de un modelo ardientemente adoptado, el impulso que no encuentra en sí mismo. Éste es, como hemos visto, el sentido real del encuentro con su madre, pero constituye un fracaso. Hamlet no es mucho más afortunado con el actor que interpreta el papel de Hécuba para él. Queda claro, a partir de ese instante, que su única esperanza de cumplir lo que la sociedad, o los espectadores, reclaman, es convertirse en un histrión tan «sincero» como ese actor, capaz de derramar lágrimas verdaderas mientras finge ser la reina de Troya!

No es monstruoso que esté comedianté simulando la sombra de un pesar
pueda ajustar su alma a su quimera
hasta hacer que su rostro empalidezca,
se le llenen de lágrimas los ojos,
quierza el semblante y con la voz quebrada
adapte su ademán a su albedrío?
¡Y todo por qué? ¡Por nada! ¡Por Hécuba!
¡Qué es Hécuba para él o él para Hécuba
hasta hacerle llorar? ¡Qué haría ese hombre
si tuviera el motivo que yo tengo
para sufrir?

(II, 2, 551-562)

Otro ejemplo susceptible de incitar a Hamlet a la venganza le es

propuesto por el ejército de Fortinbrás en marcha hacia Polonia. El móvil de la guerra es un pedacito de tierra sin valor alguno, pero miles de hombres deben arriesgar su vida por él:

¡Por una simple cáscara de huevo!
La grandeza no estriba en conmoverse
sólo cuando la causa es importante,
sino en aventurar todo a una carta
si el honor está en juego.

(IV, 4, 53-57)

La escena es tan ridícula como siniestra. No produciría semejante efecto sobre Hamlet si éste creyera realmente en la superioridad y en la urgencia de su causa. Sus palabras no cesan de traicionarle, tanto aquí como en la famosa escena con su madre. Como motivo o razón de su pasión, el móvil de su venganza no es más convincente que lo que motiva a un actor en el escenario. También él, Hamlet, debe «aventurar todo a una carta»; también él debe jugarse lo que le queda «por una simple cáscara de huevo». Ambas expresiones reaparecen frecuentemente en Shakespeare cuando la cosa no vale la pena.

La impresión que produce esta escena se debe al gran número de participantes. La multiplicación casi infinita de modelos incrementa el atractivo mimético del ejemplo propuesto, el de una violencia prácticamente gratuita. Shakespeare conoce demasiado bien los efectos multitudinarios como para no recordar en ese instante el efecto acumulativo de los modelos miméticos. Para aguzar el entusiasmo del vengador, tendría que sucumbir a un contagio tan irracional como el que preside la guerra contra Polonia. La incitación mimética de que Hamlet «disfruta en este caso no deja de recordar el tipo de espectáculo que los gobernantes organizan siempre para el pueblo llano cuando deciden que ha sonado la hora de la guerra: un vibrante desfile militar.

Pero finalmente no es el actor ni el ejército de Fortinbrás quienes empujan a Hamlet a la acción, sino Laertes. Él es quien le ofrece el espectáculo más convincente, no porque el ejemplo que le da posea una mayor fuerza intrínseca, sino porque afecta a Hamlet muy de cerca. Las dos situaciones son semejantes y la manera como se comporta Laertes, la pasión irreflexiva que demuestra, aparecen ante Hamlet como una auténtica provocación. La irritación que experimenta nuestro héroe va acompañada de un sentimiento tan extraordinario de emulación que en el quinto acto le convierte en el vengador implacable que no había podido llegar a ser hasta entonces.

Hombre sencillo y poco propenso a la reflexión, Laertes puede irrumpir empuñando un arma en el salón del trono, amenazar a Clau-

dio, reclamar a su padre a voz en grito y, unos instantes después, saltar a la tumba de su hermana en un extravagante gesto de dolor. Igual que un hombre de mundo muy experimentado o que un consumado actor, puede ejecutar sin la menor vacilación todos los actos que de él espera su medio social, incluso en el caso de que sean contradictorios. Es capaz, en un determinado momento, de llorar la muerte inútil de un solo ser humano y, al instante siguiente, matar sin causa real a una decena de inocentes a poco que su «honor» le parezca comprometido. En el fondo, la muerte de Polonio y de Ofelia le turba menos que la ausencia de pompa y aparato en sus funerales. Durante el entierro de su hermana, Laertes reclama sin parar al sacerdote «más ceremonias». Este respetuoso de la forma lee la tragedia en la que participa a la manera de un formalista cualquiera. Es uno de esos hombres que jamás pueden poner en tela de juicio el género literario del que procede el texto que están leyendo: no se atreven a hacerse preguntas sobre la justificación de la venganza. A sus ojos, estas cuestiones subversivas no existen, y jamás atraviesan su mente, de la misma manera que jamás pasa por la mente de los críticos hacerse preguntas respecto a la actitud del propio Shakespeare sobre la venganza.

Cuando ve saltar a Laertes a la tumba de Ofelia, Hamlet queda totalmente electrizado. El tono sereno de la célebre meditación con Horacio es sustituido por una imitación frenética de la aflicción teatral del rival. En ese momento, empujado por el mimetismo, Hamlet decide que también él puede actuar de acuerdo con las expectativas de la sociedad; en otras palabras, decide convertirse en un segundo Laertes. Así pues, también él salta melodramáticamente al foso de una primera víctima, mientras se prepara a ocasionar muchas más.

¡Muéstrame lo que harías!
¿Llorar? ¿Luchar? ¿Ayunar? ¿Desgarrarte?
¿Beber vinagre? ¿Comerte un caimán?
¡Yo sí lo haré! ¡O has venido a plañir
y a provocarme saltando a su tumba?
Si te han de sepultar vivo con ella
que a mí también me sepulten.

.....

Yo sé gritar tan alto como tú.

(V, 1, 274-283)

Para abrazar la finalidad de la venganza es necesario que Hamlet entre en el círculo del deseo y la rivalidad. Hasta entonces ha sido incapaz de hacerlo, pero, gracias a Laertes, finalmente se siente poseído

por la «apálida y cobarde emulación» que constituye la fase terminal del mal ontológico tan frecuentemente descrito en la obra de Shakespeare —en *Troilo y Cressida*, evidentemente, pero también en *El sueño de una noche de verano* y en treinta obras más.

Las palabras que acabamos de leer expresan con una transparencia extraordinaria el frenesí mimético que conduce al asesinato. Cuando oímos esas palabras, sabemos que el desenlace está próximo. A decir verdad, la claridad del fragmento es cómica, y esencial para la comprensión de toda la obra, viéndolo como viene después de todas las escenas que ya hemos recorrido, escenas cuya «tibieza», como incitantes miméticos, se ve confirmada en contraste con ésta.

Shakespeare puede colocar unos versos increíbles en boca de Hamlet sin dañar por ello la credibilidad del resto. Al igual que Gertrudis, los espectadores atribuirán el estallido a la «locura»:

Esto sólo es locura que le absorbe
un instante la mente y en seguida
se vuelve manso como un paloma
cuando surgen como oro sus pichones
y se sume en silencio.

(284-288)

Poco después, el propio Hamlet, ya tranquilo y decidido a matar a Claudio, evocará su reciente estallido en unos términos muy significativos:

Me pesa mucho, lo confieso, Horacio,
haberme arrebatado con Laertes,
porque en la imagen de mi causa veo
reflejarse la suya; necesito
recuperar su afecto. La arrogancia
de su pesar me hizo montar en cólera.

(V, 2, 82-87)

Como todas las víctimas de la sugerión mimética, Hamlet invierte la auténtica jerarquía entre el otro y él mismo. Lo que debería decir es: «En la imagen de su causa veo reflejarse la mía.» Esta formulación es manifiestamente la buena y se aplica a todos los espectáculos que han marcado a Hamlet. Las lágrimas del actor y las tropas de Fortinbrás ya estaban presentes como despliegue de modelos miméticos. Los dos últimos versos tienen una importancia capital para entender que también Laertes tiene una función de modelo. En ese instante preciso la fría determinación de Hamlet no es sino la transmutación de la «cólera»

que, inútilmente hasta entonces, había intentado sentir y que Laertes, con «la arrogancia de su pesar», ha acabado por comunicarle.

La fase aguda del proceso mimético es más abiertamente compulsiva y autodestructora que las precedentes. Pero sólo es la prolongación extrema de lo que ya estaba contenido en germen en las veleidades de los cuatro primeros actos. Por ello dicha fase es caricaturescamente mimética. Todo lo que hasta entonces era oscuro o implícito se vuelve explícito y transparente. La gente autodenominada normal debe recurrir al cómodo vocablo de «locura» a fin de no ver la continuidad entre esa caricatura y su propio mimetismo moderado. Para el estallido de Hamlet en el fondo de la tumba, a nuestros psiquiatras no les costará descubrir la etiqueta conveniente, «esquizofrenia histrionica» tal vez. Pero sólo lo verán como un fenómeno meramente patológico, íntegramente aislado de cualquier comportamiento racional, incluido el suyo propio, que no perciben como mimético. Los escritores geniales no comparten ese tipo de ilusión. Si la esquizofrenia imita al máximo, si llega muchas veces al «histrionismo», no es porque sus víctimas estén más dotadas que la gente llamada normal para la imitación, sino muy al contrario porque no están dotadas en absoluto para la imitación inconsciente que todos practicamos maquinalmente y sin darnos cuenta a lo largo de toda nuestra vida.

Hamlet aporta una respuesta a la pregunta «¿qué objetivo intenta alcanzar el esquizofrénico cuando se entrega al "histrionismo"?»: el esquizofrénico intenta realizar lo que a los demás hombres no les cuesta, según parece, ningún trabajo llevar a cabo; intenta ser, también él, un hombre normal; imita la personalidad perfectamente adaptada de Laertes, un hombre que puede desenvainar la espada cuando es preciso y que puede, cuando también es preciso, saltar dentro de la tumba de su hermana, sin que lo tome por loco.

Si el loco nos da una sensación de malestar no es porque intérprete un juego diferente del nuestro, sino porque le cuesta jugar el que nosotros jugamos sin saberlo, y eso le honra. Se entrega a ese juego de una manera que nos parece forzada, torpe y desprovista de gusto, como un hombre privado del sentido de la medida y que debe demostrar una aplicación excesiva. Este tipo de loco se esfuerza desesperadamente en parecerseños, o tal vez sólo仿ge hacerlo a fin de convertir en burla nuestro molesto servilismo. Pero nosotros preferimos no mirarlo de muy cerca, por miedo a descubrir nuestra imagen en el espejo que nos ofrece.

La ambigua relación de Shakespeare con el teatro es bastante parecida a la relación de Hamlet con la venganza. Pero definir la obra en

función del creador frente a su propia creación sólo puede ser un primer paso, por otra parte indispensable. *Hamlet* no sería *Hamlet* si Shakespeare sólo pensara en esta obra en sí mismo y se abandonara al ombliguismo que caracteriza nuestro propio mundo literario y filosófico. Esta actitud no podría por sí sola producir una obra capaz de fascinar al universo entero durante siglos. En la trasposición operada por el autor de su cansancio debe de haber algo más respecto a la venganza que trascienda el desgaste del tiempo y que el malestar de nuestra cultura siga solicitando.

Como hemos visto, el teatro debe apelar a procesos victimarios mal detectados para producir sus efectos catárticos, procesos muy atenuados, sin duda, pero estructuralmente idénticos a los rituales de la religión primitiva. Esta similitud es reconocida por algunos estudiosos. En su ensayo sobre *Coriolano*, Kenneth Burke muestra que en esa tragedia todo ha sido dispuesto pensando en la ejecución colectiva del héroe y que la mejor estrategia en la materia es la que se adecua a las «reglas estéticas» definidas por Aristóteles en su *Poética*.¹ En su *Anatomy of Criticism*, también Northrop Frye considera la tragedia como una trasposición imaginaria y no sangrienta de los ritos sacrificiales. A fin de no exagerar la diferencia provocada por dicha trasposición, conviene recordar que todo sigue remontándose al homicidio fundador. Los mismos ritos sacrificiales son una primera trasposición y una primera suavización de éste.

Creo que no nos damos cuenta de hasta qué punto el propio Shakespeare es consciente de la dependencia del teatro con respecto a los fenómenos de victimización unánime. Su arte dramático puede simultáneamente reactivar un «efecto chivo expiatorio», es decir disimularlo, y aludir a ese disimulo, es decir revelarlo. Pero Shakespeare va aún más lejos: sabe que no sólo la *catharsis*, sino la crítica de la *catharsis* —la denuncia indignada o irónica de la caza del chivo expiatorio—, puede constituir una forma más refinada del proceso que condena. El espectáculo, entonces, ya no está en el escenario; sino en la sala. Para el pequeño número de personas avisadas, el verdadero espectáculo es, a partir de ese momento, la *catharsis* de la multitud. De igual manera que la comunión de la multitud se opera a expensas del héroe trágico, también la complicidad de los *happy few*, dramaturgo incluido, se opera a expensas de la multitud, convirtiéndose ésta en la verdadera víctima en ese teatro desdoblado e invertido.

Por complicados y sutiles que puedan ser los efectos de ese teatro, siempre se refieren al desplazamiento de un «efecto chivo expiatorio»

1. Kenneth Burke, «Coriolanus and the Delights Faction», en *Language as Symbolic Action*, University of California Press, 1966, pp. 81-100.

original al término del cual hace falta que resurja una auténtica víctima, una «buena» víctima, cuya eficacia victimaria siempre es proporcional a la satisfacción que el espectador saca de su derrota, proporcional por tanto a nuestra incapacidad de descubrir allí lo arbitrario. Podría ocurrir que las formas culturales tradicionales, y especialmente el teatro, no puedan prescindir jamás por completo de la violencia colectiva. Sería erróneo concluir de todo ello que el espíritu humano está necesariamente cautivo de un proceso circular que sólo se detendrá al final de los tiempos. Pese a todo lo que se diga, hay algo de excepcional en la aptitud de la cultura moderna para contemplar el homicidio colectivo en su verdad, en otras palabras, para interpretar los «efectos chivo expiatorio» como fenómenos sociopsicológicos en vez de como epifanías religiosas o estéticas.

Hasta el final de la Edad Media no aparece la palabra «chivo expiatorio» en su connotación actual de polarización mimética contra una víctima más o menos ajena a aquello de lo que se la quiere hacer responsable. En todas las lenguas de la época moderna, la palabra que expresa la idea de chivo expiatorio —*scapegoat*, *Sundenbock*, etc.— remite tanto a esta ejecución espontánea como al rito religioso descrito en el capítulo XVI del Levítico o a los ritos similares propios de otras culturas. Esta doble acepción de la palabra es una conquista del mundo moderno, y es posible que sea el mayor y único progreso decisivo en la disciplina de la hermenéutica cultural, el progreso más determinante, por lo menos potencialmente, en la creación de una antropología científica.

En su ensayo sobre el judaísmo antiguo, el sociólogo Max Weber subraya con precisión la tendencia bíblica a abrazar la causa de la víctima.¹ Interpreta esa perspectiva absolutamente excepcional como una distorsión engendrada por las desdichas históricas de los judíos, por sus fracasos como constructores de imperios. Si los infortunios de la historia bastaran para explicar la existencia de la Biblia, el mundo contaría con un número mucho mayor de textos de ese tipo. Las culturas de las que puede decirse que han triunfado —y ello por un período de tiempo suficientemente extenso como para que la prueba resulte significativa— son realmente muy pocas, numerosas, mientras que las que todavía han triunfado menos que la de los judíos son innumerables. Ninguna de ellas, sin embargo, ha producido jamás algo comparable a la Biblia.

El interés de un punto de vista como el de Max Weber reside en el hecho de que, al igual que otros enfoques más recientes, pone sin saberlo el dedo en la llaga. Si aprobar el homicidio colectivo es la norma

1. Max Weber, *Le Judaïsme antique*, Plon, 1970.

mística, su desaprobación es un monopolio exclusivo del texto bíblico. Max Weber ve ese monopolio bajo una luz meramente afectiva y moralizadora; no sospecha las formidables consecuencias que el mismo entraña para el conocimiento de la cultura humana, pues, como casi todo el mundo, es completamente ciego al papel estructurador que desempeña el homicidio colectivo no sólo respecto a los temas míticos, sino a las instituciones y a los valores culturales surgidos de los mitos —entre los que están, evidentemente, la creencia de la Alemania de Bismarck en las virtudes intelectuales de un imperialismo triunfante.

La interpretación de Max Weber tiene su origen en Nietzsche, en su lectura del judeo-cristianismo como resentimiento de los débiles respecto a los fuertes, los esclavos contra los amos, las víctimas contra los perseguidores. La auténtica locura de la posición de Nietzsche es que, pese a estar a dos pasos de identificar la verdad de la cultura humana, elige deliberadamente la mentira. Para él, la rehabilitación de la víctima sólo es una rebelión inútil y destructora contra la ley del número y de la fuerza. El delirio mismo de un Nietzsche permite pensar que la verdad de la cultura está a punto de estallar en el escenario intelectual del mundo moderno. Las fuerzas de rechazo se confunden con las fuerzas de revelación. Cuanto más histérico se vuelve el rechazo de la verdad, más visible se muestra como *fenómeno de rechazo*. Es evidente que hoy ensalzamos hasta las nubes la mitología primitiva, mientras que el texto bíblico, cuando no es pura y simplemente olvidado, es violentamente despreciado y desfigurado. En un mundo como el nuestro, en el que imperan la hermenéutica filosófica y las interpretaciones supuestamente «científicas», el texto bíblico ocupa el lugar central del insospechado chivo expiatorio que, de manera subterránea, todo lo estructura.

Aunque conviniéramos en creer, junto con Nietzsche y Max Weber, que los autores de la Biblia adoptaban el partido de las víctimas por motivos «osóperos» —cosa que, en el fondo, carece de sentido—, la cuestión de los móviles que inspiraban a aquellos hombres tiene escasa importancia al lado del resultado obtenido. Si los pensadores modernos pueden ignorar la formidable revolución que representa la perspectiva bíblica, es porque jamás han sospechado lo que se oculta en realidad detrás de la mitología, la victimización y el mecanismo del chivo expiatorio.

Incluso en sus estratos más primitivos, el texto bíblico manifiesta siempre una tendencia a desmitificar y a deconstruir, y lo hace con mucha mayor eficacia que nuestros deconstructores modernos. En el Pentateuco, la deconstrucción opera en un marco que sigue siendo legendario, pero sólo hasta cierto punto. Con la profecía del preexilio y

el exilio, ese marco desaparece y los profetas denuncian abiertamente la idolatría de la violencia generadora de mitos. Esa revelación vétéro-testamentaria alcanza probablemente su apogeo en el libro de Job, en algunos salmos y en los Poemas del Servidor Enfermo, el Ebed Yahvé del segundo Isaías. Uno de los valores de esos textos es explicitar de manera perfecta el papel del chivo expiatorio como fundador de la comunidad religiosa, al margen de cualquier contexto específico. Todas las escuelas de exegetas, principalmente las de obediencia judía y cristiana, han intentado imponer su propio contexto a expensas de todos los demás, sin llegar a darse cuenta de que lo que desvela en primer lugar la revelación es el mecanismo generador de toda cultura humana.

De la misma manera, una lectura antropológica que no contradice la fe religiosa descubrirá en la pasión de Jesús de los Evangelios una revelación de la violencia humana. La víctima perfecta no muere a fin de satisfacer las exigencias de una divinidad de tipo sacrificial. La perfección de Jesús consiste en renunciar a la reciprocidad violenta y a las protecciones sacrificiales que la acompañan. Al revelar por completo el juego mimético de la violencia, Jesús amenaza su reino y desencadena contra sí mismo la polarización unánime que constituye el secreto por excelencia del principio de este mundo, el asiento de su dominación.

En lugar de todas las leyes religiosas anteriores, el Evangelio instituye un único mandamiento: «Renuncia a las represalias y a la venganza bajo todas sus formas.» No se trata de un proyecto utópico o del sueño anarquista y bondadoso de un reformador romántico. Puesto que el mecanismo victimario debe permanecer incomprendido para ser operativo, su total y completa revelación priva poco a poco a la humanidad que disfruta de ella de cualquier protección sacrificial.

La lectura sacrificial de muchos temas evangélicos sufre de distorsiones sacrificiales. En la lectura no sacrificial, todos los temas encuentran su espacio, pero están despojados de cualquier referencia a un dios vengador. El tema apocalíptico consiste en una amenaza puramente humana. La profecía apocalíptica se convierte en una premonición racional de lo que los hombres corren el peligro de hacerse mutuamente y de hacer a su entorno si continúan, en un mundo desacralizado y sin parapeto sacrificial, despreciando la advertencia evangélica contra la venganza.

Lejos de estar prácticamente agotado, como muchos creen, es posible que el efecto de la revelación judeo-cristiana sólo haya sido retardado por la ineptitud universal para leer correctamente los textos, su luz subversiva filtrada por los velos sacrificiales que tanto las lecturas antirreligiosas como las lecturas religiosas tradicionales han arrojado sobre ellos.

En virtud de la lectura sacrificial de los Evangelios la cultura crí-

tiana ha podido conocer sus diferentes fases. En la Edad Media, por ejemplo, vemos concordar los principios evangélicos, al menos superficialmente, con la ética aristocrática del honor y la venganza privada. Con el Renacimiento, el edificio comienza a desplomarse y Shakespeare es uno de los principales testigos del acontecimiento. Ni siquiera una vez desaparecidas las guerras de clanes, los duelos y otras costumbres similares, la cultura se ha liberado por completo de los valores vinculados a la venganza. Aunque cristianas de nombre, las actitudes sociales de los hombres permanecerán, en lo esencial, ajenas a la auténtica inspiración judeo-cristiana.

A decir verdad, esa inspiración no desaparece nunca, pero muchas veces es demasiado débil para oponerse victoriósamente a los compromisos que definen las diferentes épocas históricas, así como para tener plena conciencia de sí misma. Su influencia es la de una fuerza ambigua y anónima, que puede aparecer como pura y simple subversión de todos los valores y actitudes sociales.

Evidentemente, Hamlet no es un cobarde; ya hemos visto que su inacción respecto a las órdenes del espíritu obedece a su ineptitud para movilizar en su interior los sentimientos apropiados. La obra jamás aporta la explicación directa y sin ambigüedades que deseáramos de esa incapacidad. Hamlet no rechaza el espíritu de venganza; jamás formula directamente la repugnancia que le inspira la ética de la venganza. Ese silencio resulta tanto más temible para mi tesis en la medida en que estamos en una época en que la venganza sangrienta se halla en retroceso y hasta su mismo principio es ampliamente contestado. Pero, desde una perspectiva dramática y literaria, el silencio de Shakespeare no tiene nada de extraño. Hamlet pertenece a un género que se basa totalmente en la ética de la venganza. Una *revenge tragedy* no es el vehículo ideal para una diatriba contra aquélla.

Externamente, Shakespeare respeta las convenciones literarias del género al que pertenece *Hamlet*. En una tragedia de la venganza, la elocuencia debe estar por entero al servicio de la violencia; la repugnancia del protagonista respecto a ella, así como la repugnancia del autor por la explotación estética que se le reclama, debe permanecer en un estado de pensamiento y sentimiento informulado.

El genio de Shakespeare convirtió esa coerción en un éxito personal. El silencio que observa en el corazón mismo de *Hamlet* se ha convertido en una de las razones principales de la duradera fascinación ejercida por esta obra, su característica más enigmática y más sugestiva desde el punto de vista de la «modernidad». ¿Cómo es posible?

Si mis observaciones anteriores son exactas, la cultura humana debe de estar vinculada a la venganza y al homicidio colectivo de manera demasiado fundamental como para que ese vínculo no sobreviva a la

evacuación de las formas físicas más groseras de la violencia, comenzando por la ejecución efectiva de la víctima. Si bien el fermento judeo-cristiano no ha muerto, se ve obligado a librarse un oscuro combate, y a unos niveles cada vez más profundos, contra la complicidad fundamental que aúna violencia y cultura. Cuando la lucha alcanza tales regiones, carecemos de palabras para describir lo que ocurre; ningún concepto puede englobar el tipo de subversión a que se hallan expuestos en tal caso los valores y las instituciones. Cuando el lenguaje desfallece, el silencio puede ser más expresivo que las palabras.

En *Hamlet*, la misma ausencia de cualquier alegato contra la venganza anuncia con vigor el malestar del mundo moderno. Incluso en la fase más reciente de nuestro desarrollo cultural, fase durante la cual la violencia física y los sangrientos ajustes de cuentas han desaparecido por completo o sólo implican a las relaciones entre Estados soberanos en una de sus puntas y, en la otra, a medios marginales como el del hampa, tenemos la sensación de que ninguna obra basada en la venganza, por crítica que sea a su respecto, debería hacer vibrar una cuerda realmente profunda en la psique del hombre moderno. En realidad, el problema no está totalmente zanjado, y el extraño vacío que ocupa aquí el centro de *Hamlet* aparece como una expresión simbólica de nuestro malestar moderno y occidental, expresión no menos poderosa que los intentos más brillantes realizados para delimitar el problema. Me refiero, evidentemente, a la venganza subterránea de Dostoevski o al «resentimiento» nietzscheano. Nuestros «síntomas» recuerdan invariablemente la inefable parálisis de la voluntad, la innombrable alteración del carácter de que son víctimas Hamlet y, también, casi todos los personajes de la obra. Los métodos tortuosos de su política, las extravagantes conspiraciones que urden, su manía de ver sin ser vistos, su profunda afición por el *voyeurismo* y por el espionaje, el virus que infecta el conjunto de las relaciones humanas, todo ello describe muy bien la tierra de nadie entre venganza y no venganza en el que seguimos viviendo.

Claudio se parece a Hamlet por la incapacidad en que se encuentra de ejercer contra sus enemigos una venganza rápida y pública. Parece que el rey tendría que reaccionar de manera más categórica y rajante al asesinato de Polonio, que al fin y al cabo está muy próximo al trono: el crimen era para Claudio una afrenta personal. Las razones que llevan al rey primero a titubear, y después a actuar en secreto, son sin duda diferentes de las de Hamlet, pero el resultado posterior es idéntico. Cuando Laertes le pregunta por qué el asesinato sigue impune, la respuesta de Claudio denota cierto malestar.

Todos los personajes en *Hamlet* presentan síntomas semejantes. Esto se debe a que el mismo tiempo, y no únicamente el protagonista,

(VOLVER)

está descentrado (*out of joint*). Y cuando éste califica su espíritu vengativo de «blando», «enfermo» o «embotado», sus palabras se aplican a toda la comunidad. Para poder juzgar correctamente la naturaleza y la amplitud de la enfermedad en cuestión, hay que darse cuenta de qué, en esta obra, todos los comportamientos que parecen depender de la estrategia o de la conspiración, pueden ser igualmente interpretados como síntomas de una venganza debilitada pero todavía viva.

Cuando un determinado tipo de conflicto se vuelve endémico, su estructura de reciprocidad aparece a la luz del día y todos podemos prever los movimientos del adversario. Para actuar con eficacia, tenemos que vigilarle y pillarlo a contrapié contraviniendo la reciprocidad o, por el contrario, debemos hacer lo que la reciprocidad exige y recuperar la opción que tal vez el adversario ha rechazado como demasiado evidente, la opción que, por consiguiente, es la menos previsible.

Al verse todo el mundo en la obligación de concebir las mismas juntas estratégicas al mismo tiempo, lo que a la larga no deja jamás de perpetuarse y de reforzarse es la reciprocidad que todos se esfuerzan en sostener con los mismos procedimientos. Por consiguiente, el pensamiento estratégico exige una sutileza aún mayor; cada vez pide menos acción y mayores cálculos, hasta el punto de que al final cuesta trabajo distinguir esta estrategia de la pura y simple inacción. Es posible que la propia idea de estrategia sea en realidad una excusa estratégica para no enfrentarse, por lo menos de momento, a la creciente imposibilidad de la venganza, al agotamiento de la venganza, ya demasiado destructora para constituir una opción real. Gracias al concepto de estrategia, los hombres pueden postergar indefinidamente su venganza sin renunciar jamás a ella. Igualmente aterrizados por las dos soluciones extremas que se les ofrecen, la venganza total y la ausencia total de venganza, siguen viviendo el mayor tiempo posible en la tierra de nadie de la disuasión recíproca.

En esa tierra de nadie es imposible definir nada. Cualquier acción y cualquier motivación son más sus contrarios que ella misma. Cuando Hamlet no aprovecha la oportunidad de matar a Claudio mientras está rezando, puede tratarse tanto de un desfallecimiento de la voluntad como de un cálculo supremo, tanto de un gesto instintivo de humanidad como de un refinamiento de残酷. El propio Hamlet lo descubre. La crisis del *Degree* alcanza los rincones más íntimos de la conciencia individual. Los sentimientos aparecen tan confusos como las estaciones del año en *El sueño de una noche de verano*. Ni siquiera el que los vive puede ya distinguirlos, y el crítico que se empeña en interpretar los personajes en función de las diferencias que los separan se equivoca de cabo a rabo. No hay que prestar crédito a la ilusión según la cual, detrás de las similitudes engañosas y groseras, sólo las diferen-

cias son reales; lo cierto es lo contrario. Sólo las similitudes son reales. No hay que dejarse engañar por la cabellera rubia y la muerte lastimosa de Ofelia. O, mejor dicho, hay que darse cuenta de que Shakespeare engaña conscientemente a los espectadores convencionales con trucos bastante evidentes que tienden a componer la imagen ideal de la heroína pura. Al igual que Rosencrantz y Guildenstern, Ofelia se pone al servicio del voyeurismo y del espionaje universales. Se convierte en un dócil instrumento en manos de su padre y de Claudio. No escapa a la enfermedad de la época. Otro signo de la misma contaminación: tanto su lenguaje como su comportamiento están contaminados por la estrategia erótica de una Cresida o de otras heroínas shakespearianas poco recomendables. Lo que en el fondo Hamlet reprocha a Ofelia es lo que cualquier ser humano reprocha siempre a otro ser humano: reconoce en ella los signos visibles de su propia enfermedad, pero no su propia lucidez. La misma enfermedad que altera el amor de Hamlet por Ofelia es la que hace degradarse el amor de Shakespeare por el teatro.

La intención de Hamlet cuando prepara su obra en la obra es la de desenmascarar a Gertrudis y Claudio o, mejor dicho, obligarles a que ellos mismos se desenmascaren. «El teatro es la trampa en la que atraparé la conciencia del rey.» Es algo que se parece enormemente a lo que hacen en nuestros días tantos dramaturgos, con la salvedad de que Hamlet todavía no ha alcanzado esa fase suprema de la ilusión en la que los teóricos se ponen a favor y justifican toda empresa convirtiéndola en una forma superior de responsabilidad social. Con Jean-Paul Sartre y sus sucesores, la representación del resentimiento aparece como una obligación moral a la que un creador no puede escapar sin pecado. Cualquier autor consciente de sus responsabilidades debe escribir sistemáticamente contra todos los espectadores para arrancarlos de una miseria moral de la que él, por lo que parece, no participa.

La regla del juego consiste en escandalizar lo más posible a todo un público compuesto de Gertrudis y Cludios para obligarles a llamar a la policía o, como mínimo, a retirarse precipitadamente. Nada es aceptable si previamente no ha sido rechazado con indignación por el público. Desgraciadamente el público no tarda en entender las reglas del juego; abraza su propia denuncia con un fervor igual al del autor, que ya no sabe qué hacer. Ya ninguna diferencia separa lo escandaloso de lo convencional, a la revuelta más audaz del conformismo más banal. Los contrarios se fusionan y no para ofrecer una soberbia síntesis hegeliana, sino las inmundicias que se nos dan a degustar bajo la etiqueta de lo posmoderno. La sal de la tierra no sabe que ha perdido su sabor, y el vanguardismo más desmelenado desemboca en la insipidez de Polonio. Evidentemente, este Jefté *redivivus*, inmolador de su hija (II, 2, 404),

es ultramoderno en sus gustos literarios: se deleita con la expresión *mobbed queen* a causa exclusivamente de su sonoridad, sin pedirle que signifique lo más mínimo.

Como «desmistificador», Shakespeare nos lleva mucha ventaja. Descubre la versión moderna de la crisis sacrificial. Lo necesitamos para entender mejor la extraña situación histórica en que nos ha sumido el irresistible dominio de que disfrutamos, sobre el lenguaje, por ejemplo, y también sobre la materia, a través de la técnica.

El progreso técnico ha hecho tan destructivas nuestras armas bélicas que su utilización iría en contra de cualquier plan racional de agresión. Por primera vez en la historia de Occidente, el terror ancestral de la venganza vuelve a ser inteligible y legítimo. Nos parecemos a una única tribu primitiva, con la salvedad de que ya no disponemos de los cultos sacrificiales que nos permitirían transfigurar, exteriorizar y exorcizar la amenaza que hace pesar sobre nosotros nuestra propia violencia.

Una espiral de represalias podría aniquilar literalmente la humanidad. Nadie quiere desencadenarla, y sin embargo nadie renuncia realmente a la idea de venganza. Al igual que Hamlet, oscilamos entre una venganza total y la ausencia de venganza, incapaces de decidirnos, incapaces a un tiempo de ejercer la venganza y de renunciar a ella. A la sombra de esta monstruosa amenaza, todas las instituciones se disuelven, «las distinciones académicas, las corporaciones en las ciudades, todas las relaciones humanas se desintegran, «todas las cosas entrochocan con una estúpida obstinación» y «el hombre más vil, bajo el velo, aparece como el más noble»: *the enterprise is sick*.

Hoy en día son numerosos los que maldecen los descubrimientos científicos y técnicos que todavía veneraban hace unos pocos años. Parece que ahora que las cosas van mal, los mismos que reprochaban al dios bíblico que frenara perversamente el progreso, como dios reaccionario que era, actualmente cambian de chaqueta y le acusan de favorecer culpablemente la siniestra empresa del hombre moderno, la conquista del mundo. Seguimos intentando, muy cómicamente, proyectar nuestra propia violencia sobre un dios en el que hemos dejado de creer. La función tradicional de la violencia sagrada es tan importante que sobrevive al naufragio de lo religioso. Ya no amamos lo sagrado, pero lo odiamos más que nunca.

Si la dominación total del mundo puede llegar a ser un peligro para la humanidad, el error no consiste en volver a algún dios, sino a ese espíritu de venganza que sabemos ahora que nos pertenece y que no se ha apagado del todo en nosotros. Si no hubiéramos borrado por com-

pleto las Escrituras judeo-cristianas de nuestro discurso cultural, seguiríamos teniendo presente la advertencia evangélica contra la venganza. ¿Acaso el texto judeo-cristiano no merece que se le siga considerando, por las mismas razones al menos, que la mitología edípica de Sigmund Freud o la mitología dionisíaca de Friedrich Nietzsche? ¿No es hora de descubrir que la prevención contra la venganza no se deja reducir en nuestro mundo al anarquismo utópico o al moralismo sentimental?

Ya es hora también de entender *Hamlet*.

A juzgar por los críticos, leer *Hamlet* como una obra contra la venganza es una imposibilidad, un anacronismo. Una lectura semejante no existe. Shakespeare escribe una tragedia de la venganza, y está obligado a respetar las convenciones del género. Y sin duda las respeta. Nadie más respetuoso que él con todos los tópicos dramáticos. Es muy cierto, pero nadie tan capaz de sabotear en un nivel superior lo que respeta a un nivel inferior.

Si se me acusa de convertir *Hamlet* en un pretexto para comentarlos sobre la situación contemporánea, planteemos entonces el otro término de la alternativa. El punto de vista tradicional está muy lejos de ser neutro: consiste en considerar la ética de la venganza como algo obvio, e impedir, por consiguiente, que se plante el verdadero tema de la obra: la legitimidad de la represalia perpetua.

Una vez descartado este problema, el tema ya no es la venganza en sí, sino la vacilación ante el acto que se va a cometer. ¿Cómo es posible —nos preguntamos— que un joven bien educado pueda sentir la menor vacilación antes de asesinar al hermano de su padre, que también es el rey de su país y el marido de su propia madre? Grave enigma, en efecto. Lo asombroso no es que jamás se haya encontrado una respuesta satisfactoria a esta pregunta más bien cómica, sino que nos obsesionemos en buscarla.

Si la enorme masa de los trabajos dedicados a *Hamlet* en los últimos cuatro siglos cayera un día en manos de personas que ignoraran por completo las costumbres de nuestra época, verían en ellos sin duda la obra de un pueblo extremadamente salvaje y sanguinario. Después de cuatro siglos de incesantes reflexiones, el hecho de que Hamlet titubea un poquito ante el asesinato nos parece tan aberrante que todos los días se escriben nuevas obras para intentar desvelar el misterio. Cuando intentan explicar este curioso montón de literatura crítica, nuestros descendientes se verán obligados a suponer que antes, en el siglo XX, a la primera señal de algún fantasma el más insignificante profesor de literatura era capaz de matar a toda su familia sin el más mínimo pestaño.

Contrariamente a lo que recomiendan los críticos, insertar a Shakespeare en el centro de nuestra situación contemporánea y apelar a

algo tan extraño a él, aparentemente, como nuestros problemas nucleares o ecológicos, nos devuelve a la realidad en lugar de alejarnos de ella, y a la función propia del crítico, que consiste en leer el texto.

Imaginemos un Hamlet contemporáneo encargado de nuestros asuntos nucleares. Después de cuarenta años de indecisión, todavía no se ha decidido a apretar el botón fatal. A su alrededor todo el mundo se impacienta. Hay que acabar de una vez por todas. Los psiquiatras mueven la cabeza con aire convencido: Hamlet es un enfermo.

¿Qué mal padece? El doctor Ernest Jones nos lo dirá sin duda. Educado en el serrallo, este amigo personal y biógrafo de Freud conoce todos los recovecos de la mente humana. El científico se toma todo el tiempo necesario para examinar a nuestro paciente. No duda ni por un instante acerca del carácter gravísimo de la vacilación hamletiana, pero luego comienza a vacilar a su vez entre dos patologías que le parecen igualmente temibles: *la parálisis histerica de la voluntad* y *la abulia específica*... Pero hay otro punto en el que un psicoanalista no titubea jamás. Al igual que Polonio antes que él, Ernest Jones está convencido de que los problemas de Hamlet son de índole estrechamente sexual. La única diferencia entre este precursor y el tipo evolucionado es que ahora, en la solución del enigma, la madre del paciente sustituye a la hija del analista. Este desplazamiento otorga al caso un aspecto mucho más moderno. Al estar todaya mucho más descentrada que la de Shakespeare, nuestra época no deja de producir los super-Polonios que se merece. Hay una única cosa que no cambia: la satisfacción que procura al analista su prosaico ingenio magnificado por la alianza con la riqueza y el poder que aquél debería asegurarle.

Si los psicoanalistas pudieran sentar a este Hamlet de hoy en su diván, si pudieran reforzar aunque sólo fuera un poco su Edipo, su *abulia específica* desaparecería; dejaría de dudar y apretaría virilmente el botón.

El fracaso moderno ante Hamlet consiste fundamentalmente en la ausencia de cualquier crítica ante la ética de la venganza. El psiquiatra ve en cualquier renuncia a la violencia, aunque sea temporal, un grave síntoma psicótico; en cuanto al crítico tradicional, la venganza es para él una regla literaria inviolable. No faltan tampoco los que intentan interpretar Hamlet basándose en tal o cual ideología de moda: la revolución, el absurdo, la voluntad de poder, etc. No es casualidad que lo sagrado de la venganza ofrezca un soporte ideal a todas las máscaras del resentimiento moderno. Creo que el notable consenso en torno a la venganza confirma la idea de una tierra de nadie hamletiana entre la venganza total y la ausencia total de venganza, un espacio típicamente moderno en el que todo adquiere un regusto a venganza bastarda.

Cada diez años, se proclama que vivimos en un mundo totalmente

nuevo en el que hasta nuestras mayores obras maestras pierden su sentido. Yo sería el último en negar que nuestro mundo presenta algo de único, pero también la tragedia de Hamlet es única, y es muy posible que, en tal caso, nos cubramos la cara para no ver lo que nos dice. No son las obras maestras las que han pasado de moda; somos nosotros los que no estamos a la altura de nuestra historia. No vemos que ésta resquebraja la barrera de convenciones y de ritualismo con que rodeamos la obra, en nombre; ésta vez, de la innovación y no de la tradición. A partir del momento en que, alrededor de nosotros, un número creciente de acontecimientos, de objetos y de actitudes proclaman, cada vez con mayor insistencia, el mismo mensaje, nos vemos obligados, si no queremos oírlo, a condonar a la insignificancia y al absurdo una parte creciente de nuestra existencia. Gracias a nuestros aristarcos más de moda, hoy hemos llegado a la fase en que la historia ya no tiene sentido, el arte ya no tiene sentido, el lenguaje y el propio sentido ya no tienen sentido.

Por tranquilizador que resulte superficialmente, el absurdo que teje mos a nuestro alrededor nos entrega a las fuerzas que empujan a Hamlet al trágico desenlace de su obra y que podría, en nuestros días, conducirnos al equivalente planetario de aquél quinto acto.

No es evidentemente una coincidencia fortuita que el mundo que produjo Hamlet hace cuatro siglos se encuentre hoy en un extraño atolladero histórico que nos negamos a pensar hasta el final. Es también el mundo cuya única ley religiosa es la renuncia a la venganza, un mundo cada vez más condenado a obedecer esa ley... o a perecer...

Hemos creado esta situación sin ninguna ayuda sobrenatural. Es imposible acusar de ella a algún dios vengativo. No tenemos ningún chivo expiatorio sobre el que arrojar una responsabilidad que reivindicábamos orgullosamente en la época en que no sospechábamos los peligros que supone. Hoy sabemos que no hay mayor amenaza para el hombre que el mismo hombre, con su apetito de venganza.

Cuando la cultura moderna se ha dirigido hacia la ciencia y la filosofía y la vertiente griega de nuestra herencia se ha revelado dominante —efectuando la mitología propiamente dicha una especie de reaparición intelectual a través de disciplinas como el psicoanálisis—, el texto judeo-cristiano se ha visto relegado a la periferia de nuestra vida intelectual: en nuestros días está totalmente descartado.

El resultado es que resulta totalmente imposible entender nuestra situación histórica actual. Estamos comenzando a adivinar que algo fundamental falta en nuestro paisaje intelectual, pero no nos atrevemos a preguntarnos seriamente de qué se trata. La perspectiva es demasiado terrorífica. Fingimos que no vemos la desintegración de nuestra vida cultural, la terrible futilidad de los juegos de marionetas que ocupan el

escenario durante este extraño entreacto del espíritu humano. Sobre la tierra ha caído un silencio, como si un ángel se dispusiera a abrir el séptimo y último sello de un apocalipsis.

Hamlet no es una fiesta gratuita del lenguaje. Es posible descifrar esa obra de la misma manera que es posible descifrar nuestro mundo, a condición de entender que la obra pone en cuestión la venganza. Así es como Shakespeare pretendía que se leyera *Hamlet* y así es como debería haberse leído esa obra desde hace mucho tiempo. Si hoy, en un momento singular de nuestra historia, nosotros seguimos sin poder leer *Hamlet* a contrapelo de la idea de venganza, ¿quién podrá hacerlo?

XXXI. «¿DESEAREMOS ARRASAR EL SANTUARIO?»

Otelo, Romeo y Julieta, Medida por medida

Otelo no es simplemente el drama de un amante crédulo engañado por un siniestro traidor; para entender lo que le ocurre al Moro, es útil comparar esta tragedia con la comedia shakespeariana que más se le parece, *Mucho ruido por nada*.

Los principales ingredientes de la tragedia ya están en la comedia. Extranjero en Mesina, Claudio es un joven inexperto que carece de confianza en sí mismo. Sintiendo la necesidad de un protector y de un intermediario, se dirige a su superior militar, el príncipe, don Pedro. Al igual que a Claudio, a Otelo le cuesta admitir su propia felicidad. ¿Cómo una bella veneciana podría enamorarse de un hombre como él? Ante la idea de introducirse en las altas esferas de la nobleza veneciana, Otelo es presa del pánico y también él busca y encuentra un intermediario, su propio lugarteniente, Casio.

En ambas obras, los dos hombres son soldados de desigual rango. En *Mucho ruido por nada*, el imitador es jerárquicamente inferior a su modelo y eso no carece de importancia. En *Otelo*, la jerarquía está invertida, pero no por ello el mediador, Casio, deja de disfrutar de una amplia superioridad respecto a Otelo, por lo menos en la mente de este.

Casio es todo lo que Otelo no es: blanco, joven, guapo, elegante, y sobre todo hombre de mundo, un auténtico aristócrata que se siente a sus anchas en el universo de Desdémona. Otelo aprecia hasta tal punto a Casio que le convierte en su lugarteniente prefiriéndolo a Yago, tanto en el plano amoroso como en el militar.

Las mismas cualidades que le convierten en un excelente intermediario hacen de él también un excelente rival, o, mejor dicho, el peor de todos. Conocemos muy bien esta ambivalencia. Los celos de los dos protagonistas no arrancan de las palabras de don Juan ni de las de Yago; tienen su origen en una debilidad interna que hace que ambos protagonistas se sientan invadidos por el pánico tanto si prescinden de intermediarios como si no lo hacen.