

Sexo, mentiras y dinero

(Notas sobre *El mercader de Venecia*, de William Shakespeare)

**Eduardo Rinesi**

**Eduardo Rinesi** es Doctor en Filosofía de la Universidad de San Pablo y Director del Instituto del Desarrollo Humano de la Universidad Nacional de General Sarmiento.  
[rinesi@hotmail.com](mailto:rinesi@hotmail.com)

### **resumen**

*El mercader de Venecia* fue escrita por Shakespeare como una comedia romántica, pero a nosotros nos resulta mucho más fácil leerla y entenderla como una tragedia: como la tragedia de dos hombres solos en medio de un mundo injusto y cruel. Esto es así porque nos resultan intolerables los supuestos que es preciso aceptar para que la pieza funcione como una comedia, pero también porque el texto está abundantemente poblado de elementos trágicos que conviven –como ocurre siempre en Shakespeare– con los cómicos. En este artículo se sugieren dos cosas: que la decisión acerca del género en que conviene leer este drama, como cualquier drama shakespeariano, es una decisión menos estética que política, y que la teoría política puede enriquecerse con una reflexión sobre este tipo de problemas.

### **summary**

*The Merchant of Venice* was written by Shakespeare as a romantic comedy, but it is much easier for us to read it and understand it as a tragedy: as the tragedy of two lonely men in an unfair and cruel world. This is so because we can't accept what is necessary to accept to make it work as a comedy, but also because –as it is always the case in Shakespeare– the text is full of tragic elements living together with the comic ones. In this article it is suggested that the decision about how is it to be read this drama –or any other shakespearean drama– is less an aesthetic decision than a political one, and that political theory may be enriched by a reflection on this kind of problems.

### **palabras claves**

Shakespeare / tragedia / comedia / política / exclusión

### **keywords**

Shakespeare / tragedy / comedy / politics / exclusion

Como a mitad de camino entre la “extensión” que caracteriza a la poesía épica, que despliega ante nosotros una acción considerada una totalidad sustancial de un espíritu colectivo, y la “concentración” propia de la poesía lírica, en la que es el individuo el que se afirma expresando los sentimientos de su propia alma, la poesía dramática expresa el movimiento de un sujeto que se realiza en el mundo, en un medio repleto de conflictos y de oposiciones que dan origen a acciones y reacciones que, en un momento determinado, producen el necesario apaciguamiento. La enseñanza es del viejo Hegel y está contenida en *El sistema de las artes*, donde leemos también que dentro de ese género de la “poesía dramática” se encuentran la *tragedia*, donde los distintos personajes persiguen, con idéntica legitimidad, fines incompatibles, y terminan destruidos por la propia inflexibilidad de su carácter u obligados a aceptar la reabsorción de esos fines en una unidad armónica superior, y la *comedia*, donde es la risa –y no la catástrofe– la que nos permite elevarnos por encima de las contradicciones y solazarnos con su insustancialidad. Pero no sólo eso: tras presentar estas célebres caracterizaciones, Hegel se explaya sobre las diferencias entre la poesía dramática antigua y la moderna, observando que si en la primera el espectador es llevado a asistir a la lucha entre distintas potencias divinas enfrentadas, en la segunda los conflictos tienen por escenario *el propio interior atormentado de un sujeto* cuyas pasiones se han vuelto ahora el problema principal, y señalando también, casi de pasada, que “la interpenetración de lo trágico y lo cómico” es mayor en la poesía dramática moderna que en la antigua. Esta última idea, que no tiene una especial centralidad ni un desarrollo específico en el texto de Hegel, puede sernos de utilidad para plantear el problema que nos gustaría recorrer en estas páginas.

Para decirlo rápidamente: si entre los antiguos griegos la tragedia y la comedia, que sin duda “reverencian los mismos valores (y) valoran idénticos peligros” (Nussbaun, 2003: 262s), son sin embargo *claramente diferenciables e imposibles de confundir*, la propia nitidez de esa diferencia empieza a desvanecerse en los años del gran teatro europeo renacentista, sobre todo isabelino, y muy especialmente shakespeariano. El *drama* moderno, en efecto (y no en vano el propio Hegel suele preferir esta denominación a las de *tragedia* y *comedia*), combina, mezcla y confunde con mucha frecuencia elementos provenientes de las dos grandes tradiciones del teatro clásico. Shakespeare, por cierto, lo hacía a menudo, utilizando para ello varios recursos, entre los que podemos señalar tres. Uno era el

de intercalar dentro de sus tragedias ciertas “escenas” típicamente bufonescas (como la de los sepultureros al comienzo del quinto acto de *Hamlet*), con lo que incorporaba al desarrollo mismo de sus piezas esas figuras que, herederas del viejo teatro popular del medioevo, solían, en el teatro “serio” de la época, distraer y divertir al público entre acto y acto. Otro, más radical, era el de hacer participar a esos personajes bufonescos *también de las escenas altas, elevadas, “trágicas”*, de sus piezas, como hace (para seguir refiriendo nuestros ejemplos a la misma obra) con las intervenciones de Osric o Polonio. El tercero, aún más extremo, era el de complejizar a sus personajes más dramáticos dándoles un “lado”, un “aspecto” bufonesco, que lograba convivir con otras dimensiones de su personalidad –la de héroe, la de soldado, príncipe o moralizador– volviendo todavía más inseparables (a veces incluso más indiscernibles) las dimensiones “trágicas” y “cómicas” de sus piezas, al volver inseparables o incluso indiscernibles las dimensiones trágicas y cómicas de sus personajes.

Así, hay muchas veces en el *interior mismo* de las piezas de Shakespeare un denso sistema de mezclas, préstamos e intercambios entre los recursos de la tragedia y los de la comedia, e incluso frecuentes transiciones o metamorfosis de un género a otro. La celebrísima *Romeo y Julieta* nos ofrece un buen ejemplo de todo esto, no sólo porque se trata de una tragedia (de una tragedia ciertamente tristísima) copiosamente habitada por pasajes, personajes y procedimientos característicos de la comedia, sino porque incluso no es disparatado conjeturar –como se lo ha hecho– que se trata de una pieza que Shakespeare *habría empezado a escribir como una comedia*, comedia que en su propio proceso de escritura *se le fue convirtiendo, entre sus manos, en la tragedia que todos conocemos*. Si esto fuera así, podría hablarse de una sugerente afinidad entre el tema, o uno de los temas, de *Romeo y Julieta* (la *metamorfosis* que, por efecto de lo absoluto de su amor, sufren en el curso de la pieza los *personajes* de la misma) y la propia historia de la factura de la pieza, que (por efecto de ese mismo carácter absoluto de la pasión de sus protagonistas) se *metamorfosea* de comedia en tragedia en el curso de su propio proceso de escritura. En el prólogo a su traducción al castellano de *Romeo y Julieta*, Martín Caparrós y Erna von der Walde sugieren que Franz Kafka se habría dado cuenta de la centralidad de esta cuestión de la *metamorfosis* tanto en la historia como en el proceso de creación de *Romeo y Julieta*, y que lo habría dejado insinuado con un chiste precioso y sutil: uniendo los nom-

bres de los dueños de las dos primeras líneas de la pieza (dos sirvientes de los Capuletos llamados Gregory y Sampson) en el Gregorio Samsa de *La metamorfosis*. Como quiera que sea, lo que desearíamos subrayar es que no suele resultar simple la cuestión del género de las piezas de Shakespeare, y que esta cuestión debe ser planteada *como un problema* ante cada una de ellas.

Un problema que, es cierto, no suele constituir una dificultad seria. Es evidente que el hecho de que *Romeo y Julieta*, o *Hamlet*, o *Rey Lear*, “terminen mal”, *muy mal* (entendámonos: terminen mal desde el punto de vista de todos los personajes con los que no nos cuesta trabajo identificarnos a lo largo del desarrollo de esas piezas) nos vuelve fácil aceptar la caracterización genérica que el propio Shakespeare, por lo demás, nos propone desde el título mismo que les puso: *The Most Excellent and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet*, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, *The Tragedy of King Lear*. Análoga y simétricamente, el hecho de que piezas como *Sueño de una noche de verano*, o *Mucho ruido y pocas nueces*, “terminen bien” (entendemos: terminen bien desde el punto de vista de todos los personajes con los que tendemos a identificarnos a lo largo de su desarrollo) nos vuelve fácil aceptar su nunca discutida caracterización como comedias, más allá de la gravedad, elevación y seriedad de algunos de los temas que en ellas son tratados, y más allá también de que las historias que en ellas se narran terminen mal, e incluso *muy mal*, para algunos de los personajes que las protagonizan, pero que Shakespeare ha tenido el cuidado de presentarnos como fácilmente despreciables. En cambio, hay una pieza de Shakespeare en relación con la cual lo que podríamos llamar “la cuestión del género” sí resulta altamente problemática. Me refiero a *El mercader de Venecia*, cuya primera versión impresa apareció en 1600 con el título de *The Comical History of the Merchant of Venice*, que el propio Shakespeare, por lo tanto, consideraba una comedia (y que suele reputarse, por cierto, como una de sus cinco “high comedies”), pero cuya ubicación dentro de ese género no ha dejado al mismo tiempo, sin embargo, de ser motivo de todo tipo de polémicas desde hace varios siglos.

La historia es conocida, y no voy a volver a narrarla aquí más que para llamar la atención sobre dos o tres cuestiones fundamentales para nuestro problema. Para el problema de decidir, entonces, si es que en efecto estamos ante una comedia –como pretende el propio Shakespeare e indica expresamente el título de la pieza– o ante una tragedia. En la próspera Venecia, el rico comerciante Antonio quie-

re favorecer a su amigo Bassanio, quien necesita dinero para costear un viaje a la fastuosa Belmont, donde se propone conquistar el corazón de una bella heredera. Con toda su fortuna en alta mar, Antonio se ve obligado a recurrir al prestamista judío Shylock (al que, como toda la mayoría cristiana de la ciudad, desprecia con fervor), quien le presta la suma requerida sin cobrarle interés, pero solicitándole, a cambio, una curiosa garantía: que el mercader se comprometa a pagar una libra de su propia carne si al vencimiento del contrato la deuda no ha sido saldada. Finalmente, eso es lo que ocurre, y el financista, con toda la ciudad en contra, pero todo el derecho de su lado, lleva a juicio a Antonio, dispuesto a hacerle cumplir el trato. Bassanio, quien a todo esto se ha casado con la hermosa Porcia, se entera de que su amigo está en problemas y vuelve a Venecia. Lleva consigo un anillo, regalo de su esposa, y el amoroso mandato de no perderlo. En secreto, Porcia (que además de bella es astuta) lo sigue. Disfrazada de doctor en leyes se presenta en la corte donde es juzgado Antonio y hábilmente logra torcer el rumbo de las cosas. Merced a un ardid legal bien pergeñado, consigue que el mercader sea liberado y que el judío sea obligado a convertirse y a ceder su fortuna a cambio de su vida. Su propio esposo, agradecido y sin saber de quién se trata, le regala, a su pedido, el anillo. Pícara, la muchacha no dejará de reprochárselo cuando todo haya terminado y ambos estén de vuelta en casa, en Belmont, dispuestos a vivir felices para siempre.

Así, no es difícil ver que el formato de la pieza que consideramos es, en efecto, el de una comedia, pero tampoco es difícil advertir qué es lo que debe ocurrir para que la obra, en efecto, “funcione” como una comedia. Breve: para que *El mercader...* funcione como una comedia es fundamental que Shylock nos resulte despreciable y además ridículo, y que su desgracia final, por lo tanto, nos cause regocijo y risa. Por cierto, los expertos tienden a coincidir en que es exactamente así –como un “villano cómico”, digamos– como el personaje del prestamista judío debe haber sido representado sobre el escenario en los días de Shakespeare, en los que parecen haber estado igualmente extendidos en Inglaterra los prejuicios contra los prestamistas y el odio racial contra los judíos. Sin embargo, la historia de la crítica y de las representaciones de la pieza que nos interesa nos ha dejado numerosos testimonios de que el personaje de Shylock fue siendo interpretado, a lo largo de los siglos siguientes, de un modo cada vez más “sympathetically human” –como escribía en 1911 Elmer Stoll–: cada vez menos como un villano y más como

una víctima o incluso un vengador (y un vengador derrotado). Cada vez menos, en fin, como una *figura cómica* y más como una *figura trágica*: “Lo compadecemos”, escribía en una fecha tan temprana como 1818 William Hazlitt, “y nos cuesta no simpatizar con su espíritu orgulloso”, con la consecuencia de que *la pieza en su conjunto* empezó a ser percibida, a pesar de su título y contra lo que todo hace pensar que Shakespeare quiso hacer de ella, cada vez menos como una *comedia* y más como una *tragedia*. La pregunta que aquí querría plantear es si esta percepción es una percepción –primero– legítima y –segundo– productiva. Anticipo desde ya mi respuesta positiva a ambas partes de la pregunta, pero no quiero dejar de hacer notar que la cosa no es en modo alguno obvia.

Porque, en efecto, lo primero que hay que reconocer es, vuelvo a escribirlo, que Shakespeare escribió *El Mercader...* como una comedia, y que no hay duda de que (desde el punto de vista de su lógica, de su estructura y de sus recursos) es exactamente eso lo que esta pieza es. Claro que a nosotros nos ofende que el judío de esta comedia sea presentado (*y deba ser percibido, repito, para que la comedia funcione como tal*) como un villano cómico, pero esa sensibilidad nuestra no debería impedirnos ver que ésa es la función de Shylock en la economía de la pieza. El odioso sentimiento que condena al judío-prestamista nos resulta inaceptable, y eso está muy bien: es una tarea de la crítica cuestionar sentimientos como ése. *Pero no es una tarea de la comedia*. “La comedia sigue, sin cuestionarlos, las maneras y los prejuicios de su tiempo”, escribe Stoll, y esas “maneras” y esos “prejuicios” del tiempo de Shakespeare hacen del prestamista judío un personaje detestable. Shakespeare, por lo demás, no economiza recursos teatrales para mostrárnoslo así. En primer lugar –sigo de nuevo a Stoll–, “excepto Tubal, todos los personajes que entran en contacto con Shylock –entre ellos quienes viven en su propia casa: su sirviente y su hija– tienen algo que decir sobre su carácter, y nunca algo bueno” (Stoll, 1927: 169 y 158). En segundo lugar, hay cuestiones interesantes a ser señaladas en la misma presentación de los personajes: compárense las primeras líneas que Shakespeare da a Antonio (“Realmente no sé por qué me siento triste”, 1.1.1), a Porcia (“Te juro, Nerissa, que mi pequeño cuerpo está cansado de este mundo”, 1.2.1) y a Shylock (“Tres mil ducados, bien”, 1.3.1): si los dos primeros aparecen ante nosotros exhibiendo sus sufrimientos e incertidumbres –que serán motivo de largas exploraciones a través de las cuales sus complejas personalidades se irán revelando ante nosotros–, el prestamista asoma

de repente con una frase brusca y “baja”: hablando de dinero.

Se dirá (y nosotros también diremos): ¿qué culpa tiene Shylock de aparecer en escena hablando de dinero, si es sólo para eso que Antonio y Bassanio se han dignado comparecer ante él? ¿No hay cierta hipocresía en acusarlo de estar obsesionado por el dinero, cuando es sólo por su dinero que los cristianos, que lo desprecian (y se trata de un desprecio activo, que se expresa en insultos y escupitajos por la calle), han ido a buscarlo? ¿No hay cierta hipocresía –más en general– en acusar a Shylock de estar mal dispuesto y ser hostil con los cristianos, cuando son *ellos*, los cristianos, los que a lo largo de toda la pieza no dejan de engañarlo y de tramar y ejecutar en contra suya todo tipo de fraudes y zancadillas? ¿No está llena de prejuicios nuestra tendencia a no valorar que Shylock, contra su costumbre, contra los hábitos de su profesión y *contra lo que el propio Antonio –que no quiere ser su amigo– le había pedido*, no quiera cobrarle intereses por el dinero que le presta, así como nuestra disposición a *no creerle* que la curiosa cláusula de la libra de carne es una “alegre broma” (1.3.138) que sólo pensará en convertir en un recurso efectivo contra Antonio cuando éste y sus amigos lo hayan traicionado y burlado del modo más infame, favoreciendo con engaños la huida de su hija? Si Shylock representa, en la pieza, el papel del villano, ¿no deberíamos al menos concederle que se trata de alguien a quien las circunstancias y los otros *han vuelto* un villano? Esta (por cierto, no poco transitada) línea de “defensa” de Shylock es sin duda prometedora y debe ser examinada, pero aquí estamos hablando de los recursos que utiliza Shakespeare para presentarnos a sus personajes, y entre ellos hay uno que la pone en muy serios aprietos. En un texto cuyo espíritu general me resulta difícil compartir, Kenneth Myrick señala, con toda razón, que “cuando un personaje en Shakespeare habla aparte a la audiencia, dice siempre lo que realmente piensa”, y que cuando Shylock dice, al ver entrar a Antonio,

Si algún día consigo tenerlo entre mis manos  
Voy a saciar el viejo rencor que por él siento (1.3.38-9),

no tenemos más remedio que creerle (Myrick, 1965: xxvii). Sin duda, podríamos argumentar, a favor de la tesis de que a Shylock las circunstancias y los otros lo “han vuelto” un villano, que lo han hecho... *desde mucho antes de que la pieza comience*, y sin duda tendríamos razón: allí adquieren toda su importancia los escupitajos

y los insultos y el reproche de Shylock a Antonio por haberlo llamado “perro” en el pasado y el pertinaz “Volvería a llamarte así de nuevo” (1.3.122) del irreductible mercader, e incluso, más en general, la larga historia de persecución a los judíos a lo largo de los siglos. A Shylock puede haberlo vuelto un villano la historia: toda la historia, si se quiere, anterior al comienzo de *El mercader...* Pero eso no vuelve menos evidente el hecho de que, *en la pieza, y desde el punto de vista de la economía de la pieza*, Shylock es el “villano”.

Shylock es el villano, en efecto, y *El mercader de Venecia*, donde el villano es burlado y derrotado, es una comedia. A esa conclusión nos conduce también el análisis de lo que Stoll, en el texto que ya hemos citado, llama la “formal external comic technique” usada por Shakespeare en la pieza. En su clásico *La risa*, de 1900, Henry Bergson realiza un ambicioso movimiento que lo lleva desde una definición general de lo cómico según la cual éste es el resultado de la irrupción de lo mecánico en la vida de los hombres hasta un estudio de los *procedimientos* de la comedia como género teatral, procedimientos entre los cuales yo querría destacar aquí dos, muy característicos: *la repetición*, que consiste en la duplicación de una situación que, tras haberse producido por primera vez, se repite después con leves variantes (generalmente en un estilo menor), y la *inversión*, que consiste en una repetición de una situación original en la que los papeles de los protagonistas resultan trocados. Pues bien, es fácil advertir, volviendo ahora a nuestro análisis de *El mercader...*, que si la lógica de la repetición gobierna la trama romántica de la pieza –hay numerosos ejemplos, pero el más evidente es el del matrimonio entre Bassanio y Porcia, característicamente *duplicado*, en una gran cantidad de detalles, incluido entre ellos el travieso avatar de la donación-pérdida-recuperación de los anillos, por el de sus asistentes–, la lógica de la *inversión* es la que da el tono de la trama principal de la historia, y sobre todo de la fundamental escena del juicio, que tiene la típica estructura del relato del “cazador cazado”, y cuya comicidad radica en el hecho de que las mismas leyes con las que, al comienzo de la escena, contaba Shylock para atrapar a Antonio, se le vuelven al final en contra, dándole a Antonio la posibilidad de atraparlo a él. Así, en resumen, y para decirlo una vez más, tanto desde el punto de vista de los personajes como desde el punto de vista del relato, *El mercader de Venecia* puede y debe ser considerado una comedia, y Shylock puede y debe ser considerado su víctima propiciatoria. No parece que tenga sentido insistir más sobre este punto.



Lo que en cambio sí es necesario ahora volver a subrayar es que, a pesar de esto, y en nítido contraste con esta conclusión que acabamos de alcanzar, la pieza de Shakespeare *viene siendo representada sistemáticamente, desde hace ya una buena cantidad de tiempo*, como una tragedia. Es necesario decir algo sobre esto, y lo primero que habría que decir es que si, por la razón que sea, esta comedia de Shakespeare *viene siendo representada como una tragedia*, este hecho no puede dejar de impactar sobre nuestra comprensión de la misma, e incluso –más radicalmente– sobre el *propio sentido* de la misma. Siempre es así: lo que Claude Lefort ha llamado, en su extraordinario libro sobre Maquiavelo, “el trabajo de la obra” –esto es, el trabajo de una obra sobre una serie de generaciones de lectores– tiene como contracara el trabajo de esas sucesivas capas de lectores sobre la obra, cuyo sentido no deberíamos pensar como algo dado de una vez y para siempre, como algo “contenido”, “encerrado”, por así decir, en su propio cuerpo, como su cifra oculta y secreta, *sino como el resultado de una elaboración conflictivamente urdida, a través de las distintas lecturas acumuladas sobre ella, a lo largo de la historia*. Lo que es otro modo de decir que el autor de una obra no detenta el monopolio del sentido de esa obra, y que *nuestro* análisis de esa obra no estará completo hasta que no haya incluido los distintos y a veces cambiantes sentidos que la historia –la historia de sus lecturas y de sus interpretaciones– ha volcado sobre ella. Así, tal vez sería posible afirmar que si *El mercader...*, como venimos sosteniendo, no fue concebida por Shakespeare como una tragedia, sino como una comedia, esa comedia se ha ido volviendo una tragedia por efecto de los modos en los que, a lo largo de los siglos (sobre todo, insisto, del último par de siglos) se la ha leído e interpretado. Que la comedia, de nuevo, se ha ido metamorfoseando (no ahora en el despliegue de la pequeña historia que nos narra, sino en el de la gran Historia de la cultura occidental) en tragedia.

Pero además –segundo– si esta lectura e interpretación han podido hacerse, si a lo largo de la Historia se han podido encontrar en la historia que Shakespeare nos propone otras cosas que la comedia romántica que Shakespeare hizo de ella, es sin duda *porque el propio Shakespeare* puso en esa historia, además de los elementos que permiten descifrarla como tal comedia, *algunos otros ingredientes*, que son los que hoy recuperamos para hacer con esa historia (para hacer *de* esa historia) algo diferente. No importa (aquí) si Shakespeare hizo esto porque *quiso* hacerlo desde el primer

momento o porque, en la factura misma de su trama, su personaje principal, el judío Shylock, “se le fue de las manos” y se le volvió más interesante y más complejo que lo que la economía de su pieza reclamaba. Lo cierto es que, como quiera que sea, Shylock es más interesante y complejo que lo que requiere la lectura de *El mercader...* como una pura comedia, porque la lectura de *El mercader...* como una pura comedia requiere que Shylock sea *apenas* un sujeto risible y despreciable, el típico *stage jew* de la comedia isabelina (el Barrabás de Marlowe, digamos), y lo menos que puede decirse de Shylock es que es un personaje con mucha más densidad psicológica, con mucha más hondura subjetiva que la de esa caricatura. En *El mercader...*, en efecto, Shakespeare hace con el judío lo mismo que a lo largo de su obra hace con todos los *stock characters* con los que trabaja (el del héroe, el del melancólico, el del bufón): lo complejiza, lo vuelve más profundo, más denso, más lleno de relieves. “Casi todo en Shakespeare es un desarrollo”, sostiene Stoll (1927: 160), y también lo es su judío respecto al piso del que partía y en el que se inspiraba. Shakespeare “desarrolla” pues a su judío regalándole un espesor y una complejidad que si por un lado resultan totalmente “excesivos” respecto a las necesidades de la economía (cómica) de la pieza, por el otro son los que nos dan a *nosotros*, hoy, la posibilidad de enriquecer nuestra comprensión de *El mercader...* hasta volverla, incluso, la tragedia que nos hemos acostumbrado a leer en ella.

Así, quizás sería posible pensar a Shylock, más que como un personaje “puramente” cómico (pero también más que como un héroe *puramente* trágico), como una suerte de “figura compuesta”, como sugiere Sylvan Barnet, y a *El mercader...* como una especie de “tragedia en formato de comedia”, como en su momento escribió Heinrich Heine (Barnet, 1965: 193 y 198). Una tragedia cuya propia estofa trágica debía ser sin duda disimulada —como encubierta, diríamos— si se quería que la pieza “funcionara” como comedia (por eso es posible conjeturar, como hace sagazmente Harold Bloom, que, tras haber construido un judío magníficamente “excesivo” respecto a las necesidades cómicas de la pieza, Shakespeare debe haberle pedido a su actor que “descontara” ese exceso en su interpretación, que actuara su papel *por debajo*, por así decir, de las posibilidades que él mismo le había dado, porque de otro modo su pieza habría fracasado como comedia), pero que no deja de permanecer ahí, en un plano menos evidente de su trama, como un perdurable comentario sobre su naturaleza y como una permanente posibilidad

de reapertura, de reinterpretación de su sentido. Por lo demás, es evidente que Shakespeare no sólo nos invita a participar de esta discusión, que ya lleva varios siglos, sobre el sentido (y sobre el género) de su pieza, sino que deja suficientemente indicado, en el texto mismo de la pieza, que esa discusión es *uno de los temas* de esa pieza. Repárese, por ejemplo, en la sugerente referencia al “Jano bifronte” (I.1.50) que pone en boca de Solanio casi al comienzo de la misma: es obvio (y lo es en especial en el contexto de este pasaje que ahora recordamos, donde se habla de los hombres que tienden a la risa y de los que sufren la melancolía y la tristeza) que los dos rostros del antiguo dios romano, uno sonriente y el otro destemplado, recuerdan las máscaras alegre y triste de la comedia y la tragedia.

Que son entonces los dos rostros que presenta, dependiendo de cómo elijamos apreciarla, la trama de *El mercader...* Consideremos, por ejemplo, la espléndida escena del juicio, sin duda el punto más alto de la historia. Hemos destacado ya que la eficacia cómica de esa escena radica en el modo en que la misma pone en acto la típica estructura de la historia del “cazador cazado”. Munido del documento firmado por Antonio, e invocando a su favor las leyes de las que los venecianos están justamente orgullosos, Shylock reclama su derecho a cortar la famosa libra de carne del cuerpo del mercader. Shylock *tiene* ese derecho, y Antonio y Venecia toda están en sus manos. El ardid del falso juez encarnado por la astuta Porcia consiste en poner el *mismo documento* que Shylock levanta a su favor, y las mismas leyes que lo protegen, en su contra, y atraparlo. Edward Andrew (quien lee toda la pieza sobre el telón de fondo de las luchas religiosas europeas) ha observado convincentemente que la extracción de la famosa “libra de carne” puede ser pensada como una metáfora de la *circuncisión*, y que, por lo tanto, lo que está en juego en la pretensión de Shylock de cobrarse esa libra de carne es su deseo de *convertir al judaísmo* al cristiano Antonio (Andrew, 1988). Si eso es así, cobra todavía un valor adicional el hecho de que al final, derrotado por la sagaz artimaña legal de Porcia, Shylock se ve obligado, para salvar la vida, a desprenderse de sus bienes y *a renegar de su propia identidad judía*: Shylock no sólo es un “cazador cazado”; es un *convertidor convertido*. Así, en resumen, la escena, que se había iniciado con el prestamista en la cima de la gloria, con toda la razón y el derecho de su lado y *con toda la comunidad cristiana de Venecia rendida a su deseo*, termina con ese “enemigo del pueblo” solo y vencido, y con la ciudad celebrando su

salvación y riendo con ufana complacencia la risa típica de la comedia.

Sin embargo, basta con que asumamos por un momento (y ya hemos dicho, y es evidente, que Shakespeare nos da todos los elementos para que esa asunción no nos resulte imposible, ni siquiera difícil) el lugar y el punto de vista, no de la comunidad, sino de Shylock, para que esa escena tan graciosa se nos revele en toda su tremenda crueldad, y para que, detrás del antifaz de la comedia, la trama entera de la pieza asuma ante nosotros un tono decididamente trágico. Al menos en cierto sentido, en efecto, parece posible afirmar que la decisión acerca de si *El mercader...* (o de si *cualquier* drama) es una comedia o una tragedia es una cuestión de “puntos de vista”. *Desde el punto de vista* de los cristianos de Venecia (esto es: desde el punto de vista que Shakespeare necesita que asumamos para que la pieza *funcione* como una comedia), *El mercader...* es, en efecto, una comedia: la comedia del reencuentro consigo de una comunidad amenazada por un enemigo cruel que cae víctima de su propia felonía y es obligado a beber, como se dice, de su propia medicina. *Desde el punto de vista de Shylock*, en cambio, toda la trama de la pieza asume un nítido tono de tragedia, la historia del “cazador cazado” se presenta más bien como la del extranjero marginado, excluido y humillado que *es una vez más* “puesto en su lugar” por los intérpretes de las leyes de una ciudad que lo desprecia, y el final no podría ser más tremendo y más sombrío: derrotado, abochornado, expropiado (después de haberlo sido, por medio de mentiras y de engaños, de su propia hija) de lo único que tenía, de lo único que le quedaba –su riqueza y su identidad–, el principal protagonista de la pieza termina hundido en la ignominia, abandonado por todos y solo en el mundo. La trágica soledad final del judío es la contracara de la felicidad reencontrada de la comunidad cristiana de Venecia, y éstos son los dos inseparables rostros de esta pieza.

Pero la comunidad cristiana de Venecia no es la única cuya armonía y felicidad se han visto amenazadas en el transcurso de esta historia, y devolverle a *esa* comunidad esa armonía y esa felicidad por un momento desafiadas no es la única tarea que la heroína de esta pieza, la astuta Porcia, tiene que cumplir. En efecto, a lo largo de todo este enredo se ha ido desarrollando también frente a nosotros una *segunda historia*, menos manifiesta pero no menos sugerente que la que aparece, por así decir, “en la superficie”, y es a la resolución de esta segunda historia (cuya estructura no deja de ser tam-

bién la del “cazador cazado”, aunque se trata ahora de una “caza” diferente) a lo que Shakespeare y Porcia dedican el resto de la pieza. La joven había tenido acaso una primera indicación sobre la naturaleza del problema que debería resolver cuando, en Belmont, apenas sorteada por Bassanio la singular prueba de los cofrecillos y sancionado por las vehementes ofertas de amor y fidelidad de uno y otra el lazo que desde entonces los uniría, la novel pareja había recibido la inesperada visita de Salerio trayendo noticias de Venecia: Antonio estaba en problemas, y Bassanio había debido explicar a su futura esposa que el tal Antonio (sobre el que, sugestivamente, no le había dicho hasta entonces ni una palabra) no es sólo el benévolo financista de la aventura que lo ha llevado hasta ella, sino “Mi amigo más querido y el hombre más amable...” (3.2.291). La joven Porcia, enamorada y rica, no duda: ¿Cuánto le debe tu amigo al judío? ¿Tres mil ducados? Pues parte de inmediato hacia Venecia y págale seis mil, y si no los acepta dobla ese monto, y triplícalo después: “Vais a tener el oro / Con que esa ínfima deuda se pague veinte veces” (3.2.305-6). Porcia es generosa, pero no ingenua. Despacha a Bassanio lleno de dinero, pero no se priva de hacer unas cuantas cosas más: primero, pedirle que le lea la carta (por cierto, llena de protestas de amor) del pobre Antonio; segundo, exigirle que, antes de salir, la haga su esposa (“Antes vayamos a la Iglesia”, 3.2.302); tercero, indicarle que, una vez resuelto el asunto, traiga a su amigo a Belmont (“traed al fiel amigo”, 3.2.397), y cuarto, seguirle los pasos en secreto.

¿Para qué? ¿Para qué sigue Porcia a su marido hasta Venecia? ¿Qué móvil tiene Porcia para jugar toda la astuta farsa en que se embarca, disfrazada de doctor en leyes, para salvar a Antonio de las garras de Shylock? ¿Qué está haciendo Porcia todo a lo largo del Acto IV? Estas preguntas son fundamentales, y sólo es posible responderlas si se entiende que lo que está en juego, para Porcia, no son el bien ni las leyes de Venecia (que, por cierto, la tienen sin cuidado), sino su propio matrimonio. Porcia tiene motivos para estar preocupada, y lo que escucha detrás de su disfraz, durante el juicio, se lo confirma. El falso juez acaba de preguntarle a Antonio si está preparado para que Shylock hunda ya en su carne su cuchillo, y si tiene alguna cosa que decir:

ANTONIO Muy poco; estoy armado y preparado.  
Basanio, permitidme vuestra mano; adiós [...]  
Dadle mis saludos a vuestra noble esposa;

Relatadle el modo en que acabó Antonio,  
Cuando esté muerto, contadle cuánto os quise,  
Y al terminar el relato, pedidle a ella que juzgue  
Si Basanio, en un tiempo, no fue amado. (4.1.260-73)

Hay un chiste obvio, por cierto, en el pedido de que Porcia sea *juez*, que es exactamente lo que ahora, disfrazada, está siendo... Y no parece haber dudas sobre el juicio que Porcia está formándose sobre las cosas, sobre todo cuando escucha a su marido responder al mercader:

BASSANIO Antonio, estoy casado con una esposa  
A la que quiero como a mi propia vida;  
Pero mi vida, mi esposa y todo el mundo  
No valen para mí más que tu vida.  
Lo perdería todo, lo sacrificaría  
Aquí ante este diablo para salvarte (278-83),

y no logra reprimir un bastante extemporáneo

PORCIA Vuestra esposa no os lo agradecería  
Si estuviera aquí para oír esa oferta. (284-5)

Este intercambio le permite a Shakespeare introducir ahora un par de chistes más. El primero consiste en un nuevo uso del recurso cómico –que ya hemos tenido ocasión de comentar– de la *repetición*: inmediatamente después del intercambio entre los dos esposos que acabamos de citar (intercambio a medias, en verdad, porque Bassanio no sabe quién es su interlocutor), el mismo es repetido, duplicado, por un diálogo semejante entre sus asistentes (“Graciano: Tengo una esposa a quien aseguro que amo; / La querría en el cielo, rogando a algún poder / Que lograra cambiar a este cuzco judío. / Nerissa: Está bien que proclaméis eso a sus espaldas; / Tal deseo os haría, si no, turbar la casa”, IV.2.286-90). El segundo es el sarcástico comentario que, tras escuchar a Bassanio y a Graciano, hace de inmediato Shylock: “¡Ésos son los maridos cristianos! Tengo una hija / ¡Ojalá uno del clan de Barrabás / fuera su esposo, y no un cristiano” (291-3), que si por un lado supone una aguda reflexión sobre quién es quién –sobre dónde, sobre de qué lado están la lealtad y la traición– todo a lo largo de esta obra, por el otro introduce una sugerente referencia al personaje del Nuevo

Testamento (el ladrón al que la multitud pide liberar a cambio de Jesús) que había inspirado al de Marlowe en *El juicio de Malta*, lo que constituye toda una indicación sobre la fuente con la cual (*a partir*, decíamos más arriba, de la cual) Shakespeare construye, desarrollándola y complejizándola, *su* propio juicio.

Pero no nos distraigamos, porque lo que estamos subrayando ahora es otra cosa: lo que estamos subrayando ahora es que Porcia tenía buenos motivos (como ahora ella misma puede comprobar) para sospechar que algo amenazaba allá en Venecia su pleno señorío sobre el corazón de su marido. Esta amenaza, esta *segunda* amenaza, digamos así (una nueva *repetición*, entonces, una nueva y sutil duplicación en la propia estructura dramática de la obra: si el juicio Shylock representa la figura del *otro* que amenaza la feliz armonía de la comunidad cristiana de Venecia, el homosexual Antonio representa la figura del *otro* que amenaza la feliz armonía del matrimonio de Porcia con Bassanio), tiene una importancia decisiva en la trama de la pieza, y la comprensión por parte de Porcia de la dimensión y la importancia de esta segunda amenaza es fundamental para que *nosotros*, por nuestra parte, podamos comprender la trama de la pieza, y en particular para que podamos entender el móvil que lleva a actuar a Porcia y el sentido de su acción. Porque Porcia, en efecto, *necesita* actuar. Carlos Gamerro ha observado con razón que si Shylock se hubiera salido con la suya y hubiera matado a Antonio, Porcia habría debido competir, en el corazón de su marido, con un espectro poderoso e imbatible. Porcia no puede permitir que Antonio amenace, vivo, su matrimonio con Bassanio, pero tampoco puede permitir que lo amenace muerto. Lo que necesita es derrotar y someter a Antonio (igual que Venecia necesita derrotar y someter a Shylock), y ésa es, en verdad, toda la explicación del astuto ardid de los anillos, que se inicia, al final del Acto IV, cuando el falso juez y su falso asistente reclaman a Bassanio y a Graciano, en prueba de gratitud por sus servicios, los anillos que las mujeres de uno y otro les habían hecho prometer que no regalarían, y termina en el simpático y cómico final del Acto V, con todos los protagonistas principales de la acción de vuelta en Belmont, adonde el propio Antonio, *tal como Porcia le había pedido a su marido*, se ha hecho presente.

¿Y para qué quería Porcia que Antonio se hiciera presente en Belmont? Pues porque sólo de Antonio quiere Porcia escuchar lo que Shakespeare y nosotros necesitamos que ella escuche para que la pieza pueda tener el *happy end* que conviene a una comedia. En

el último acto, tras la llegada de sus maridos a Belmont, Porcia y Nerissa fingen descubrir la ausencia de los anillos en sus manos nóveles y protestan por esa falta con indignación. Los muchachos juran haberlos entregado al joven juez y su joven asistente, pero sus esposas pretenden no creerles: “¡Que me muera si no disteis el anillo a una dama!” (5.1.208), exclama Porcia, jugando con *nuestro* conocimiento de que, *aunque los imputados no lo sepan*, ésa es exactamente la verdad. La escena gira con gracia (como lo habían hecho varios pasajes, que ya citamos, de la anterior) sobre ese equívoco. Las jóvenes se muestran indignadas e inflexibles; sus esposos ruegan perdón y juran fidelidad (Bassanio: “Perdóname esta falta, y por mi alma te juro / Que nunca quebraré un juramento que te haga”, 247-8). Y es en ese momento cuando Antonio, que unas líneas más arriba había lamentado ser (¡y es claro que lo es!: de eso se trata) “el desdichado causante de estas riñas” (238), interviene solemnemente para decir:

Por su bienestar presté una vez mi cuerpo,  
Y, de no ser por quien tiene ahora aquel anillo,  
Ya lo habría perdido. Y hoy me obligo nuevamente,  
Con mi alma como fianza, a que vuestro señor  
Nunca vuelva a quebrantar su fe. (249-54)

*Esto es exactamente lo que Porcia quería escuchar, y lo que sólo quería escuchar de Antonio.* En efecto: sólo cuando Antonio, saliendo por segunda vez de garante de su amigo (una nueva *repetición* cómica, como se ve, de las muchas que nos ofrece Shakespeare en esta pieza), le promete a Porcia que Bassanio, que a instancias suyas entregó su anillo en el pasado, *nunca más volverá a entregar su anillo* ni a romper la alianza que ese anillo simboliza, sólo entonces, digo, la muchacha perdona a su marido, acepta su promesa y revela a todos el juego que ha estado jugando: con una perversión sólo comparable con aquella con la que le había preguntado a Shylock, en la escena del juicio, “¿Satisfecho, judío?” (4.1.389), pone ahora en las manos de *Antonio* el anillo de la discordia, para que él se lo dé a su vez a Bassanio recomendándole cuidarlo y no volver a ser tan pródigo con él en el futuro (las connotaciones sexuales de todo este intercambio son tan obvias que no deberían ser destacadas, pero, puesto que demasiados autores se abstienen pudorosamente de encontrarlas, hay que llamar la atención –además de sobre la reiteración de verbos como “quebrar” y “quebrantar”, de evidente doble



sentido— sobre la sugerente amonestación de Porcia a su marido, unas pocas líneas antes, por haber ignorado “la virtud del anillo” y “el honor de contener el anillo”, 200 y 202), y le cuenta divertida a todo el mundo que ella era el juez y Nerissa su asistente. Siguen las risas, sonrisas y abrazos de la reconciliación: la armonía ha vuelto a reinar entre los esposos y Belmont, la colorida y satisfecha y rica Belmont, es una fiesta. Llenos de alegría y de dinero (por cierto: del dinero que, por las buenas, las más o menos buenas o las malas, han logrado arrancarle a sus mayores), llenos de astucia y de seguridad, de juventud y de futuro, Porcia y Bassanio, Nerissa y Graciano, Jessica y Lorenzo festejan el final feliz de la historia y hacen mutis por el foro hacia sus alcobas.

¿Y Antonio? La figura de Antonio, en este final del último acto, es comparable, (en cierto sentido, simétrica) a la de Shylock al final del anterior. En efecto: si el prestamista judío, derrotado por Porcia en la escena del juicio, había abandonado *solo*, hundido, humillado, el escenario, dejando detrás suyo a toda la ciudad que festejaba ruidosamente su triunfo, el mercader, en cambio, debe observar ahora cómo todas las parejas de la casa (incluida, por cierto, la que integra el joven al que ama) dejan la escena en dirección a una felicidad que a él le está vedada para siempre, y se queda él, vencido y también *solo*, sobre el escenario. Tal vez tenga todavía en sus manos la carta que ha recibido anunciándole que tres de sus galeones han llegado a puerto (pero, ¿importa —le importa— esto?) llenos de riquezas. Tal vez, luego de alguna hesitación, elija seguir a los jóvenes, seguramente a la distancia, en su salida, aunque apenas para marchar en soledad a otro sector de la residencia. Lo que parece indudable es que hay que forzar en extremo las cosas para sugerir —como se ha hecho— que el final de *El mercader...* es un final feliz “para todos”: ya vimos más arriba que no es un final feliz para Shylock, y ahora podemos afirmar que tampoco es un final feliz para Antonio. Así, si antes asegurábamos que el propio estatuto de la pieza como una *comedia* tambaleaba —o al menos debía ser fuertemente relativizado— si estábamos dispuestos a asumir, para considerarla, el “punto de vista” del desdichado Shylock, ahora podemos agregar que lo mismo ocurre si estamos dispuestos a asumir, en nuestra consideración del asunto, el punto de vista del viejo mercader. Desde el punto de vista de los dos “viejos” de esta pieza (desde el punto de vista que una cierta sensibilidad hacia los perdedores y las víctimas puede invitarnos a hacer también el nuestro), la misma es, definitivamente, una tragedia atroz.

Pero quizás la conclusión que podemos extraer de estas consideraciones puede ser algo menos acotada. Porque el punto fundamental que vale la pena subrayar como resultado de este recorrido no es, apenas, que el “final feliz” de esta comedia que es *El mercader de Venecia* no es un final feliz para todos, sino que los “finales felices”, más en general, *nunca* pueden ser felices “para todos”: que todo orden tiene sus perdedores, que ningún sistema “cierra” jamás. *Por eso, podríamos decir, es que hay política*, y por eso es que el drama (que, trágico o cómico, nos presenta siempre situaciones definidas por la presencia de un conflicto insoluble entre posiciones, intereses o valores incompatibles) constituye un excelente recurso literario para pensar la política, su forma última, sus categorías fundamentales. Al concluir la pieza que hemos estado discutiendo, Shylock y Antonio son dos viejos derrotados, humillados, vencidos: dos hombres solos que han quedado del lado de “afuera”, por así decir, del sistema de alianzas –del sistema de “anillos”– que define los límites del orden que, todo lo precariamente que se quiera (porque –y ésa es otra de las enseñanzas de este drama y de todo drama– *siempre* los órdenes son inestables, frágiles, precarios, nunca los órdenes tienen el futuro asegurado: *también es por eso por lo que hay política*), termina de afirmarse en el final. *Pero siempre es así*: siempre queda alguien “afuera” de los halagos y de las gracias de cualquier orden, de cualquier red, de cualquier sistema. Lo que es otro modo de decir que la justicia (si entendemos por ella una distribución satisfactoria para todos de los bienes y los males que dispensa una comunidad) es siempre imposible. Eso no quiere decir, desde luego, que no debemos luchar por ella con el mayor empeño. Al contrario: es exactamente porque la justicia y la felicidad universal son imposibles que no podemos hacer otra cosa que consagrar nuestra vida a procurarlas.

## **Bibliografía**

- E. ANDREW (1988), *Shy-lock's rights. A Grammar of Lockian Claims*, Toronto, University of Toronto Press.
- S. BARNET (1965), “*The Merchant of Venice on the stage*”, en la edición crítica e Shakespeare, W., *the Merchant of Venice* de Kennet Myrick, cit. *infra*.
- H. BERGSON (1983), *La risa*, Buenos Aires, Orbis.
- M. CAPARRÓS y E. VON DER WALDE (1999), “Prólogo” a su traducción de Shakespeare, W., *Romeo y Julieta*, Buenos Aires, Norma.
- C. GAMERRO, “Judíos, gays y tilingos”, en *Radar* (suplemento cultural de *Página/12*), 20-11-05, pp. 20-22.
- W. HAZLITT (1818), *Characters of Shakespear's Plays*, Londres, 2ª ed. (fragmento incorporado a la edición crítica de Shakespeare, W., *The Merchant of Venice* de Kenneth

Myrick, cit. *infra*, pp. 146-51).

G.W.F. HEGEL (1997), *O sistema das artes*, San Pablo, Martins Fontes.

C. LEFORT (1972), *Le travail de l'oeuvre*. Machiavel, Paris, Gallimard.

K. MYRICK (1965) "Introduction" a su edición crítica de Shakespeare, W., *The Merchant of Venice*, The Signte Classic Shakespeare, editor general: Sylvan Barnet, Nueva York, Penguin.

M. NUSSBAUN (2003), *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid, Machado.

W. SHAKESPEARE (2003), *The Merchant of Venice* (ed.: M. M. Mahood), Cambridge, CUP.

E. E. STOLL (1927), "Shylock", en *Shakespeare Studies*, Nueva York, The Macmilan Company, 1927 (fragmento incorporado a la edición crítica de Shakespeare, W., *The Merchant of Venice* de Kenneth Myrick, cit. *supra*, pp. 157-72).

Recibido: noviembre 2007. Evaluado: marzo 2008