

REPÚBLICA ARGENTINA
PROVINCIA DEL CHUBUT – CIUDAD DE TRELEW

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PATAGONIA SAN JUAN BOSCO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
LICENCIATURA EN LETRAS

Noviembre del 2019

SHAKESPEARE Y RADFORD. EL SUBTEXTO POLÍTICO EN *EL MERCADER DE
VENEZIA*

TESIS DE LICENCIATURA

Autor: IGNACIO JESÚS UAD

Bajo la dirección del Dr. DAVID FIEL

RESUMEN

El sujeto dramático de *El mercader de Venecia*, tanto de Shakespeare como de Radford, presenta en su origen al sujeto político observable en el uso de las formas de la tolerancia y las categorías de excluido (y extranjero como un caso de este) y lo irrepresentable. El problema a observar es la influencia en (de) nuestra cultura en el sujeto occidental actual. A partir de un análisis comparativo semiótico-textual de contenido, partiendo desde los estudios culturales, es visible la cuestión del poder y las tensiones entre política y ficción, la ideología, la industria cinematográfica y la adscripción al género discursivo-cinematográfico. Como resultado, se visibiliza la huella política que permite identificar al sujeto occidental actual.

Palabras clave: política – tolerancia – cultura – industria – poder – drama – cine.

ABSTRACT

The dramatic subject from *The Merchant of Venice*, both of Shakespeare and Radford, originally presents the observable political subject in the use of the forms of tolerance and the categories of excluded (and alien as a case of this) and the unrepresentable. The problem to observe is the influence in (of) our culture on the current western subject. From a semiotic-textual comparative analysis of content, based on cultural studies, the question of power and tensions between politics and fiction, ideology, the film industry and the ascription to the discursive-cinematographic genre is visible. As a result, the political footprint that identifies the current western subject is visible.

Keywords: politics - tolerance - culture - industry - power - drama - cinema.

ÍNDICE

RESUMEN/ABSTRACT, 2

AGRADECIMIENTOS, 5

INTRODUCCIÓN, 6

CAPÍTULO I, 28

1. La Reforma y los anabaptistas, 28
 - 1.1. La Reforma con Henry VIII, Mary Tudor y Elizabeth I, 29
 2. La economía isabelina, 31
 3. La mujer y sus restricciones, 33
 - 3.1. Una mujer en el poder, 33
 4. La usura, 34
 5. La ‘cuestión judía’ en la Inglaterra temprano moderna, 35
 - 5.1. Los mitos sobre los judíos, 37
 - 5.2. El crimen judío, 38
 - 5.3. La circuncisión y la ‘acircuncisión’, 38
 - 5.4. Roderigo López, el doctor ‘marrano’, 39
 6. El problema de la identidad inglesa temprano moderna, 40
 7. Ambigüedad, 42
 8. El espectáculo del teatro, 44
 - 8.1. Censuradores del teatro, 45
 9. Otros espectáculos, 47
 10. Homosexualidad y travestismo
 - 10.1. La posibilidad de homosexualidad, 47
 - 10.2. Travestis en el teatro, 48
 11. El concepto de Estado luego de Shakespeare, 49
 12. Hobbes y el Leviatán, 52
- CAPÍTULO II, 53
- PRIMERA PARTE
1. Siglo XIX y XX
 - 1.1. El auge del liberalismo y los nacionalismos, 54

- 1.2. La unidad alemana y la unidad italiana, 55
- 1.3. El telón de fondo y la Primera Guerra Mundial, 56
- 1.4. Socialismo soviético, fascismo italiano y nazismo alemán, 58
- 1.5. La Segunda Guerra Mundial, 60
- 2. Desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta 1999
 - 2.1. 1945-1965, 61
 - 2.2. 1965- 1980, 62
 - 2.3. Debilitamiento y caída de la URSS, 63

SEGUNDA PARTE

- 1. Siglo XXI
 - 1.1. En el nuevo milenio, 64
 - 1.2. Dos leviatanes, 67
 - 1.3. La ‘cuestión judía’ hoy y el rol del Estado de Israel, 69

CAPÍTULO III, 70

- 1. Antisemitismo: ¿un pedido por tolerancia?, 70
- 2. El ‘dinero del amor’ y el ‘dinero de la ventura’, 78
- 3. El destino, 84
 - 3.1. Una canción, una decisión, 88
- 4. Una hipótesis sobre el ‘chivo expiatorio’, 90
- 5. Shakespeare y el cine, 95
 - 5.1. El género cinematográfico, 96
 - 5.1.1. El género de *The Merchant of Venice*, de Radford, 98
- 6. *The Merchant of Venice* y el estatuto del pueblo judío, 100
- 7. La escena del juicio como ‘lugar de lo político’ y el rol del quinto acto, 101
- 8. La disputa por los anillos, 105
- 9. La *stásis* en *The Merchant of Venice*, 106
- 10. El *Fool* y la ambigüedad, 108
- 11. Gratiano: dos obras, dos finales, 110

CONCLUSIONES, 112

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS, 117

AGRADECIMIENTOS

Como unas pocas líneas son siempre ineficaces para expresar detalladamente mi gratitud a todos aquellos que han intervenido directa o indirectamente con el resultado de este trabajo de investigación, me limitaré a agradecer a quienes forman parte indivisible de mi vida: mi familia y amigos, aquellos que me brindaron su confianza a lo largo de mi formación.

Por otro lado, agradezco a Beatriz Neumann, Marisa García y Eunice Gajardo (la cátedra de Literatura Europea I de mis días de estudiante en el sentido más estricto del término) por haberme mostrado y guiado en mis primeros pasos por la senda de las obras de William Shakespeare.

Por supuesto, debo mi reconocimiento más sincero a David Fiel quien, además de ser el director de esta tesis, me brindó su apoyo y conocimientos desde mis primeros años de formación académica.

INTRODUCCIÓN

1. El argumento de esta tesis presenta a un sujeto histórico múltiple conocido hoy día como ‘temprano moderno’ (*early modern*)¹, necesariamente vinculado con el exterior de la vida política donde habitaba; y al sujeto actual, constructor a la vez que construido por la cultura. Cualquier estudio cultural de índole comparatista como el aquí propuesto no puede dejar de observar la vinculación directa entre el autor, la obra y el receptor del texto con el exterior de la vida política y, particularmente, con los problemas estético-políticos a los que es posible asociarlos.

El título dado a esta investigación, ‘Shakespeare y Radford. El subtexto político en *El mercader de Venecia*’, alude a las dos obras estudiadas, *The comical history of the Merchant of Venice*² (1596), de W. Shakespeare y *The Merchant of Venice* (2004), dirigida por M. Radford, como independientes en cuanto son producciones estético-políticas de diferentes épocas, culturas y espacios, así como dirigidas a un público totalmente diferente. De esta manera, configuramos un estudio de la cultura temprano moderna inglesa y de la nuestra, la de la globalización-multicultural³. El sujeto que estas obras exponen y al cual se dirigen son estructuras social e históricamente constituidas, diferentes en ambos contextos

¹ *Early modernity* o ‘modernidad temprana’ es un término que fija ligeramente menos los límites que el concepto de Renacimiento. Varios autores entre los que destaca James Shapiro (1996) hacen uso de este término.

² Utilizaremos el título completo de la obra shakespeariana así como su forma abreviada (*The Merchant of Venice*) o su traducción al español indistintamente.

³ El ‘multiculturalismo’ es un concepto que suele ser definido desde dos extremos opuestos: por un lado, está la posición *positiva* que afirma la posibilidad de convivir armoniosamente en sociedad entre grupos o comunidades de diferentes etnias religiosas, culturales o lingüísticas; siendo la diversidad cultural algo bueno y deseable. Entre los defensores de dicha postura, puede mencionarse a Ulrich Beck (*¿Qué es la globalización?...*, 1998), o a Tariq Modood (*Multiculturalism: a civic idea*, 2007).

Por otro lado, Slavoj Žižek (*En defensa de la intolerancia*, 2008) expone la postura *negativa*. Para este autor, la globalización multicultural trata de una cultura que define en su discurso liberal-democrático occidental a la libertad (entendida como representatividad política multipartidista con economía global de mercado) en relación directa con la afirmación de ‘humanidad’ en cuanto referente global de los derechos humanos en nombre de los cuales se legitiman intervenciones policiales, violaciones a la soberanía nacional, agresiones militares directas, etcétera, allí donde no se respetan los derechos humanos globales.

Žižek piensa el capitalismo global, la relación entre el universo del Capital y la forma Estado-Nación, como la ‘auto-colonización’: el Estado Nación ya no encarnaría el poder colonial, sino la empresa global; es decir, hay colonias, pero no países colonizadores. De esta manera, la forma ideológica ideal del capitalismo global es el multiculturalismo entendido como actitud hueca que trata a las culturas locales como ‘autóctonas’ a las cuales hay que conocer y ‘respetar’, siendo una forma inconfesada de racismo.

En nuestra investigación seguimos la postura de Žižek, dado que liga multiculturalidad con tolerancia desde lo negativo, algo muy importante en las obras estudiadas de Shakespeare y Radford. Sin embargo, no desconocemos el peso *destructivo* de dicha postura.

de producción; es decir no limitadas sólo por la estructura biológica⁴. Así, si Shakespeare y el sujeto isabelino es aquí el punto de partida, el puerto de llegada no es otro sino el sujeto occidental actual, siendo Radford y nosotros mismos ejemplos de éste. Dicho de otra manera, no es posible considerar a los autores ni a nosotros mismos como esencias de origen natural puro, incontaminados por el tiempo y la política⁵. El problema que podrá observarse a partir del estudio de las piezas trabajadas, será la influencia en (de) nuestra cultura en el sujeto occidental actual, utilizando como comparación la explicitación de las relaciones mutuamente constitutivas que se dan entre los hechos estéticos y los hechos políticos durante fines del siglo XVI isabelino y, en particular, en la obra de Shakespeare *The Merchant of Venice* (1596), así como en nuestro propio siglo con la obra filmica dirigida por Radford, *The Merchant of Venice* (2004)⁶.

2. Hipótesis: El discurso dramático tanto de Shakespeare como de Radford, así como las tramas y las configuraciones estructurales (las características particulares) impuestas a los personajes que sirven para identificarlos como personas ficticias pero ‘posibles’, no son propiedad exclusiva de una tradición dramática, ni invenciones de un autor, sino más bien el resultado de un proceso de negociación política transferido directamente a la estructura dramática. Como consecuencia, estas imposiciones de la vida política marcan el rumbo de los acontecimientos, así como los géneros discursivos al que las obras pertenecen.

En síntesis, la hipótesis presenta el origen político de lo subjetivo-discursivo o, lo que viene a significar lo mismo, lo estético expresa siempre lo político. De acuerdo al contexto de producción, un mismo elemento varía su connotación. El uso de las formas de la ‘tolerancia’ en las obras trabajadas de Shakespeare y Radford varía. Allí se establece la diferencia estética.

⁴ Aunque la idea de que las cualidades biológicas definen los destinos históricos fue una idea avalada por la ciencia hoy día desestimada, cabe aclarar que en el período isabelino, tal como se mostrará en el capítulo I de esta investigación, funcionaba en diversos aspectos. Debemos tomar en cuenta que se trata de un período con cambios socioculturales muy marcados y que incluye a una mujer en el poder.

⁵ Esta es la crítica que más adelante en esta misma introducción se le hará a Harold Bloom.

⁶ Lógicamente, al trabajar con la obra de Shakespeare, sólo podemos observar lo escrito en el folio o los cuartos. Algunas teorías del teatro hacen gran hincapié en la importancia de la ‘espectacularidad’ o ‘teatralidad’, a punto tal de llegar a separar el teatro de la literatura (es el caso de André Helbo, *El teatro: ¿texto o espectáculo vivo?* - 2007 -).

3. La primera parte de la investigación analiza los contextos de producción de las dos obras trabajadas: el capítulo 1, el contexto inglés temprano moderno isabelino; el capítulo 2, el contexto occidental desde finales del siglo XIX hasta nuestros días. Estos capítulos sustentan la segunda parte de la investigación, el capítulo 3, en el que se brinda el análisis comparado de ambas obras.

Consideramos que los estudios sobre cualquier autor deben concebirse como intentos por encontrar en el pasado, lejano o reciente, aspectos de la experiencia humana que iluminen nuestra actualidad. Es por ello que no se trata de identificar personajes imaginarios con personas ‘reales’ pertenecientes a la ‘vida’. Por el contrario, lo que se critica es la oposición categórica misma de sujetos ‘ficticios’ y sujetos ‘reales’, pues se trata de llevar a cabo una operación de lectura que conduzca a una homologación que permita leer las estructuras de los sujetos estéticos y de los sujetos políticos de modo único. Por ello, como se verá en el marco teórico de esta misma introducción, se considerará a la ‘política’ en una definición amplia que abarca tanto a las leyes del Estado y la moral, como a todo tipo de identificación (sea por raza, religión, nacionalidad, grupo de pertenencia, etcétera) visibles en la estética y el uso que sus manifestaciones, teatro shakespeariano y cine, hacen de los mismos elementos en diferentes contextos de producción. Es decir, en una palabra, que se busca postular un modelo de lectura política de una obra shakespeariana y de un filme de la industria cinematográfica con el mismo material fundamental, evitando asociaciones ideológicas producidas por una biografía.

Por estos motivos consideramos que las obras son autónomas, entendiendo ‘autonomía’ como obra comprendida en sus propios términos, sin depender de otros, a pesar de utilizar un mismo material argumentativo fundamental. Observar las obras sin comprender los contextos de producción como áreas independientes de exploración, lleva a una extensa e infructuosa discusión sobre la mutación genérica que aporta pocos o nulos conocimientos a propósito de nuestra cultura. Muchos estudiosos parten del hecho de considerar a las obras como objetos estéticos ‘puros’ (autónomos en el sentido grave de la expresión, que no es el utilizado en esta tesis), desligados de sus contextos de producción y desmembrando sus partes para analizarlas por separado, perdiéndose así la economía interna de cada obra.

En el caso particular de las obras shakespeariana, tanto comedias como tragedias, no tienen un punto final en cuanto a sus posibilidades interpretativas, pero sí poseen un comienzo histórico definido: la Inglaterra del tardío siglo XVI. Por su parte, las obras filmicas como la dirigida por Radford aquí estudiada, poseen una dirección ideológica definida en gran medida por la industria aunque esto no invalide otras posibles interpretaciones. De aquí parte el objetivo general: la obra *La cómica historia del mercader de Venecia*, de William Shakespeare y la obra filmica *El mercader de Venecia*, dirigida por Michael Radford, permitirán examinar las formas de la tolerancia política y la relación variable entre marginales y poderosos, bajo las categorías del ‘excluido’ y uno de sus casos más relevantes, el ‘extranjero’, y su incidencia en el plano estético (literario-teatral y cinematográfico), revelando el subtexto político que se encuentra en las obras, que influyó en la cultura inglesa isabelina y aquel que influye aún en nuestra cultura.

Extendernos en el desarrollo de los objetivos excede el propósito de la introducción, sin embargo, en cuanto a los objetivos específicos, podemos decir que son múltiples y de diverso índole:

- 1) Ampliar el estudio de la literatura conectándola con el cine.

Para ello se considerará un método comparativo abierto, es decir que no limitaremos la investigación a los parámetros establecidos por una línea del comparatismo en particular.

- 2) Contribuir a una conceptualización más matizada de 'género' como concepto para identificar y organizar la heterogénea multitud de textos, tanto en la literatura (el teatro en particular), como en el cine.

En este sentido, exploraremos las definiciones establecidas de ‘género’ a modo de identificar la concepción propia del concepto discutido y, de esta manera, vincularemos los hallazgos directamente con la catalogación de las obras estudiadas.

- 3) Explorar metodologías que propongan análisis políticos vinculados con la cuestión del poder.

Es parte fundamental de esta investigación establecer los vínculos políticos, génesis del sujeto-discurso. Por ello, tal como se desarrollará en esta misma introducción en el marco teórico, el concepto de ‘poder’ no puede ser considerado de manera acabada y precisa según una teoría en particular.

4) Elaborar métodos interpretativos de la literatura y el cine para analizar la forma en que éstos reproducen y/o subvierten determinadas formaciones ideológicas y culturales y las relaciones de poder que legitiman.

5) Proponer hipótesis sobre las tensiones entre la política y la ficción, dentro de las obras ficcionales. Este objetivo, así como el anterior, depende directamente de los objetivos previos ya mencionados.

4. El marco teórico y el estado de la cuestión se encuentran en estrecha relación, pues es posible afirmar que el marco teórico fue concebido en gran medida como respuesta a las direcciones ideológicas propias del estado de la cuestión. Es por esta misma razón que la exposición del marco teórico desarrollada a lo largo de los tres capítulos, aunque fundamentalmente en el tercero, implicará manifestar los procesos mismos de las postulaciones tanto propias como del estado de la cuestión, respecto de los conceptos básicos trabajados.

Mucho se ha escrito y dicho acerca de Shakespeare y su obra. La presente investigación dista de ser una exhaustiva historiografía de autores críticos, hipótesis y esquemas que se han trabajado sobre el autor isabelino e, incluso, sobre la historia de las representaciones desde el teatro al cine⁷. Sin embargo, no podemos descuidar la presentación de algunos de ellos: Shakespeare y su época (Peter Ackroyd, *Shakespeare, la biografía*, 2008), o de Shakespeare y la política (Lucas Margarit, *Leer a Shakespeare*, 2013), e incluso se han escrito varios textos sobre Shakespeare y el cine, aunque no todos ellos se refieren a *El mercader de Venecia*. Tal es el caso de Daniel Rosenthal (*Shakespeare en el cine*, 2006) quien ha escrito dos párrafos sobre esta comedia shakespeariana y su historia cinematográfica, limitándose a calificarla de ‘incómoda’ y haciendo mención de algunas ‘versiones’.

⁷ Esto no sólo sobrepasaría las intenciones de la investigación sino que, además, se oponen al propósito de la misma. No pretendemos realizar un análisis ‘ahistórico’, pero sí realizamos un corte sincrónico.

Otros autores han calificado a Shakespeare como un autor de gran vitalidad y vigencia. Tal es el caso de Jan Kott (*Shakespeare, nuestro contemporáneo*, 1965) y Harold Bloom (*Shakespeare. La invención de lo humano*, 1998).

Kott escribió en la Polonia de posguerra, eje de la Segunda Guerra Mundial, el lugar en el que inició la contienda y donde se construyeron los campos de concentración de Auschwitz y Majdanek, cuyas víctimas principales fueron judíos polacos. Si bien este autor reconoce que, desde que se comenzó a ‘adaptar’ la obra de Shakespeare al cine, la acción se hizo igual de importante que la palabra, y aunque diferencie al teatro moderno del cine en favor del segundo, nada ha dicho, sin embargo, de *El mercader de Venecia*.

Bloom (2016) es quizás el mayor autor académico canónico actual en el contexto latinoamericano. Él le dedica un capítulo completo a nuestra comedia, arriesgando algunas hipótesis, tal como que Shylock es el primero de los villanos-héroes interiorizados de Shakespeare, o como otras (menos probables), en las que pretende dejar en claro que la obra es profundamente antisemita, siendo que tal lectura es tan sólo una de las posibilidades de interpretación (seguramente no la que prevalecía en tiempos isabelinos, pero sí la que tiende a prevalecer hoy desde la perspectiva moral actual que rige en Occidente⁸). Aun así, Bloom toma temas interesantes como la homosexualidad, la conversión, etc., pero comparando siempre con Barabas, el judío de *The Jew of Malta* (1589), de C. Marlowe. Contrapone así, en sus propias palabras, un judío interiorizado, complejo, con relieves, potente, como es el caso de Shylock, a un judío de ‘caricatura’ como es el de Marlowe.

Carlos Gamerro (2016) sigue muy de cerca los postulados de Bloom. Si bien en su caso se trata de un estudio preliminar a su traducción de *El mercader de Venecia*, y de allí su brevedad, hace una escueta comparación entre esta obra de Shakespeare y sus ‘adaptaciones’ para la pantalla por parte de J. Sichel (1974), con L. Olivier como Shylock, y de Radford (con Al Pacino como Shylock), limitándose a reproducir algunas escenas centrales. Las categorías de ‘excluido’ (y ‘extranjero’) quedan implícitas, casi sin tratar. Se restringe a la homosexualidad y a la ‘cuestión judía’. Es destacable la mención que hace sobre que luego del Holocausto, la voz de Shylock se invierte: Israel comienza en 1948 la limpieza étnica de Palestina. A diferencia de Bloom, Gamerro considera que la obra no trataba sobre el antisemitismo, pero que ahora ésta es un territorio en el que se despliega

⁸ La moral es incluida en la investigación como parte del concepto de ‘política’.

dicha problemática, en gran medida porque, según el crítico, “contribuyó a crear el antisemitismo moderno” (2016: 45).

Eduardo Rinesi (*Las máscaras de Jano. Notas sobre el drama de la historia*, 2009) considera que *El mercader de Venecia* fue escrita por Shakespeare como una comedia romántica, pero que a nosotros nos resulta mucho más sencillo leerla como una tragedia, dado que nos son ‘intolerables’ los supuestos que es preciso aceptar para que funcione como una comedia, además de los muchos elementos trágicos que conviven con los cómicos.

Este texto de Rinesi (2009) es quizás uno de los más completos en cuanto al conflicto político interno en la obra de Shakespeare, aunque se limita básicamente a la decisión sobre el género en que conviene leer la pieza. Además, basa sus hipótesis en el hecho de considerar la historia de las representaciones de *El mercader de Venecia* como una serie de capas superpuestas que modifican el sentido de la obra. Este camino teórico difiere del nuestro: hacer un corte sincrónico y observar cada realización, en cada contexto, como obras diferentes. Es decir, no como si *El mercader de Venecia*, dirigida por Radford fuese una adaptación de la obra shakespeariana, sino como otra obra con un mismo material fundamental (que de todos modos, el mismo Shakespeare había tomado de *Il Pecorone*, de Ser Giovanni de Florencia).

Por otro lado, Eduardo Rinesi (2009) arriesga unas conclusiones sumamente discutibles respecto tanto de la obra de Shakespeare como de la dirigida por Radford: Shylock es, para Rinesi, un personaje que excede las necesidades de la economía cómica de la pieza y, dicho exceso debe ser ‘descontado’ en la interpretación para que la misma resulte efectiva, para que continúe siendo una comedia. Rinesi parece pasar por alto el hecho de que desconocemos cómo era realmente representada la obra (la ausencia de didascalias imposibilita una lectura guiada) o cómo era la representación ‘perfecta’ para Shakespeare. Las obras que nos han llegado en los cuartos y folio muestran que muchos elementos que en el teatro actual aparecen en las acotaciones escénicas, se encuentran en el cuerpo mismo del texto para ser dicho en la actuación. Muchos elementos, mas no todos.

Falta de profundización en el contexto, en las obras (ambas o en el film) o en los elementos de las mismas; afirmaciones arriesgadas y poco fundamentadas (o imposibles de fundamentar); o incluso una visión diferente, relacionada con la historia de las

interpretaciones que, desde nuestra postura, pierde la unidad de la obra (como es el caso de Rinesi), o tratar ambas obras en ‘relación de dependencia’, es decir, tomar el filme como una adaptación: éstas son algunas de las faltas en los estudios que hemos encontrado sobre *El mercader de Venecia* según nuestra posición.

Tanto Shakespeare o cualquier otro dramaturgo, como Radford o cualquier otro cineasta, jamás se explica suficientemente a sí mismo. Por el contrario, su obra está radicalmente vinculada a una historia política-estética que excede la comprensión que el mismo autor pudo haber tenido de ella en su momento. De esta manera, cualquier producto cultural, obra teatral o filme, es explicado por este conjunto (a veces caótico) de hechos que se confunde con la realidad misma y cuya consistencia está hecha de acontecimientos de todo tipo y valor. Es por este motivo que en la presente investigación nos resulta improductivo seguir la línea propuesta por varios estudiosos de postular un ‘canon universal’ que implicaría la existencia de lo ‘estético puro’.

El ‘universalismo’ planteado por varios autores de renombre (como Bloom y Kott, pero también Victor Hugo – 1910 –) ‘deifica’ a Shakespeare, elevándolo de la categoría de escritor-mortal a la de ‘genio’-inmortal, contribuyendo a pensar cualquier producción artística que posea el mismo material fundamental de la obra de Shakespeare, posterior a él, como una mera adaptación. Y ya hemos mencionado que Shakespeare ‘tomó’ la idea de *Il Pecorone*.

De esta manera, nuestro trabajo no se propone neutralizar el valor histórico en los estudios shakespearianos a fin de explotar el rendimiento ideológico de su obra desde la perspectiva del presente, ni pretende pensar la obra de Shakespeare como compuesta para cualquier tiempo (atemporal). Dicho de otra manera, el presente trabajo de investigación afirma, como plano que aporta las condiciones necesarias para el estudio de su objeto, la instancia de una actividad histórico-política plasmada estéticamente.

Tras lo anteriormente mencionado queda claro que para que la representación escénica (o en la pantalla del cine clásico⁹) del sujeto real y concreto, es decir histórico y político, sea verosímil, la práctica misma escénica basó tradicionalmente su efectividad estética en la identificación de lo representante y lo representado. Así, el discurso dramático es de índole político también desde el contenido inevitablemente político de la forma. Es por ello que

⁹ Este cine, como dice Silvia Schwarzböck a lo largo de toda su obra *Los monstruos más fríos* (2017), funciona para el Estado como una moral que responde a un orden específico.

nos oponemos al pensamiento que sostiene una diferencia sustancial entre el sujeto-personaje y el sujeto-espectador, motivo por el cual la línea crítica que sigue Harold Bloom entre otros, no puede formar parte de las comprobaciones teóricas presentes en este escrito.

Los contenidos de un discurso están condicionados por la organización social del enunciador, incluyendo la resistencia o apoyo al poder y a la dominación. Es decir, el discurso está fuertemente condicionado por los modos en que cada grupo social intenta acentuar sus palabras para expresar su experiencia y aspiraciones sociales. El discurso se transforma en un *escenario inconsciente del litigio*.

5. El sentido hacia el que es llevado el espectador tanto de la obra teatral como del filme, es político. La ‘política’ (Rancière, *El desacuerdo*, 1996) se caracteriza por ser un acto que constituye al mismo tiempo al sujeto y al escenario en el que se producen todas las relaciones: es concebida como desacuerdo, como lucha, contra las teorías clásicas y modernas que la entienden como contrato, como consenso o como defensa de los derechos. Esto último vendría a ser lo que Rancière define como ‘policía’ (*El malestar en la estética*, 2016), concepto trabajado en la investigación: un orden donde no hay disidencia. Se desprende de esta teoría dos conceptos: ‘consenso’, propio del orden policial y ‘disenso’, propio de la política.

Entonces surge el ‘excluido’ (Rancière, 2016), el resto problemático que se encuentra fuera de la cuantificación del consenso y que suele ser el centro de interpretación para el cine. Muchas veces, este excluido es un ‘extranjero’ (o es tratado como tal), entendiéndose por este a quien posee otra cultura y leyes que no se corresponden con el consenso. Sin embargo, la concepción de ‘política’ adoptada en esta investigación no se limita a la definición de Rancière.

Se entenderá por ‘política’ al centro ontológico del sujeto, englobando de esta manera no sólo las categorías de Rancière recién mencionadas, sino también las nociones de moral y ética, leyes y derechos, identidad (individual, nacional, occidental y religiosa), soberanía y Estado, nación y raza. Hace falta mencionar aquí que la idea de raza está desestimada en nuestros días por la ciencia, es decir, no existen seres humanos con cualidades superiores o inferiores, pero en el período isabelino, tal como James Shapiro hace mención en

Shakespeare and the Jews (1996), la noción de raza y de nacionalidad eran indivisibles, fundamentales para referirse a los judíos.

Por su parte, según la concepción de ‘tolerancia’ propuesta por Voltaire (*Tratado sobre la tolerancia*, 2016), imponer valores homogéneos conduce solamente al conflicto y a las guerras (religiosas según el autor, pero no se limitan a este tipo). El resultado es una sociedad intelectualmente estancada y moralmente corrupta, debido a que la duda o el disenso son suprimidos. Voltaire cree que sólo la diversidad y la libertad son lo que permite una sociedad próspera y pacífica¹⁰. Así, el judío juega un doble rol en la historia como excluido-extranjero (durante básicamente toda la historia occidental hasta el siglo XX) y como aquel que juzga y es juzgado desde la intolerancia.

Aquí cabe una extensa aclaración para evitar una posible acusación sobre “trivializar el Holocausto” (Finkelstein, 2002: 53), elemental para el uso de este concepto en una investigación académica. Por supuesto, no pretendemos bajo ningún parámetro insultar ni denigrar a la religión judía, ni tampoco atacar a la población judía de ningún país, incluyendo –aunque no limitándonos– a Israel.

Una parte fundamental para entender la política actual desde nuestro punto de vista y poder realizar el análisis de las obras trabajadas es, sin duda, comprender la ‘cuestión judía’ hoy y el rol asumido por el Estado de Israel. Si hoy en día tanto judíos como no judíos se preguntan por la ‘identidad judía’¹¹ es porque, por un lado, ésta se ha transformado radicalmente; pero por el otro es seguir aferrándose a cierta concepción ‘establecida’. Actualmente la tradicional sociedad judía, sus valores, no están tan claros como hace siglos. Esto se debe en gran medida a la creación del Estado de Israel y el concepto de ‘diáspora’:

¹⁰ A diferencia de Zizek (2008), la visión de Voltaire es positiva, pero no eufórica, ya que es cautelosa. Voltaire quiere mantener cierto orden político, un cierto acuerdo (que para que exista, tiene que ser también un desacuerdo donde ambas partes *cedan para acordar*) para no desestabilizar la sociedad.

El concepto de tolerancia es rastreable hasta John Locke, quien en su *Carta sobre la tolerancia* (1685), defiende la separación radical entre la religión y el Estado. Implicaba la crítica a ciertas estructuras sociales y políticas y, por tanto, su defensa de la tolerancia va junto a un fuerte ataque al fanatismo de los gobiernos e iglesias, lo cual parece haber sido de gran influencia en la concepción de Voltaire.

La tolerancia aparece en las ideas de los representantes de la Ilustración, para quienes una tolerancia generalizada permite el progreso y el desarrollo de las ciencias. Es en este sentido que en el siglo XX Levi-Strauss en sus ensayos *Raza y cultura* y *Raza e historia* (1971), ha postulado la necesidad de la tolerancia para poder hablar de progreso en las culturas. Sin embargo, este pensador no considera el progreso en términos absolutos: los avances dependen del número y diversidad de culturas que se relacionen. Es decir, todos los puntos de vista, todas las culturas deben colaborar para que exista el progreso, pero sin descuidar su particularidad como aporte ‘original’ para las demás.

¹¹ Como hemos hecho mención al hablar de ‘moral’, la ‘identidad’ es entendida en esta investigación como parte de la política. Remitimos a la definición de este concepto.

la diáspora perdió significación al dejar de ser el ‘destino’. Santiago Kovadloff en *La extinción de la diáspora judía* (2013) se pregunta entonces por los judíos que no residen en Israel. Suele haber dos posturas diferentes para contestar: por un lado están aquellos que identifican la Tierra Prometida con el Estado de Israel, pero allí la identidad nacional absorbió la condición judía. Por otro lado hay quienes poseen una visión religiosa que rechaza a Israel al querer identificar ‘Estado’ con ‘Tierra Prometida’. Por supuesto, tal y como concluye Kovadloff, no hay forma de pensar sobre la identidad judía excluyendo al Estado de Israel.

Es notorio que hay muchos judíos fuera del territorio israelí y que, de hecho, lo sobrepasan grandemente en número. Esto hace de Israel una parte de la dispersión judía, quizás la más importante, pero no la unidad del judaísmo.

El judaísmo perduró dos mil años amparado en el estudio de la *Torá* y su ideal mesiánico. La secularización y la política absorbieron luego la imaginación judía. Predominaron, entonces, las propuestas laicas y el proyecto nacional opuestos al imperativo teológico [...] La primera dio vida al ideal sionista. La segunda, al formidable aliento intelectual con que, desde entonces, incontables judíos indagan y replantean el alcance y las formas de la cultura occidental fuera de un marco estrictamente judío. (Kovadloff, 2013: 15)

De cualquier modo, tras la creación del Estado de Israel, ya no puede hablarse de ‘diáspora judía’ para referirse a todos aquellos judíos que viven por fuera de sus fronteras. Es posible afirmar que el judaísmo está ‘en transición’¹².

Como Kovadloff (2013) advierte, el suelo de Palestina fue un escenario de permanentes conflictos donde raramente reinó la paz. Es por ello que, desde antiguo, los judíos optaron por la guerra, o bien, por dispersarse entregados a su fe hacia territorios más benignos. Es decir que los mismos conflictos que hoy día alejan a los cristianos de Tierra Santa (enfrentamientos palestino-israelíes) son, en esencia, los mismos que afectaron a los judíos.

Resulta evidente entonces que la necesidad ‘nacional’ de habitar un suelo propio (tal y como pretendieron los ingleses isabelinos y así como se entiende actualmente el concepto de ‘Estado-nación’) no fue, para la identidad judía, tan importante como la valoración religiosa y el acatamiento de la Ley divina. Desde aquí, otra convicción se desgajó de la religión ortodoxa hebrea: el culto era el ‘hogar espiritual’ (Kovadloff, 2013) de todos los

¹² El estado de ‘transición’ es trabajado en los tres capítulos que componen esta investigación.

judíos diaspóricos. “Desde él se terminaría configurando y privilegiando la concepción del éxodo como castigo impuesto por Dios a los judíos como respuesta a sus constantes transgresiones a la Alianza...” (33). Por supuesto, el cristianismo no tardó en divulgar esta idea y modificarla hasta que el castigo fuera por desconocer a Jesús como mesías.

Por este mismo motivo, los judíos occidentales (que sufrieron varias expulsiones de los países europeos a partir de 1096 con la Primera Cruzada), no regresaron al territorio Palestino hasta que Estados Unidos les cerró sus puertas a partir de 1920 y los nazis los forzaron a emigrar de Europa hacia el país de medio oriente bajo mandato británico. El proyecto sionista de Teodoro Herzl,

...propuso que se dejara de entender a las comunidades judías de la diáspora como núcleos primordialmente religiosos y resignados al exilio [...] En consecuencia [...] dejar de concebir el exilio como un castigo ineludible hasta la llegada del Mesías. Se hacía necesario pasar a entenderla como un problema histórico, social, secular. Exigía, en suma, una solución política. (Kovadloff, 2013: 36)

Así, vacía de religiosidad, la mayoría de la población judía mundial siguió viviendo en los países cuyas nacionalidades poseían. Pero también es notorio que el sionismo laico que triunfó en 1948 no se pudo mantener ‘puro’ en el poder: para 1968, un creciente pensamiento religioso ortodoxo incidió en la concepción de la política y de la identidad nacional. A partir de allí comenzó lo que Norman Finkelstein denomina industria del Holocausto (*La industria del Holocausto*, 2002).

La mirada de Finkelstein puede resumirse en la siguiente cita:

... argumentaré que ‘el Holocausto’ es una representación ideológica del holocausto nazi. Como la mayoría de las ideologías, posee cierta relación con la realidad, aunque sea tenue. El Holocausto no es un constructo arbitrario, está dotado de coherencia interna. Sus dogmas fundamentales respaldan importantes intereses políticos y de clase. De hecho, el Holocausto ha demostrado ser un arma ideológica indispensable. El despliegue del Holocausto ha permitido que una de las potencias militares más temibles del mundo, con un espantoso historial en el campo de los derechos humanos, se haya convertido a sí misma en Estado ‘víctima’, y que el grupo étnico más poderoso de los Estados Unidos también haya adquirido el estatus de víctima. Esta engañosa victimización produce considerables dividendos; en concreto, la inmunidad a la crítica, aun cuando esté más que justificada. (2002: 7)¹³

¹³ En esta investigación adherimos al pensamiento crítico de Finkelstein. Debemos remarcar la diferencia entre el holocausto nazi, el hecho histórico innegable que Finkelstein postula con una ‘h’ minúscula, y el Holocausto, con ‘H’ mayúscula, que es el constructo teórico-ideológico criticado. Si esta diferencia no es comprendida cabalmente, se perdería de vista un punto argumentativo fundamental de esta tesis y se caería

Hasta la década de 1960, no había monumentos en Estados Unidos que rememorasen el holocausto nazi. De hecho, las grandes organizaciones judías se opusieron a la conmemoración del acontecimiento. Muchos creen que el motivo de dicho silencio era el trauma por ese recuerdo. Sin embargo, Finkelstein considera que los verdaderos motivos del silencio público con respecto al exterminio nazi fueron otros: el clima político de los Estados Unidos de posguerra (y habría que agregar a los demás países involucrados) y la política conformista de los líderes judíos estadounidenses. Estas élites judías se atuvieron estrictamente al orden político estadounidense oficial para facilitarse su objetivo de promover la asimilación y el acceso al poder (2002: 20).

La guerra árabe-israelí de junio de 1967 fue el punto de cambio de todo el panorama previo. Luego de este conflicto, la vida judía estadounidense incorporó al Holocausto. Si bien hay quienes explican el cambio, remarcando que la vulnerabilidad y el aislamiento extremo de Israel durante esta guerra, reavivaron los recuerdos del exterminio nazi, Finkelstein (2002) cree que “este análisis falsea tanto la realidad del equilibrio de poderes existente a la sazón en Oriente Medio, como la manera en que evolucionó la relación entre las elites judeo-estadounidenses e Israel” (21). Hasta 1967, Israel no fue de gran interés estratégico para Estados Unidos y, por ende, tampoco para los líderes judíos estadounidenses. “Los intelectuales judeo-estadounidenses de todo el espectro político demostraron una notoria indiferencia por el destino de Israel” (24).

Pero tras la demostración de fuerza israelí durante la guerra de 1967, los Estados Unidos decidieron incorporar al país como valor estratégico. Por supuesto, la ayuda militar y económica sobre Israel había comenzado pocos años antes, mediando la década de 1960, convirtiendo a Israel en delegado del poder estadounidense en la zona de medio oriente.

Una vez remoldado ideológicamente el acontecimiento ‘holocausto’ en el constructo ‘Holocausto’, resultó ser el escudo más eficaz para desviar las críticas dirigidas al Estado de Israel. Según Finkelstein, la supuesta preocupación por el recuerdo del Holocausto, era tan artificial como la preocupación por el destino de Israel (2002). Así, la industria del Holocausto se puso en marcha impulsada por las élites judeo-estadounidenses luego de junio de 1967, gracias al poderío demostrado por los israelíes y la alianza estratégica con

presa de la corrección política.

los Estados Unidos. Por supuesto, había otro factor interno que promovió a la industria del Holocausto:

Las interpretaciones al uso ponen de relieve la recién surgida ‘política de la identidad’, por un lado, y la ‘cultura de la victimización’, por otro. En efecto, todas las identidades se enraizaban en una historia de opresión particular; y, consecuentemente, los judíos buscaron su identidad étnica en el Holocausto.

Ahora bien, de todos los grupos que se quejaban de haber sido convertidos en víctimas, como los negros, los latinoamericanos, los nativos de América del Norte, las mujeres, los *gays* y las lesbianas, sólo los judíos no ocupaban una situación desfavorecida en la sociedad estadounidense. De hecho, la política de la identidad y el Holocausto han echado raíces en la comunidad de los judíos estadounidenses no porque a éstos les corresponda el estatus de víctimas, sino porque no son víctimas. (Finkelstein, 2002: 39)

En sí mismo, el holocausto nazi no promueve ningún programa político concreto ni pro, ni anti israelí. Pero convertido en ‘Holocausto’, es decir, tamizado por la ideología, posee dos dogmas fundamentales en su estructura: por un lado constituye un acontecimiento histórico categóricamente singular (aunque los judíos no fueron los únicos encerrados en campos de concentración) y, por otro lado, marca el punto más alto del eterno e irracional odio hacia los judíos que, como menciona Kovadloff, tiene su origen en la idea de los hebreos ortodoxos de la diáspora como castigo divino (2013).

De esta manera, es posible comprender al ‘antisemitismo’ tal como, Finkelstein (2002) hace mención, Nathan y Ruth Ann Perlmutter lo definen: el resentimiento y los celos que sienten los gentiles se debe a que los judíos, los elegidos por Dios, superasen a los cristianos en el mundo mercantil. Es decir que los judíos, en inferioridad numérica y mejor dotados, inspira rencor a los gentiles (peor dotados y más numerosos)¹⁴.

Es por ello que la ideología ‘global(izada)’ post-Holocausto forjó una serie de artistas, de directores y actores, e incluso de categorías como ‘lo irrepresentable’ o la ‘memoria’ en función de ciertos intereses de un grupo particular. Como el Holocausto es ‘singular’ y marca el ‘odio irracional’, los productos que esta industria produce no pueden ser ‘atacados’, es decir, criticados, sin que tilden al crítico de ‘antisemita’ o incluso ‘pro-terrorista’. Así funciona el escudo ideológico de la corrección política: “el Holocausto [...]

¹⁴ Como se ensayará en la investigación, es la falta de piedad y no las habilidades comerciales o el dinero lo que vuelve villano a Shylock.

era una valiosísima baza en un juego de poder en el que se apostaba fuerte” (Finkelstein, 2002: 37).

En cuanto a la ‘memoria’¹⁵ como subproducto del Holocausto, Finkelstein lo considera un concepto endeble. Considera aquí *The Holocaust in American Life* (1999), de Novick como

una obra interesante y cáustica, pero no constituye una crítica radical. No pone en cuestión premisas básicas. Sin ser banal ni herético, el libro se sitúa en el extremo más crítico del espectro de las opiniones mayoritariamente aceptadas [...]

La categoría analítica básica de Novick es ‘la memoria’. De los conceptos que están de moda en la torre de marfil del mundo académico, ‘memoria’ es sin duda el más endeble que se ha generado en mucho tiempo [...] Hoy día sólo nos queda el lenguaje anodino y despolitizado de ‘la problemática’ y ‘la memoria’. Ahora bien, a la luz de los datos aportados por Novick, la memoria del Holocausto, aun cuando se elija, es ‘a menudo’ arbitraria. La elección, argumenta Novick, no se realiza en función de ‘un cálculo de ventajas e inconvenientes’, sino más bien ‘sin pensar mucho [...] en las consecuencias’. Sin embargo, la evidencia parece indicar lo contrario. (Finkelstein, 2002: 9)

Es decir, Finkelstein al igual que nosotros en la presente investigación, se opone a ‘memoria’ en cuanto a que es una construcción que responde a intereses bien marcados (fundamentalmente económicos). Es la que procede de quienes se suman a los beneficios literarios y legales del Holocausto, perjudicando la capacidad que el holocausto nazi podría otorgarnos para volvernos más sensibles a estas injusticias ya que: “... fue el holocausto nazi el que desacreditó el racismo científico que fuera un rasgo dominante de la vida intelectual estadounidense antes de la segunda guerra mundial” (2002: 161).

Es indudable el uso que la crítica actual hace de este concepto de ‘memoria’, pero el mismo se corresponde, en general, con la corrección política: así, hablar del Holocausto es hablar de la ‘memoria’ de algo indecible, un silencio generado por los dos dogmas del Holocausto ya mencionados. Esto se corresponde con una ‘mistificación del Holocausto’ (Finkelstein, 2002) al que sólo los elegidos pueden acceder:

Sólo el sacerdote-superviviente (léase: sólo Wiesel) está capacitado para desentrañar su misterio. Y, aun así, reconoce Wiesel, el misterio del Holocausto es ‘incomunicable’ [...] Por tanto, a cambio de una tarifa de 25000 dólares (más una limusina con chófer), Wiesel da conferencias en las que desvela que el ‘secreto de la verdad’ de Auschwitz ‘radica en el silencio’. (51)

Intentar comprender al Holocausto racionalmente implica negarlo.

¹⁵ La ‘memoria’, como cualquier concepto, no es ni bueno ni malo. El uso que se haga de él, es decir, el accionar de aquel que tiene el poder para definirlo e imponerlo de determinada manera, sí es criticable.

En este sentido funciona para nosotros lo ‘irrepresentable’¹⁶, categoría expuesta por Jacques Rancière (*El malestar en la estética*, 2016) y que en esta investigación consideramos como aquellas representaciones de lo indecible, signadas por la ‘imposibilidad’ y la ‘prohibición’. Lo ‘irrepresentable’ para Rancière sucede cuando no se puede encontrar una forma de presentación sensible adecuada a su idea o, por lo contrario, un esquema de inteligibilidad igual a su potencia sensible. La ‘imposibilidad’ alega una impotencia del arte. La ‘prohibición’ una acusación al ejercicio de su poder. En el caso del exterminio judío, no se trata de poner en palabras o imágenes, sino de mostrar lo que justamente carece de imagen ‘natural’: lo inhumano (que se corresponde con el segundo dogma del Holocausto, lo irracional del odio hacia los judíos). Las imágenes construyen la visibilidad del espacio donde este sentido resulta audible.

Por otro lado, los ‘gestos remilgados’ (*mincing gestures*) que plantea Stanley Wells en *Looking for Sex in Shakespeare* (2004) para el teatro, pero que es posible pensar también en el cine, son otro ejemplo de complejidad: sólo la presencia de la homosexualidad en el texto (otro gran tema de exclusión en la historia) puede ser un problema para la interpretación, por lo que su presencia en la puesta en escena es un inconveniente no sólo respecto del modo en que los actores se comportan (y de las intenciones del director), sino también del modo en que el espectador lo ‘lee’ en la actuación. Además, la relación homosexual existe también en los silencios del personaje, incluyendo los gestos, y en la escenografía utilizada. Debemos aclarar aquí que, si bien para el año 2004 ya se había consolidado el concepto de ‘homofobia’, preferimos apelar a ‘discriminación’ hacia los homosexuales dado que ‘homofobia’ se corresponde con un temor irracional, al igual que el segundo dogma del Holocausto, conteniendo en sí la corrección política.

En síntesis hasta aquí, el marco teórico revisará y aplicará tanto a *The comical history of the Merchant of Venice*, de W. Shakespeare, como a *The Merchant of Venice*, film dirigido por M. Radford, la categoría política de ‘excluido’, donde se encuentran principalmente dos grupos marginales (por etnia o religión – incluye al extranjero –, o por

¹⁶ Esta categoría puede ser rastreada hasta el *dictum* de Th. Adorno en una conferencia emitida por la radio de Hesse el 18 de abril de 1966, donde se refirió a la imposibilidad del arte después de Auschwitz. Concuera con dicha postura Elie Wiesel, a quien Finkelstein se opone ampliamente, así como también George Steiner. Por otro lado, hay quienes sostienen que la intención de Adorno no era la imposibilidad de la escritura, sino la necesidad de hacerlo desde otro horizonte cultural, ya que el anterior llevó precisamente al límite de lo expresable.

preferencias sexuales) en relación con las formas de ‘tolerancia’, las cuales llevan a una reflexión estética que varía en el tiempo y que, en el caso del cine actual, incluye la categoría de lo ‘irrepresentable’.

Pero para discutir sobre cine se debe incorporar otro concepto que rige en las decisiones de actuación, en el género de la obra y en cualquier otro aspecto: la industria cinematográfica. Siguiendo el pensamiento de Silvia Schwarzböck (*Los monstruos más fríos*, 2017), aquellos que poseen el poder (como el Estado) piensan a las artes como industrias y por ello las castiga, las premia, las subvenciona, las ignora, las promociona y difunde. Son los poderosos los que obligan a practicar la ‘corrección política’. Esta corrección figura incluso en el género en el que se inserta el film, dado que ‘industria’

Se refiere a la estandarización de la cosa misma (por ejemplo, la estandarización de los *western*, que todo espectador de cine conoce) y a la racionalización de las técnicas de difusión, pero no estrictamente al proceso de producción. Aunque en el sector central de la industria cultural (el cine) este proceso se asimila a los procedimientos técnicos mediante la división del trabajo, el empleo de máquinas y la separación de los trabajadores respecto de los medios de producción (esta separación se expresa en el conflicto eterno entre los artistas que trabajan en la industria cultural y los dueños), las formas individuales de producción se mantienen. Cada producto se presenta como individual; la individualidad sirve para reforzar la ideología, pues con ella se produce la impresión de que lo completamente cosificado y mediado es un refugio de la inmediatez y la vida. (Adorno, 1977: 297)

Los géneros cinematográficos son exigidos por las necesidades de la industria que necesita estandarizar y diferenciar sus producciones, pero también por el público y la crítica “que demandan una suerte de ‘guía de compra’ que garantice, antes de entrar a la sala, las ‘condiciones del producto’” (Triquell et al., 2011: 94).

Falta todavía considerar dos de los conceptos fundamentales a trabajar: ‘marginalidad’ y ‘poder’.

Sobre la definición de ‘poder’, hay un gran debate sociológico reciente en cuanto a la naturaleza ‘constrictiva’ (conjunto de modos de violentar la acción del ser humano) o ‘permisiva’ (en cierta medida, vuelve la acción posible) del poder, generando discrepancias en torno a su definición.

Para Max Weber (*Economía y sociedad*, 1922), la sociedad moderna está amenazada por el fenómeno creciente de la concentración del poder dentro de las organizaciones¹⁷.

¹⁷ Finkelstein (2002) da ejemplos: CJA, CJM, LAD, entre otras.

Para este pensador, el concepto de poder se encuentra íntimamente ligado al concepto de ‘dominación’, es decir, ejercer autoridad sobre un grupo social determinado y encontrar obediencia. En los líderes, aunque sean elegidos democráticamente y con la mejor intención por ambas partes, se observa una tendencia a integrarse en élites del poder que se preocupan, básicamente, por la defensa de sus propios intereses a toda costa.

Por su parte, la imposición no requiere necesariamente de la coacción, aunque muchas veces haga uso de la misma. Así, en un sentido sociológico, el ‘poder’ incluye tanto al poder físico como al poder político.

Siguiendo la tradición marxista, Antonio Gramsci consideró el poder como algo ejercido de un modo directo y público, pues elaboró el papel de la hegemonía cultural en la ideología como un medio para reforzar el poder del capitalismo y el Estado nación (el poder cultural como previo al poder político, paso decisivo para el consenso).

Por su parte, Michel Foucault ve el poder de manera estructural como una situación estratégica compleja, múltiple, en una determinada sociedad. Para este pensador, el poder presume libertad en el sentido en que no ‘fuerza’ a determinada acción, sino que es, más bien, los modos de lograr que los humanos se comporten por sí mismos de modo diferente de cómo lo hubieran hecho. Si bien no fuerza, un modo de lograr este accionar es mediante la amenaza de violencia. En el caso de los sistemas de creencias, estos ganan poder cuando un mayor número de personas acepta los puntos de vista asociados con ese sistema como conocimiento general (hegemonía), cristalizando las ideas en ‘correctas’ o ‘incorrectas’, ‘normales’ o ‘desviadas’, etc.

No obstante lo anteriormente mencionado, este trabajo no asumirá de manera total ninguno de los dos enfoques de definición que las Ciencias Sociales normalmente adoptan sobre el poder (marxista o estructuralista-funcionalista) por considerarlos complementarios. También consideramos que el poder es impuesto en el dominado y lo lleva a considerar como natural lo que desde el nacimiento se le está imponiendo. Esto sucede con la ‘corrección política’, dada a través de la industria cultural en todas sus manifestaciones.

Respecto a ‘marginalidad’, entendemos como tal una situación social de desventaja económica, política o de estatus social, producida por la dificultad que una persona o grupo tiene para integrarse a algunos de los sistemas de funcionamiento social. La marginación puede ser el efecto de prácticas explícitas de discriminación o ser provocada por la

deficiencia de los procedimientos que aseguran la integración de los factores sociales que deberían garantizar la oportunidad de desarrollarse plenamente.

Por otro lado, no se puede hablar de marginalidad sin hacer mención de ‘frontera’. De este modo, es aquello que se mantiene en un espectro que delimita lo permisible o aceptable, de lo que se pretende escapar por alguna cuestión, sea esta vivencial, económica o política. La marginación consiste en la separación efectiva de una persona, una comunidad, o un sector de la sociedad, respecto al trato social. El proceso puede mostrar diferentes grados y mecanismos, desde la indiferencia hasta la represión y reclusión geográfica (es el caso de los guetos). Entendemos que ‘marginación’ es un concepto que engloba, incluso, a la segregación social por discriminación sexual.

Es de nuestro conocimiento que el uso de esta terminología puede ser sumamente discutible, pero es un concepto que no se corresponde con otros usualmente empleados tales como ‘alteridad’, opción laxa que esquiva compromisos críticos. Quizás más comprometido sea el término ‘subalterno’ que se refiere, siguiendo el pensamiento de Spivak en *¿Pueden hablar los subalternos?* (2009), específicamente a los grupos oprimidos o sin voz, incapacitados para razonar por sí mismos, necesitando siempre de la mediación y la representación por parte de otros¹⁸. Este último concepto considera al ‘subalterno’ como ‘colonizado’ y, por tanto, desprovisto de poder, mientras que ‘marginal’ es más amplio, incorporando a quienes poseen poder de algún tipo (como el poder económico de Shylock, o el poder del derecho y las leyes).

Quedan por verse dos conceptos que serán utilizados para la elaboración de una hipótesis en particular. Nos referimos a *logos* y *phoné*, los cuales Jacques Rancière define en *El desacuerdo. Política y filosofía* (1996) de la siguiente manera: *phoné* es el instrumento de la voz, propio de todo animal (sólo pueden entender y obedecer quienes la poseen, pero no hablar, pues lo único que resulta es ruido); mientras que *logos*, es propio de quienes pueden hablar y entender. Es, en sí, una diferencia de jerarquía.

6. Finalmente resta hablar de la metodología empleada:

El método comparativo semiótico-textual aplicado a los estudios culturales, a diferencia de otros enfoques interdisciplinarios como la intersemiótica o la literatura

¹⁸ Véase el análisis sobre la escena del juicio trabajada en el capítulo 3.

comparada clásica¹⁹ que son más específicos, permitió tomar a las obras trabajadas como obras independientes y no como ‘adaptación de’. De esta manera fue posible observar el subtexto político *a través* de las obras y no sólo *en* ellas. Paz Gago opina que

Un estudio comparatista riguroso de la literatura y el cine debe contar con un método adecuado. A menudo, este tipo de trabajos se han limitado a comentarios temáticos y argumentales, cuando no valorativos y casi judiciales o morales, juzgando el valor de la novela por encima de su versión filmica, o ésta en función exclusiva de su fidelidad a aquélla, convirtiendo en un dato incontrovertible lo que no son más que cuestiones de gusto, de parecer subjetivo o del prejuicio que supone considerar la literatura como un arte superior a las más recientes artes visuales.

El nuevo enfoque comparatista que aquí se propugna debe tener en cuenta lo que de común hay en la literatura y el cine para, a partir de esa comunidad de rasgos compartidos, analizar sus diferencias y valorarlas objetivamente, sin entrar en bondades o maldades, peores o mejores, juicios casi siempre intuitivos e impresionistas, ajenos en todo caso a lo que debe ser una tarea analítica y hermenéutica fundamentada en datos textuales y en descripciones someras de índole tanto formal y estructural como pragmática o funcional. El punto de partida, pues, será poner de relieve las convergencias entre ambos sistemas de expresión artística y también exponer sus divergencias. En caso contrario, se considerarán niveles, modalidades o sistemas de signos heterogéneos, lo cual no garantiza una comparación adecuada. (2004: 206)

La literatura comparada clásica plantea cierto dominio de la literatura por sobre el cine. Por ejemplo, Claudio Guillén dice en *Entre lo uno y lo diverso*:

¿[...] el estudio de las relaciones entre la literatura y las demás artes desemboca en el comparatismo literario propiamente dicho [...] integrándose en él? En algunos casos pienso que sí, sin que haya por lo tanto cambio de jurisdicción, ni que ello suponga un espacio real teórico distinto, equilibradamente interartístico. El centro de gravedad sigue siendo la literatura. (1985: 126)

A pesar de que Armando Gnisci en *Introducción a la literatura comparada*, por ejemplo, tenga una actitud más moderada sobre la relación entre artes, también plantea cierta ‘superioridad’ de la literatura por sobre las demás artes por el uso de palabras. En el caso del cine plantea:

...un acto de escritura (el guión) precede siempre a cualquier película, también las que no se remontan a una obra literaria [...] para el cine no es posible apoderarse *sic et simpliciter* de un texto literario, es necesario que el guión lleve a cabo una actividad compleja de intermediación y de traducción para pasar de las palabras a las imágenes, a la acción, a los tiempos y ritmos del montaje. (2002: 228-229)²⁰

¹⁹ En particular con ‘literatura comparada clásica’ nos referimos a aquellos que poseen una posición historicista y genetista. Usualmente, estos se asocian con el área de influencia francesa.

²⁰ José María Paz Gago comenta:

Es decir que hay adaptación, dado que hay transposición semiótica desde las palabras. Pero, como plantearé en la tesis, lo político del cine no es la denuncia en palabras, sino el montaje.

Lo que sucede es que los contextos de producción de las dos obras trabajadas son demasiado diferentes como para hablar de una mera adaptación. El rasgo interdisciplinar de los estudios culturales permite pensar la literatura y el cine como grandes textos sintomáticos de la modernidad temprana, la modernidad y la posmodernidad, que ponen en juego las formas más complejas de la ideología.

El mensaje de una obra contiene una carga ideológica para el receptor. Éste adopta una *posición activa* respecto al sentido, que se encuentra lejos de estar fijo, ya definido de una vez para siempre²¹. El receptor, sea tanto el espectador como el director, se encuentra formado por su contexto socio-histórico, cultural, educativo y político. Esta multitud de circunstancias, a su vez dependientes del tiempo y del espacio, dan forma a las identidades. Dicho de otra manera, el teatro y el cine nacen ligados al objeto que representan (relación representante-representado), pero llevan consigo una separación a partir de la cual surgen nuevas significaciones: el receptor-espectador-lector, posee un rol activo en la interpretación y, dicha interpretación, depende de una multiplicidad de factores político-culturales. Incluso, por dar un ejemplo trabajado en la investigación, una misma identidad puede variar su significado de acuerdo con la oposición a otras identidades, como fue el caso que llevó a la constitución de la *Englishness* en tiempos de Shakespeare, o como es el

A finales de los sesenta, persiste la obcecación de los comparatistas en volver sus espaldas al cine, e incluso renovadores de la disciplina como Rene Wellek (1964) preferirán recurrir a una Historia Comparada de las Artes para abordar las relaciones de éstas con la literatura, opinión que comparte Ulrich Weisstein [...] al proponer la consideración de formas mixtas como la ópera, la cantata, el cómic o el cine en una posición muy excéntrica con respecto al comparatismo literario. (2004: 201)

²¹ Los estudios inaugurados por la Estética de la Recepción en 1967 (Jauss, 2002) plantean que los sentidos de un texto sólo se realizan en el encuentro con sus lectores. Las teorías culturales han abordado frecuentemente la investigación sobre las instancias de recepción de las producciones culturales-artísticas, así como de los medios de comunicación de masas. Como antecedente a las teorías de la recepción, podemos mencionar el pensamiento hermenéutico de Gadamer, quien piensa que la relación entre el lector y el texto se da en un juego de preguntas y respuestas (expectativas, posteriormente para Jauss), por medio del cual sólo es posible percibir en el texto aquello que tiene que ver con uno mismo.

En la presente investigación no pretendemos adentrarnos en este universo teórico. Sin embargo, cabe mencionar que el método comparativo semiótico-textual hace uso de:

Corrientes teóricas tan trascendentales en el siglo XX como la Semiótica literaria y fílmica, la Hermenéutica fenomenológica, la Pragmática de la literatura y las Teorías de la recepción, la Teoría de los polisistemas o la Ciencia empírica de la literatura (Paz Gago, 2004: 203).

caso de la identidad judía tanto antes de Cristo como durante la Edad Media, la ‘modernidad temprana’ (allí con la *Jewishness* y los mitos judíos) y, más allegado a nuestros tiempos, tras la constitución del Estado de Israel. Todo ello vinculado por supuesto con la cuestión del poder, otro de los objetivos planteados, fundamental para los estudios culturales.

Aunque un análisis de contenido, tal como es nuestro caso, no permitirá jamás restituir la totalidad de los significados posibles de un material; las palabras, las expresiones, los estilos artísticos, simbolizan la manera de hacer y de pensar de la sociedad de un lugar, época y cultura dada.

Al analizar la película dirigida por Radford, alejada en el tiempo de la primera representación shakespeariana por unos cuatro siglos, debemos recordar que se trabaja con diferentes lenguajes (lógicamente, al trabajar con la obra de Shakespeare, sólo podemos observar lo escrito en el folio o los cuartos). El cine, como cada puesta en escena, hace su propia lectura, lo que permite incorporar elementos-guía para una determinada interpretación que, como dice Silvia Schwarzböck en *Los monstruos más fríos* (2017), está ‘pre-digerida’: por ejemplo, la ambigüedad del teatro Shakespeariano que permitía a la imaginación politizarse, diciendo y haciendo alusiones sin por ello comprometerse (fundamental para la liberación discursiva e incluso para la disimulada liberación sexual); se ve negada en el filme dirigido por Radford por el montaje y la selección de imágenes y escenas que lleva a una lectura obviamente ideológica.

Por supuesto, las pretensiones que el director o, mejor dicho, la ‘industria del cine’ quieran imponer, no siempre llegarán al espectador, pues este puede resignificar los mensajes que recibe; pero sí poseen en común, algunos más y otros menos, el peso de los hechos históricos que influyen directamente en el género dramático-comercial en el que se incluye la obra.

CAPÍTULO I

Los estudios sobre cualquier autor (y el presente no es una excepción) deben concebirse como intentos para encontrar en el pasado aspectos de la experiencia humana que iluminen nuestra actualidad. La historia es el relato no sólo de una nación, sino también

de su cultura. Por este motivo, es de suma importancia el análisis del contexto inglés temprano moderno isabelino en el que Shakespeare concibió su obra (pues esta tiene mayor relación con Londres que con Venecia) y el cual, a sabiendas o no del director, se refiere el filme trabajado.

El intenso proceso de cambios que el sujeto inglés experimentó durante el siglo XVI sobre los límites que lo definían y que marcaban lo que podía hacer y a lo que estaba obligado, hacen necesario para que el capítulo de esta investigación en el que se desarrolla el análisis de las obras estudiadas no se vea permanentemente interrumpido por notas contextuales, dedicar un capítulo completo a dicho contexto.

1. La Reforma y los anabaptistas

Hasta comienzos del siglo XVI, la única religión oficial de Inglaterra era el catolicismo con el Papa en Roma como su líder. Sin embargo, en 1517, un monje agustiniano y profesor de teología en la universidad de Wittemberg, Martín Lutero, desafió la autoridad papal y atacó varias de las doctrinas clave de la Iglesia Católica.

De acuerdo con Lutero, la estructura jerárquica de la Iglesia Católica y las riquezas acumuladas, convirtieron a los miembros del clero en corruptos. Uno de sus ataques principales fue a la venta de indulgencias, la *compra* del Paraíso evadiendo el Purgatorio, pues el mismísimo Purgatorio no tiene fundamento en la Biblia, única fuente legítima de verdad para Lutero. Desde su punto de vista, solamente podían ser salvadas las almas por la fe, no por seguir al pie de la letra el ritual adoptado y practicado por la Iglesia Católica.

Este reto se conoció como la Reforma y fue tomando fuerza.

El anabaptismo fue una de las corrientes protestantes con mayor peso en Inglaterra. El pastor suizo Ulrich Zwingli y el teólogo francés Juan Calvino establecieron y elaboraron principios doctrinales. El pensamiento de Calvino fue una gran influencia en Inglaterra; éste enfatizó la obligación de los gobiernos de elevar al mundo entero la voluntad divina.

Los anabaptistas constituían un movimiento reformador de carácter radical que se oponía al bautismo de los recién nacidos entre otras posturas. Por su rechazo a la corrupción, muchos anabaptistas se negaban a servir al Estado, lo que conllevó una persecución por parte de las autoridades civiles, católicas y protestantes.

Calvino acentuaba la grandeza y soberanía absoluta de Dios y la irremediable corrupción del hombre, producto de su pecado original. Creía que la verdadera Iglesia era invisible y estaba compuesta por los elegidos de Dios. La predestinación estaba implícita en su doctrina desde el comienzo: impulsó a los cristianos para que sirvieran a Dios mediante su *destino*. El éxito en los negocios era tenido como evidencia de la abnegación y del trabajo dedicado a la mayor gloria de Dios. Es por esto que el desarrollo del capitalismo está directamente relacionado con la Reforma: la predestinación, valoración del trabajo y las profesiones como previamente fijadas por la Providencia, impulsó a los protestantes a dedicarse a la obtención de beneficios económicos, ya que eran tenidos como bienes espirituales ligados a la ventura, tal como podrá observarse en la Venecia de las obras estudiadas, algo completamente contrario a los postulados de la Iglesia Católica Romana.

1.1. La Reforma con Henry VIII, Mary Tudor y Elizabeth I

Esta Reforma protestante fue al principio fuertemente resistida en Inglaterra. De hecho, Henry VIII, quizás bajo influjo de su canciller católico Thomas More, escribió un ataque a Lutero por el cual el Papa le otorgó el título honorífico de ‘Defensor de la Fe’ (*Defender of the Faith*): todo escrito protestante o traducción al inglés de las Escrituras fueron confiscados y quemados por los oficiales de la Iglesia y del Estado. También fueron perseguidos los protestantes conocidos, obligados a huir del país o sufrir castigos tan severos como ser quemados en hogueras.

En 1527, Henry VIII decidió pedir la anulación de su matrimonio con Catalina de Aragón y poder casarse en segundas nupcias con Ann Bolene. Entonces el panorama cambió drásticamente. Como de los seis niños que el rey tuvo con su primera esposa, solamente sobrevivió una niña que más tarde sería conocida como Bloody Mary, buscó la forma de tener otra esposa, pero la Iglesia Católica no solía otorgar divorcios.

Los abogados del rey argumentaron en suelo técnico que el matrimonio era inválido y, por tanto, que Mary era hija ilegítima e incapaz de heredar el trono. Catalina, hija de Fernando de Aragón e Isabel de Castilla, poseía poderosos aliados en Roma, por lo que el Papa falló en su favor. Sin embargo, Inglaterra comenzaba a alejarse de la Iglesia Católica.

En 1531, sobre presión extrema, el clero inglés admitió que el rey Henry fuera el líder supremo de la Iglesia y el clero inglés. Para mayo de 1532 se sometieron a la demanda de que el rey fuese el árbitro final de la ley canónica.

En 1533, el matrimonio de Henry y Catalina fue declarado oficialmente nulo y abolido. El primero de junio de ese año Ann Bolene fue coronada reina. Por supuesto, el rey fue excomulgado por el Papa Clemente VII. En 1534, el Acta parlamentaria de Sucesión ratificó los efectos de la anulación del primer matrimonio y confirmó el nuevo contrato dinástico. Entre 1536 y 1539, los monasterios fueron eliminados y sus riquezas confiscadas.

Si bien este desafío de la realeza a Roma fue de suma importancia para la Reforma, no constituyó el establecimiento del protestantismo en Inglaterra: durante todo su reinado, Henry VIII mantuvo una persecución tanto hacia los católicos como también hacia muchos protestantes. Además, con la innovación tecnológica de la imprenta, resultó imposible erradicar las ideas no bienvenidas.

En 1547 tras la muerte de Henry VIII, Edward VI, su hijo de diez años de edad llegó al trono con su tío materno Edward Seymour, nombrado Lord Protector (regente mientras el rey siga siendo menor). Como ambos eran protestantes, los reformistas aceleraron la reforma eclesiástica inglesa. Thomas Crammer formuló los cuarenta y dos artículos nucleares en la ortodoxia anglicana y escribió el primer Libro de Oraciones Comunes, oficialmente adoptado en 1549 como la base de los servicios oratorios ingleses.

En ese año, Seymour fue reemplazado por John Dudley como Lord Protector. Éste persuadió al niño rey de firmar un testamento con el cual privaba a sus dos media-hermanas de su reclamo al trono: Mary, hija de Catalina de Aragón, y Elizabeth, hija de Ann Bolene. Su idea era que su nuera, la protestante Lady Jane Grey, tataranieta de Henry VII, ascienda al trono, pero para la muerte del rey Edward (1553), la católica Mary ya había reunido apoyo y ordenó la decapitación de Lady Jane.

La reina Mary inmediatamente se puso en plan de regresar el reino al catolicismo. Si bien no logró que se devuelvan las tierras confiscadas bajo el mandato de su padre, restauró la misa católica y reafirmó la autoridad papal. Con el apoyo de su esposo, el católico rey de España Felipe II, inició una serie de persecuciones a sus enemigos religiosos con la cual se ganó su mote de Bloody Mary.

Mary murió sin hijos en 1558 y su media hermana menor, Elizabeth, se convirtió en reina. Durante todo el reinado de Mary, Elizabeth fue adoctrinada bajo el catolicismo. No obstante, tras ascender al trono, se pudo observar el futuro religioso del reino: Inglaterra volvió a la Reforma. Sin embargo, a lo largo de todo su reinado, Elizabeth mantuvo una posición conservadora, manteniendo a raya lo que ella consideraba fanatismo religioso: los católicos fervientes de un lado, y los puritanos protestantes por el otro.

Stephen Greenblatt en su “General Introduction” (2016) resume este período de la siguiente manera:

In the space of a single lifetime, England had gone officialy from Roman Catholicism, to Catholicism under the supreme headship of the English King, to a guarded Protestantism, to a more radical Protestantism, to a renewed and aggressive Roman Catholicism, and finally to Protestantism again. Each of these shifts was accompanied by danger, persecution, and death. It was enough to make some people wary. Or skeptical. Or extremely agile²². (18)

2. La economía isabelina

Luego del desorden y las guerras dinásticas del siglo XV²³, Inglaterra en el siglo XVI y comienzos del siglo XVII fue en su mayor parte, es decir a pesar de los disturbios religiosos y sociales, una nación en paz. Con tal paz, llegó la prosperidad económica y la valoración de la empresa, principalmente textil-lanera.

Sin embargo, a pesar de que Inglaterra producía algunos bienes de lujo, la ropa de aquellos que gozaban de una vida económicamente más relajada provenía del extranjero. Los gustos de la élite y de aquellos que aspiraban a formar parte de ésta imponían la necesidad de importar grandes cantidades de elementos de lujo. El gobierno inglés intentó imponer un control a los sastres mediante leyes que restringían

²² En el espacio de una sola vida, Inglaterra había pasado oficialmente del catolicismo romano, al catolicismo bajo el poder supremo del rey inglés, a un protestantismo resguardado, a un protestantismo más radical, a un catolicismo romano renovado y más agresivo y finalmente al protestantismo otra vez. Cada uno de estos cambios estuvo acompañado por peligro, persecución y muerte. Fue suficiente para hacer cautelosas a algunas personas. O escépticas. O extremadamente ágiles. (18)
[Toda las traducciones desde el inglés son de autoría propia].

²³ La guerra de las Dos Rosas fue una guerra civil inglesa que enfrentó a los partidarios de la Casa de York y la Casa de Lancaster entre 1455 y 1487. Ambas familias pretendían el trono inglés por línea de sangre con Edward III, por su origen común con la casa de Plantagenet. Con una victoria inicial de la Casa de York (gobernaron durante 20 años), la victoria definitiva sería de Lancaster. Fue el establecimiento de la dinastía Tudor. Según algunos historiadores, esta guerra señala el fin de la Edad Media inglesa.

el uso de determinadas telas y ornamentos para ciertos rangos de la aristocracia, pero en la práctica eran leyes imposibles de hacer cumplir.

Estas leyes eran en parte un intento por proteger el orden social existente desde los inicios. La movilidad social no era del todo bien vista y el consumo de productos de lujo podía llegar a hacer tambalear el balance del comercio.

El gobierno intentó entonces hacer frente a la fuga de dinero hacia el exterior, atrayendo extranjeros hacia Inglaterra y, en particular, hacia Londres. Este fue el inicio de las patentes que, como nos dice Stephen Greenblatt (2016), fue un sistema establecido para envalentonar a los extranjeros habilidosos a radicarse en Inglaterra, ofreciéndoles derechos exclusivos mediante las patentes para producir determinados productos. Pero el efecto de las patentes fue a menudo el establecimiento de monopolios y la persecución de los competidores más pobres. Finalmente, el sistema entero fue revocado durante el reinado de James I.

Los dramaturgos por su parte,

... all too typically associated here with vagabonds and other idle drones, could have replied in their defense that they not only labored in their vocation but also exported their skills abroad: English actors routinely performed on the Continent. But their labor was not regarded as a productive contribution to the national wealth, and plays were in truth no solution to the trade imbalances that worried authorities²⁴. (Greenblatt, 2016: 6-7)

3. La mujer y sus restricciones²⁵

Si bien Inglaterra estuvo gobernada por una mujer durante más de cuarenta años, la gran mayoría de las mujeres del reino se encontraba subyugada al dominio masculino. Por supuesto, no aplicaba a la reina.

Las mujeres solteras mayores de edad, sean o no viudas, podían heredar y administrar las tierras, poseer propiedades, demandar y ser demandadas, e incluso

²⁴ ...muy típicamente asociados aquí con los vagabundos y otros zánganos ociosos, podrían haber respondido en su defensa que no sólo trabajaban en su vocación, sino que también exportaban sus habilidades al extranjero: los actores ingleses actuaron rutinariamente en el continente, pero su trabajo no fue considerado como una contribución productiva a la riqueza nacional, y las obras en realidad no fueron una solución para los desequilibrios comerciales que preocupaban a las autoridades. (Greenblatt, 2016: 6-7)

²⁵ Seguimos aquí el estudio mencionado de Greenblatt (2016).

hacer un testamento sin un apoderado masculino. Sin embargo, era el esposo o el padre (en el caso de las mujeres casadas u, obviamente, aquellas que no han heredado aún) el que gobernaba por sobre las mujeres y los niños, así como el Estado era dominado por el monarca. La ley común (*Common Law*) indicaba que el esposo o el padre fuera responsable de su mujer o hija.

En la práctica, las mujeres no estaban privadas de propiedades como la ley común inglesa ordenaba. Un porcentaje cercano al 40% de los matrimonios fallaba en su intento de producir un hijo varón y, en tales circunstancias, los padres heredaban a sus hijas, más que a sobrinos o primos varones. Este es el caso de Elizabeth I.

3.1. Una mujer en el poder

Elizabeth I estaba sumergida en la idea del absolutismo real, por lo que oponerse a su gobierno no era un simple acto político, sino una demostración de impiedad²⁶. En la práctica, su poder no era para nada absoluto: si bien poseía una red de espionaje contra los enemigos tanto internos como externos, su ejército distaba de ser una fuerza bien establecida, no poseía policía ni un sistema de comunicación eficiente. La falta mayor de su gobierno radicaba en los limitados recursos financieros que dependían de un Parlamento que, por tradición, era el único habilitado para otorgar subsidios y recaudar impuestos.

Así, la reina gobernó combinando maniobras políticas y un *culto de amor* hacia su persona por parte tanto de la corte como del pueblo.

4. La usura

Es importante enfatizar que el concepto de usura en la Inglaterra shakespeariana se sometió a una transformación radical con los estatutos sobre usura de 1571 y 1624. La misma es despenalizada durante el reinado de Henry VIII con un tope de interés del 10% y grandes penalizaciones a quienes superen dicho porcentaje; sin embargo, la práctica es clasificada y condenada como un negocio corrupto. En 1552, bajo el reinado de Edward VI, fue nuevamente ilegal, pues estaba prohibida por Dios, siendo el vicio más detestado. En

²⁶ Algo similar es posible observar en la relación entre Shylock y el duque, como se verá en el capítulo 3.

1570, bajo el reinado de Elizabeth I, la prohibición impuesta durante el gobierno de su hermano fue revocada y reactivadas las leyes de su padre que la permitían, pero aún era considerada prohibida por la Ley de Dios, siendo pecaminosa y execrable.

Según Stoll (1927), para los cánones de 1603, cualquier ofensa a la Hermandad cristiana; sea la usura, la prostitución, el incesto, la embriaguez, o cualquier otro tipo de desviación de la *buena vida cristiana*, debería ser castigada con la severidad de las leyes de acuerdo a lo que merezca por su crimen, imposibilitando la Santa Comunión hasta que el ofensor sea reformado. Esta era la ley de la Iglesia y del Estado, completamente respaldada por el sentimiento popular, no discutida ni desobedecida.

A los isabelinos se les repetía constantemente que la usura era contraria a la ley de las naciones, de la naturaleza y, fundamentalmente, a la ley de Dios. Sin embargo:

There is a something Canute-like about the many sermons preached against usury in the 1590s. The tide had turned towards capitalism with the 1571 Act which, though it did not openly countenance usury, relaxed the prohibition against it. The Elizabethans could no more live without usury than could the Venetians; their multitudinous enterprizes had to be floated on borrowed capital, and the more the usurer was needed the more he was hated for his profits. His services were most in demand among the aristocracy, and since the players were under lordly patronage the drama was a ready medium for making the usurer a scapegoat for the economic ills of the age. By the time the theatres closed in 1642, some sixty usurers had been hissed from their stages²⁷. (Mahood, 1987: 21)

Así, el usurero pudo haberse transformado en el chivo expiatorio de un naciente capitalismo.

Para finales del siglo XVI, nos dice James Shapiro en *Shakespeare and the Jews* (1996), los judíos fueron identificados cada vez más con préstamos escandalosos y explotación con fines de lucro, es decir asegurando su capital. Incluso, siguiendo a este autor, la usura judía fue conectada con la prostitución femenina en cuanto a que ambos eran *tolerados* solamente porque brindaban un necesario, aunque repulsivo, servicio al Estado.

²⁷ Hay algo parecido a las leyes de Canuto en los muchos sermones predicados contra la usura en la década de 1590. La marea se había volcado hacia el capitalismo con la ley de 1571 que, si bien no toleraba abiertamente la usura, suavizó la prohibición contra ella. Los isabelinos tanto como los venecianos no podían ya vivir sin la usura; sus múltiples empresas debían ser reflatadas sobre capital prestado y, cuanto más se necesitaba al usurero, más se lo odiaba por sus ganancias. Sus servicios eran más solicitados entre la aristocracia y, como los dramaturgos estaban bajo el patrocinio de señores, el drama era un medio listo para convertir al usurero en un chivo expiatorio de los males económicos de la época. Para el tiempo en que los teatros cerraron en 1642, unos sesenta usureros habían sido abucheados desde sus escenarios. (Mahood, 1987, 21)

5. La ‘cuestión judía’ en la Inglaterra temprano moderna

Any discussion of the presence of Jews in Shakespeare’s England depends upon what one means by *Jew*²⁸ (Shapiro, 1996: 13).

La mayoría de los estudiosos concuerdan en que no había muchos judíos, o por lo menos que se reconocían como tal, en Inglaterra durante el período en que vivió William Shakespeare, ya que estos habían sido expulsados del territorio a partir del año 1290 por el rey Edward I. Aún existen controversias acerca de por qué los ingleses expelieron a los judíos; explicaciones que han cambiado considerablemente en el tiempo: por pedido del Papa, porque eran no-creyentes, porque eran usureros, porque a la gente les caían mal, porque el rey necesitaba dinero y así podía confiscarlo, etcétera. Sin embargo, de lo que no cabe duda, es que había una sociedad preocupada por las cuestiones judías: se preguntaban constantemente en qué se diferenciaban racial y psicológicamente, si debían o no ser readmitidos formalmente en Inglaterra y, quizás una de las preocupaciones más angustiantes, si era cierto que los judíos mataban cristianos.

Es necesario en primera instancia aclarar que el interés de los ingleses en estas cuestiones era responder las propias inglesas. Inglaterra como nación estaba experimentando por aquellos años una gran turbulencia social, religiosa y política. La Reforma y las teorías políticas y sociales generaron un profundo impacto en cómo era imaginada la identidad cultural²⁹. Las nociones de nación y raza no podían, durante el siglo XVI, ser independientes una de la otra y es por ello que saber si Shakespeare era *antisemita* es un interrogante que no puede ser resuelto. En todo caso la cuestión fundamental radica en la naturaleza de la ‘inglesidad’ (*Englishness*) en sí misma (Shapiro, 1996).

Tanto la *Englishness* como la *Jewishness*, ‘judaisidad’, como nos indica James Shapiro (1996), han cambiado a lo largo de la historia, pero también es cierto que por aquellos años se definían por la exclusión del otro: no sólo el inglés era lo que no era el judío, sino también lo que no era el escocés, el irlandés, e incluso el francés o el español. Por supuesto,

²⁸ Cualquier discusión sobre la presencia de judíos en la Inglaterra de Shakespeare depende de qué entiende uno por *judío* (Shapiro, 1996: 13).

²⁹ Algo similar sucedió durante el siglo XX luego de Auschwitz y en lo que va del siglo XXI en esta sociedad *globalizada* en que vivimos.

la unión con Escocia bajo el reinado de James I complicó aún más la situación. Sin embargo, la expulsión masiva de los judíos desde 1290 (así como sería luego con Cromwell su reincorporación), ha significado que el inglés se definió a sí mismo por el rechazo mayoritario de la *Jewishness*.

Los judíos que se habían convertido al catolicismo o al protestantismo destruyeron las formas convencionales de pensar la identidad religiosa: ¿se habían convertido ‘de corazón’ o por presión inquisitorial? ¿Eran realmente correligionarios? Siguiendo a Pablo en Romanos, la conversión de los judíos es necesaria para la segunda llegada de Cristo; así éstos eran a la vez la oposición a los cristianos y, al mismo tiempo, cristianos potenciales.

Es así, siguiendo esta definición de *Englishness* por la negativa, que no sorprende que las diferencias fuesen exageradas e incluso inventadas. Es decir, muchas personas eran consideradas como no inglesas de acuerdo a cómo oraban, qué comían, cómo vestían u olían. La dificultad para distinguir un cristiano de un judío puede llegar a verse incluso en las palabras de Portia, cuando en el juicio pregunta quién es el cristiano y quién el judío³⁰.

Los isabelinos parecen haber estado fascinados por los judíos y el judaísmo. Los reformistas protestantes cavilaron profundamente en el origen hebraico de la cristiandad. Como ya hemos mencionado, los judíos no serían permitidos a reasentarse en territorio inglés hasta la mitad del siglo XVII, e incluso entonces su estatus legal fue ambiguo.

5.1. Los mitos sobre los judíos

³⁰ Si hay cierto sarcasmo en la pregunta, es visible en el filme dirigido por Radford donde la vestimenta de Al Pacino (Shylock) revela su ‘raza y religión’ (sobre el uso de estas nociones, remitimos a la introducción y al texto ya mencionado de Shapiro), no así en la lectura del texto shakespeariano. Sin embargo, Marjorie Garber en “The Merchant of Venice”(2004) sostiene que:

Bear in mind that ‘Jews’ on the Elizabethan stage normally wore bright red wigs and large noses, and that Shylock has already alluded memorably to his customary costume, his ‘Jewish gabardine’, the long, coarse garment, like a cloak, worn by Jews from the medieval period through the early modern. Whatever Antonio is wearing, he is not wearing a red wig or a gabardine. Venetian merchants dressed like princes. But it seems Portia cannot tell them apart. Is her question rhetorical, an articulation of the principle of ‘blind justice’?. (308)

[Tener en cuenta que los ‘judíos’ en el escenario isabelino normalmente lucían brillantes pelucas rojas y grandes narices; y que Shylock ya había aludido memorablemente a su vestimenta habitual, su ‘gabardina judía’, la prenda larga y tosca, como una capa, usada por judíos desde la época medieval hasta la modernidad temprana. Lo que sea que Antonio esté vistiendo, no era una peluca roja ni una gabardina. Los mercaderes venecianos vestían como príncipes. Pero parece que Portia no puede distinguirlos ¿Es su pregunta retórica, una articulación del principio de ‘justicia ciega’?. (308)]

Insofar as the Expulsion of the Jews from England in 1290 and their Readmission in 1656 have become symbols of opposing antisemitic and philosemitic (or alternatively, xenophobic and tolerationist) impulses in English culture, any account of Shakespeare and the Jews is necessarily framed by and contingent upon how these stories have been told³¹. (Shapiro, 1996: 43)

El primero de los grandes mitos sobre los judíos e Inglaterra que James Shapiro enumera en su obra *Shakespeare and the Jews* (1996) es el hecho casi no discutido de que durante 366 años el suelo inglés estuvo libre de judíos. Lo considera un relato dentro de un mito mayor, el de la mismísima *Englishness* que, como vimos, se desarrolla a partir de la negación del Otro. Enfatiza particularmente la idea de *historias*, cuentos, porque es a través de ellos que las identidades son remodeladas e imaginadas.

En los tiempos de Shakespeare, siguiendo a Shapiro (1996), hubo un importante cambio en el modo en que el inglés imaginó su pasado y definió su presente: emergió el mito del origen anglo-sajón mediante trabajos como *Brittania* (1586), de William Camden y *Restitution of Decayed Intelligence* (1605), de Richard Verstegen. Siguiendo el mito anglo-sajón, los escritores ingleses temprano modernos reconcieron a su nación como protestante (cristiana), con libertad política, superioridad lingüística y exclusividad racial³².

5.2. El crimen judío

La villanía judía era motivo de entretenimiento en el teatro isabelino. Quizás donde mejor es vista es en *The Jew of Malta* (1589), de Christopher Marlowe donde Barabas, el maquiavélico judío, aparece “as murderer, poisoner, usurer, and political interloper”³³ (Shapiro, 1996: 92).

³¹ En la medida en que la expulsión de los judíos de Inglaterra en 1290 y su readmisión en 1656 se han vuelto símbolos de los impulsos antisemitas y filosemitas (o alternatively, xenófobos y toleracionistas) opuestos en la cultura inglesa, cualquier explicación de Shakespeare y los judíos está necesariamente enmarcada por y es contingente sobre cómo se han contado estas historias. (Shapiro, 1996: 43)

³² Es posible advertir en estos orígenes germánicos una similitud con las ideas hitlerianas del siglo XX, pero para este entonces el contexto era diferente y el concepto de antisemitismo ya había sido forjado.

³³ Como asesino, envenenador, usurero e intruso político (Shapiro, 1996: 92).

Entre los muchos cargos que se les adjudican a los judíos está el del asesinato de cristianos, raptos de niños, circuncisión y canibalismo.

Es probable que en los turbulentos tiempos de la post-Reforma, para disipar las dudas sobre la cristiandad, fuese importante yuxtaponer valores cristianos aceptados tanto por católicos como por protestantes y que éste haya sido el origen del mito generalizado del crimen judío. Por otro lado, como Shapiro (1996) lo indica, es probable que los miedos de los ingleses protestantes por el crimen judío se haya intensificado debido a residuos de su pasado católico: en efecto, los católicos cuando tomaban comunión, consumían la sangre y el cuerpo de Cristo.

En resumidas cuentas, “Each of these parts of the larger crime also effects an irreversible transformation of identity: familial, sexual, religious, and physical”³⁴ (111).

5.3. La circuncisión y la ‘acircuncisión’

Para los sujetos ingleses temprano modernos la circuncisión era más que tan sólo la emasculación: era un signo que distinguía a los judíos de todas las demás personas. Si bien no hay evidencia de que haya habido circuncisiones en Inglaterra a excepción de un puñado de puritanos, el interés post-Reforma que guió un impulso judaizante, también inspiró curiosidad hacia este ritual crucial en la posición teológica del apóstol Pablo en la Epístola a los Romanos, texto central de la Reforma protestante.

Los isabelinos sabían que la circuncisión había sido un problema para los primeros cristianos, incluso para Pablo. Esta especie de *bautismo judío* era llevado en el cuerpo de por vida como una marca de la raza a la que pertenecen. En el tardío siglo XVI la palabra *flesh*, ‘carne’, fue consistentemente usada, principalmente en la Biblia de Ginebra, para referirse al pene.

When Paul declares that ‘the circumcision is of the heart’ and is ‘in the spirit, not in the letter’, we are presented with a double displacement: of the physical by the spiritual and of the circumcision of the flesh by the circumcision of the heart³⁵. (Shapiro, 1996: 126-127)³⁶

³⁴ Cada una de estas partes del crimen mayor también produce una transformación irreversible de la identidad: familiar, sexual, religiosa y física (111).

³⁵ Cuando Pablo declara que ‘la circuncisión es del corazón’ y está ‘en el espíritu, no en la letra’, se nos presenta un doble desplazamiento: de lo físico por lo espiritual y de la circuncisión de la carne por la circuncisión del corazón (Shapiro, 1996: 126-127).

³⁶ Se desarrollará en el capítulo III el hecho de *castrar* para eliminar a los cristianos.

Pablo incorpora a esta distinción entre circuncisión interna y circuncisión externa una confusión más: la ‘acircuncisión’, pues como al propio Pablo le sucedió, al ser judíos conversos ya no tienen el prepucio. La misma radica en el bautismo, un nuevo pacto que sobreescribe al antiguo, volviendo cristiano al judío.

5.4. Roderigo López, el doctor ‘marrano’

La Inglaterra temprano moderna, como hemos visto, albergaba por lo menos una pequeña cantidad de judíos a pesar de la expulsión de 1290. Muchos fueron conversos, es decir que realmente se volvieron cristianos, pero otros eran ‘marranos’: judíos españoles o portugueses que, aunque oficialmente fueron convertidos al cristianismo, secretamente continuaron con sus prácticas judías. Uno de esos supuestos marranos fue el médico de la reina Elizabeth I, Roderigo López³⁷. Este doctor fue enjuiciado en 1594 por una supuesta conspiración para envenenar a la reina. Fue condenado a la ejecución que recibían los traidores. Según Shapiro (1996), William Camden asegura que el médico se dirigió a su muerte asegurando que él amó tanto a la reina como a Jesucristo, lo cual, viniendo de un judío, hizo reír a los espectadores. Probablemente, uno de los espectadores de la ejecución haya sido William Shakespeare.

6. El problema de la identidad inglesa temprano moderna

Es probable que la gran difusión de la obra shakespeariana se deba a su capacidad para eludir la definición y el encasillamiento de manera cien por ciento segura. Es decir que las interpretaciones de sus trabajos son la clara manifestación de los cambios culturales que una sociedad sufre en cada época. De hecho, Shakespeare mismo muestra en sus obras cómo el sujeto inglés temprano moderno se ha modificado entre las décadas de 1590 y 1610³⁸. Es en la interacción entre la forma artística y la social que es posible observar con

³⁷ Su nombre y apellido pueden encontrarse escritos de diferentes maneras, con o sin tilde, con ‘s’ o con ‘z’, modernizado o no.

³⁸ El primer momento [de la obra shakespeariana], vinculado a un individuo-interioridad natural y diseminado en una realidad siempre en exceso respecto de dicho individuo; el segundo momento, vinculado a un individuo-interioridad ahora metafísico (es decir desnaturalizado) pero incomunicado con una realidad cuyos excesos solamente pesaban sobre quienes padecían la ‘doble tiranía’ de las pasiones y de las costumbres; luego, la fase superior de este mismo momento, vinculada a una diseminación del individuo-interioridad metafísico como parte de una realidad en la que si bien todos lograban comunicarse, sólo lo hacían según las pautas de un desfase ético y experiencial que provocaba infinitos malentendidos; y por

mayor claridad y detalle cómo el arte desarrolla las configuraciones subyacentes en la vida social de una cultura (Barber, 1963).

Comedy is not, obviously enough, the same thing as ritual; if it were, it would not perform its function [...] He [Shakespeare] found in the social life of his time the stuff for 'a kind of history' [...] The form finds meanings in life [...] This process of translation from social into artistic form has great historical as well as literary interest [...] And he wrote at a moment when the educated part of society was modifying a ceremonial, ritualistic conception of human life to create a historical, psychological conception. His drama, indeed, was an important agency in this transformation: it provided a 'theater' where the failures of ceremony could be looked at in a place apart and understood as history; it provided new ways of representing relations between language and action so as to express personality³⁹. (Barber, 1963:15)

Si bien las tragedias y comedias shakespearianas no tienen un punto final en cuanto a sus posibilidades interpretativas, sí poseen un comienzo histórico definido: la Inglaterra del tardío siglo XVI.

El Londres en el que vivió Shakespeare tenía una gran población de residentes extranjeros provenientes de Portugal, España, Países Bajos y Francia, entre otros. La mayoría de estos eran refugiados protestantes que habían logrado una cierta protección económica y legal por parte del gobierno inglés. Pero durante todo el siglo XVI las comunidades extranjeras fueron sumamente violentadas por ingleses que consideraban que les quitaban sus trabajos. La hostilidad no se reducía sólo a los inmigrantes de países distantes, sino que también incluía a los escoceses, galeses y especialmente a los irlandeses, con quienes los ingleses mantenían una lucha por la dominación centenaria. De hecho, la

último un tercer momento, vinculado a un carácter trascendental en una realidad que podía corregir sus defectos políticos sólo si conseguía asociar sus valores a los de un afuera natural aportado por los espíritus aristocráticos que lo dirigían; todos estos momentos constituyen, en el interior de la estética del drama de Shakespeare, el despliegue exacto de aquella correspondencia política. El absolutismo naturalista de fines de la dinastía Tudor, en los años finales del reino de Elizabeth I; luego el tránsito variado por una crisis metafísica en un absolutismo ya no naturalista sino trascendental, fueron los momentos políticos correlativos de la deriva estética estudiada. (Fiel, 2010: 316-317)

³⁹ La comedia no es, obviamente, lo mismo que el ritual; si así fuera, no cumpliría su función [...] Él [Shakespeare] encontró en la vida social de su tiempo el material para 'una especie de historia' [...] La forma encuentra significados en la vida [...] Este proceso de traducción de lo social a lo artístico tiene un gran interés tanto histórico como literario [...] Y escribió en un momento en que la parte educada de la sociedad estaba modificando una concepción ceremonial y ritualista de la vida humana para crear una concepción histórica y psicológica. Su drama, de hecho, fue un agente importante en esta transformación: proporcionó un 'teatro' donde las fallas de la ceremonia se podían ver en un lugar aparte y entenderse como historia; proporcionó nuevas formas de representar las relaciones entre el lenguaje y la acción para expresar la personalidad. (Barber, 1963: 15)

gran mayoría de Irlanda, principalmente hacia el sur, permaneció católica a pesar de las masacres y las quemadas de las cosechas y viviendas que las tropas inglesas ocasionaban.

Un ejemplo de la búsqueda por unificar a los habitantes de Inglaterra, católicos y protestantes, fue el hacerle frente a la ‘Armada Invencible’ española en 1588 y ganar, hecho que colocó a Inglaterra dentro de las potencias europeas. Pero este enemigo no resultó ser suficiente para mantener los lazos de unión entre ambas religiones en el suelo inglés.

Una forma de enmascarar las profundas diferencias en cuanto al lenguaje, creencias y costumbres de los pueblos de las Islas Británicas fue agruparse contra un enemigo común en una especie de alianza, un ‘nosotros’ contra ‘ellos’. Este enemigo común, como se observó en el apartado sobre el mismo, fue el judío.

Esta autodefinición por la negativa sugiere que:

The extraordinary variety of these exercises (which include public executions and urban riots, as well as more benign forms of curiosity) suggests that the boundaries of national identity were by no means clear and unequivocal. Even peoples whom English writers routinely, viciously stigmatize as irreducibly alien – Italians, Indians, Turks, and Jews – have a surprising instability in the Elizabethan imagination and may appear for brief, intense moments as powerful models to be admired and emulated before they resume their place as emblems of despised otherness⁴⁰. (Greenblatt, 2016: 25-26)⁴¹

En el período de vida en que William Shakespeare vivió, la historia del sujeto fue la de reacomodamientos forzados a condiciones de vida política sumamente diferentes.

Hasta los tiempos de la Reforma, el sujeto inglés ocupaba su lugar en la sociedad de acuerdo a una jerarquía naturalizada, con una exterioridad política inactiva. La vida interior del sujeto no existía como tal, sino que coincidía con los términos del Estado. La Reforma vino a resistirse con toda noción de autoridad terrenal y no sólo religiosa.

⁴⁰ La extraordinaria variedad de estos ejercicios (que incluyen ejecuciones públicas y disturbios urbanos, así como formas de curiosidad más benignas) sugiere que los límites de la identidad nacional no fueron de ninguna manera claros e inequívocos. Incluso los pueblos a los que los escritores ingleses rutinariamente, violentamente estigmatizan como irreductiblemente ajenos (italianos, indios, turcos y judíos) tienen una inestabilidad sorprendente en la imaginación isabelina y pueden aparecer por breves e intensos momentos como modelos poderosos para admirar y emular antes de reanudar su lugar como emblemas de otredad despreciada. (Greenblatt, 2016: 25-26)

⁴¹ La Inglaterra de Shakespeare también tuvo una pequeña población africana, mayormente llevada como esclava para servidumbre. Su color de piel fue objeto de especulación *pseudo*-científica y de debate teológico. Ejemplo de esta población es, probablemente, el marroquí en *The Merchant of Venice*, pero también Othello en la obra homónima.

Incluyendo el gobierno de Mary Tudor, el ejercicio político era concebido como una lucha entre naciones e incluso entre conciencias religiosas. Pero con Elizabeth I al mando, la política cambió radicalmente: la lucha fue intestina, los debates y disputas se dieron entre partes de un mismo organismo, por lo que el enemigo de la reina fue el mundo extra-estatal. Es por ello, por estas ansiedades políticas, que también obtuvo unidad su reinado: comenzó la constitución de la *Englishness*.

7. Ambigüedad

A diferencia de tiempos anteriores (inclusive los de Henry VIII y Mary Tudor), bajo el reinado de Elizabeth I, el sujeto fue integrado al Estado, pero no bajo limitaciones políticas impuestas⁴², sino por una compenetración estético-política, es decir lingüística y moral, entre Estado y sujeto. Dicho de otra manera, se politizó la estética pues la ‘literatura’ (en general, no sólo el drama⁴³) desarrolló al sujeto, creándole nuevas formas de consciencia.

En definitiva, la estética plasmó para finales del siglo XVI un sujeto político particularmente múltiple. Todas las relaciones de sujeción que el propio sujeto fue creando, fueron captadas por la estética: es allí, en el discurso, donde la realidad política del sujeto podía ser leída:

Durante el siglo XVI los discursos de la teología, la política, la magia, la ciencia, el arte, conocieron relaciones recíprocas notablemente móviles, intercambiables. Bajo el imperio de una retórica común a todos ellos – signo de una epistemología constructiva también común –, las direcciones ideológicas que cada discurso tomaba constituían las únicas marcas que los diferenciaban recíprocamente. Las diferencias genéricas entre ellos eran sólo el signo exterior de la función de destinación del discurso, de su recepción o manifestación en el plano de su circulación social. Esta es la razón por la que los choques entre las ideologías que los discursos manifestaban llegaban a ser tan virulentos a veces; todos estos discursos compartían el espacio común de un único plano constructivo, retórico y epistemológico, desde el cual ellos se distribuían luego en las instancias de su destinación social [...]

No existía durante el siglo XVI (excepto hacia el final y justamente cuando Marlowe y Shakespeare aparecen) una división, más o menos clara o insinuada, entre lo estético y lo político. La

⁴² Remitimos al apartado sobre la Reforma en este mismo capítulo.

⁴³ El drama entendido como parte de la institución ‘literatura’ es una concepción que los isabelinos, como se verá en este mismo apartado, no poseían. La misma comenzó con la publicación del primer folio de la obra de Ben Jonson en 1616, momento en el cual el sujeto comenzará a ser situable tanto estético como políticamente en un mismo discurso.

inexistencia de esta división hacía que el discurso estuviera en estos tiempos poderosamente ideologizado, potenciado en su capacidad de incidir directamente sobre las conciencias y por ende sobre las prácticas – y esto, justamente, como resultado del hecho de que el sujeto receptor no tenía aún razones políticas (sociales, estatales) para configurar una actitud específica con la que recibir el discurso estético como tal [...] Ese prisma de formalizaciones discursivas, divididas con claridad en función de sus destinaciones ideológicas diferentes (y que la modernidad ha canonizado como géneros), sólo más tarde se consolidaría por completo, a partir de la segunda mitad del s. XVII. (Fiel, 2010: 51)

En resumidas cuentas el arte, la religión, la filosofía, la ciencia, la política e incluso la magia, habían sido hasta comienzos del siglo XVI tan sólo particiones de una verdad teológico-moral-política. La Reforma vino a significar un nuevo orden que permitía el cuestionamiento del previo orden de poder (monarquía-Vaticano). Finalmente, el Estado logró integrar esta nueva verdad, convirtiéndola en un nuevo elemento de control político-moral. Esto mismo sucedió con el drama: los teatros fijos, como mediadores entre el pueblo al que se debía controlar sin excederse y las magistraturas a las que había que agrandar a fin de conseguir su fidelidad, lograron posicionarse como elementos de control.

Los teatros fueron recintos encargados políticamente de demarcar los límites y contener a la actividad estética, tal como el reinado de Elizabeth I – un gobierno que quería ganarse el corazón del pueblo y no conquistarlo por la fuerza –, lo necesitaba.

Tal fue la base de la futura posibilidad del drama de Marlowe y Shakespeare. Aquí el manejo de la retórica resultó fundamental para la liberación discursiva e incluso para la disimulada liberación sexual. La ambigüedad de finales del siglo XVI a menudo mencionada por diferentes autores parte de esta división insinuada entre estética y política: esta indeterminación le permitía a la imaginación politizarse, diciendo y haciendo alusiones sin por ello comprometerse. El teatro tomaba todo tipo de discurso y dentro de ellos se construía y reconstruía, estableciendo la *disidencia política*, pero escudándose en la libertad que otorgaba la indeterminación para no hacer afirmaciones; siendo así un discurso estético libre, radicalmente opuesto al Estado político absolutista.

Como el teatro todavía no era considerado una ‘institución’, fue políticamente inimputable y, si bien se podía prohibir una obra, la censura a una institución no era posible. Es decir que, como todavía no era considerado ‘literatura’, el discurso dramático era libre para expresar la tensión de su presente, tanto del discurso en sí como del sujeto.

Es por esto que la mezcla de conceptos de diversa índole que la expresión dramática de fines del siglo XVI solía utilizar, imposibilita en la actualidad determinar la intención del contenido de las obras dramáticas de aquellos tiempos. Actualmente, un lector nacido tras la disociación de la identidad estética y la política, no podrá acceder a la intención de un discurso mixto como el shakespeariano. La única manera en que un lector actual coincida con lo que el autor isabelino quiso mostrar es si éste explícitamente lo ha hecho en su discurso. El drama en los tiempos de Shakespeare confundía en su interior la intención formal con la ideológica, disimulándose la una a la otra: mediante la alusión estética se decían cosas que la censura política no permitía.

Las ambigüedades del discurso estético terminaron corrompiendo las solemnidades oficiales, por lo que el poeta debía ‘desaparecer’, no ser reconocido como ‘la voz de la escritura’ para quedar libre de riesgos. La identidad política del sujeto quedaba disuelta en la retórica⁴⁴.

8. El espectáculo del teatro⁴⁵

La existencia del teatro londinense Red Lion en 1567, y el teatro de James Burbaje, The Theatre, construido en 1576, son los primeros datos que existen sobre teatro públicos ingleses permanentes e independientes. Pero el drama inglés no puede ser datado por aquellos años, ya que hay una larga tradición de ello.

La tradición teatral inglesa se extiende siglos antes de la concepción de Shakespeare. Ejemplo de ello eran los ‘misterios’ y los ciclos de obras bíblicas que fueron desapareciendo por la presión de los protestantes contra tales obras católicas. Para el siglo XV y probablemente antes, comenzaron a organizarse compañías de dramaturgos que viajaban bajo patrocinio noble. Éstas se ganaban la vida brindando diversión mientras aumentaban el prestigio del patrocinador.

Otra de las formas de teatro más difundidas durante el siglo XV y que continuaron durante la primera mitad del siglo XVI fueron las ‘moralidades’.

⁴⁴ Es por ello que conocer las intenciones de Shakespeare es imposible y, por tanto, imposible decir si es/fue *filo* o *antisemita*, más allá del hecho de que estos términos no correspondan al período isabelino.

⁴⁵ Seguimos aquí la introducción de Greenblatt ya mencionada a la obra completa de Shakespeare (2016).

Like the mysteries, moralities addressed questions of the ultimate fate of the soul. They did so, however, not by rehearsing scriptural stories but by dramatizing allegories of spiritual struggle. Typically, a person named Human or Mankind or Youth is faced with a choice between a pious life in the company of such associates as Mercy, Discretion, and Good Deeds and a dissolute life among riotous companions like Lust or Mischief⁴⁶. (Greenblatt, 2016: 34)

Tanto los clérigos como los actores comparten algunas de las habilidades retóricas, por lo que tales obras, así como algunas de las shakespearianas, pueden sonar un poco a sermones.

8.1. Censuradores del teatro

El teatro era un lugar al cual solían asistir prostitutas y también un lugar donde ‘inocentes criadas’ eran seducidas (Greenblatt, 2016). Además, las obras eran interpretadas al aire libre y al atardecer, por lo que los jóvenes solían abandonar sus trabajos, malgastando tiempo y dinero en espectáculos que, a menudo, exponían a los ciudadanos a la sexualidad y a la insubordinación política.

Estos fueron motivos más que suficientes para que, desde la década de 1570, algunos funcionarios públicos así como muchos moralistas de la época (especialmente los puritanos) intentasen conducir al teatro fuera de la ciudad.

En 1591 una prohibición a las interpretaciones de los domingos fue estrictamente aplicada: era el día del Señor, no un día para asistir al teatro.

Algunos críticos extremos atacan más gravemente al teatro. William Prynne, en su enorme libro *Histriomastix* (1633), considera al teatro como un enredo de prácticas demoníacas obscenas que enferma al cuerpo de la sociedad. Una de sus críticas fundamentales es hacia el ‘afeminamiento’, por lo que no sorprende que críticas de este tipo se centren en el uso de actores infantiles masculinos para interpretar la parte femenina (Greenblatt, 2016). El travestismo teatral para estos enemigos del teatro, excita deseos ilícitos tanto heterosexuales como homosexuales ¿Cómo no considerar como demoníaco al

⁴⁶ Al igual que los misterios, las moralidades abordaron cuestiones sobre el destino final del alma. Sin embargo, lo hicieron no ensayando historias de las Escrituras, sino al dramatizar alegorías de lucha espiritual. Típicamente, un personaje llamado Humano o Humanidad o Juventud, se enfrenta a la elección entre una vida piadosa en compañía de asociados tales como Piedad, Discreción y Buenas Acciones, y una vida disoluta entre compañeros desenfrenados como Lujuria y Malicia. (Greenblatt, 2016: 34)

teatro si el vestirse como el otro sexo violaba una prohibición bíblica (“La mujer no se vista de hombre ni el hombre se vista de mujer; por ser abominable delante de Dios quien tal hace” –Deuteronomio 22: 5–)?

Finalmente, a mitad del siglo XVII, tras el derrocamiento de Charles I, los teatros fueron cerrados al comienzo de la guerra civil (1642) y no se reabrieron hasta 1660 con la restauración de la monarquía.

Sólo los poderosos patrocinadores de las compañías teatrales podían proteger en algo al teatro. Los intérpretes podían refutar los cargos en su contra diciendo que eran meros vagabundos y que sus actuaciones públicas eran ensayos necesarios para cuando deban entretener a sus nobles patrocinadores. Sin embargo, el acoso del alcalde y los concejales de la ciudad de Londres continuó sin disminuir y los intérpretes se vieron forzados a construir sus teatros afuera de la jurisdicción de estas autoridades.

Aun así, la censura a las obras, por lo que muestran los registros, no fueron realizadas por las creencias heterodoxas de los dramaturgos sino, más bien, cuando se corría el riesgo de ofender a gente influyente, así como a poderosos aliados o si amenazaban con causar desorden público exacerbando controversias religiosas o de cualquier otro índole.

9. Otros espectáculos

La actuación no se encontraba sola. A su lado se ubicaron otras formas de expresión y entretenimiento públicas tales como la música y el baile, e incluso fueron rápidamente incorporadas a la práctica teatral.

En el temprano siglo XVI, la Reforma resultó destructiva para la música sacra: muchos órganos de iglesia fueron destruidos, se cerraron los coros de las escuelas, por supuesto se eliminaron junto con los monasterios las liturgias polifónicas. Pero hacia finales del siglo, muchos estilos de música secular inglesa fueron desarrollándose e incorporándose al teatro, contribuyendo al realce y revitalización de textos retóricamente poderosos.

Los personajes shakespearianos a menudo piden música, dando voz a la convicción de la época de que la armonía musical poseía una relación directa con la armonía del Cielo-Cosmos y el Estado.

Por supuesto, estos tampoco eran los únicos espectáculos: había justas, torneos, entradas reales, procesiones religiosas, mascaradas de boda y de corte, fiestas de disfraces, malabaristas, adivinos, esgrima, narradores, shows de magia, festivales populares, peleas de osos y perros, etcétera; y además, humillaciones públicas, mutilaciones y ejecuciones. A los sentenciados por traición les correspondía una muerte sumamente violenta: eran colgados, pero mientras todavía estaban vivos se les cortaban los genitales y les sacaban y quemaban los intestinos.

10. Homosexualidad y travestismo

10.1. La posibilidad de homosexualidad

La idea de que algunas lecturas son más legítimas que otras, nos dice S. Wells en *Looking for Sex in Shakespeare* (2004), se basan en cuestiones sobre la interpretación teatral y no en la obra en sí. Esto tiene que ver con que muchas de las relaciones entre personajes en las obras de Shakespeare pueden ser, pero no necesariamente son, sexuales. Sin embargo, muchos críticos y dramaturgos modernos continúan forzando las obras en búsqueda de sexualidad en lugares insospechables. Como resultado, cambia el balance interpretativo de la obra hasta el punto en que no podemos hablar de una ‘adaptación’, sino de una obra nueva: se vuelven un ‘evento único’ y, como tal, no podemos juzgar las obras a través de su ‘fidelidad’ a un ‘original’.

Si las obras shakespearianas están abiertas a una lectura homosexual, esta lectura posee su propio tipo de validación. Las obras de Shakespeare están llenas “[...] of friendship between members of the same sex, affectionate, even loving relationships in which there is nevertheless no explicit declaration or other manifestation of sexual interest”⁴⁷ (Wells, 2004: 68).

⁴⁷ [...] de amistad entre miembros del mismo sexo, relaciones afectuosas, incluso amorosas en las que, sin embargo, no hay una declaración explícita u otra manifestación de interés sexual (Wells, 2004: 68).

Según Wells (2004), las posibilidades de lectura de tonos sexuales ocultos no comenzaron hasta el tardío siglo XIX. Las alusiones a lo que este autor llama ‘gestos remilgados’ (*mincing gestures*) de algunos personajes shakespearianos nos llama la atención sobre el hecho de que la presencia de la homosexualidad en un texto puede ser material propio para la interpretación. De esta manera, no es un asunto que se limita solamente al comportamiento del actor en el escenario, sino también al modo en que el espectador decodifica el mensaje de la puesta en escena. Por ello, “The meanings that we find in plays are culturally determined; some critics would say entirely so. Still, some aspects of relationships are defined by the texts; others have to be sought under their surface”⁴⁸ (96).

10.2. Travestis en el teatro

Fue a partir de un decreto del rey en 1662 que los roles femeninos fueron llevados a cabo por actrices. Antes de ello, eran jóvenes masculinos los encargados de dichos papeles. Como durante el período isabelino en las representaciones no había actrices debido a la presión de los puritanos, el dramaturgo pudo jugar con la indeterminación genérica de los personajes. Es decir que los modos de llevar a cabo la puesta en escena eran múltiples.

Como ya hemos mencionado, bajo la presión de los puritanos no había actrices por lo que Shakespeare convierte al travestismo en un recurso teatral que muestra la variedad estético-dramática: un mismo actor (masculino) va a representar a un personaje femenino que, en ocasiones, se viste de hombre. Así, el atuendo masculino ‘usurpado’ por los personajes femeninos shakespearianos alteran las posibilidades del decir y el hacer, revelando importantes aspectos de sus caracteres y modificando sus destinos. Sin embargo, como las mismas obras lo demuestran, las naturalezas de dichos personajes no son ni transformadas ni ocultadas en su totalidad por su vestimenta: son sólo opciones que se les presentan ante circunstancias de desesperación y a través de las cuales eluden su identidad y la construyen a través de la mirada de los otros personajes.

⁴⁸ Los significados que encontramos en las obras están determinados culturalmente; algunos críticos dirían que enteramente. Aun así, algunos aspectos de las relaciones están definidos por los textos; otros tienen que ser buscados bajo su superficie (96).

Sin embargo, a pesar de que parezca que el travestismo de los personajes sugiere un escape del determinismo social, en realidad puede ser una forma aún más profunda de restricción: el arte dramático y, particularmente el arte dramático shakespeariano, está profundamente vinculado a los miedos, fantasías y esperanzas de su tiempo.

Toda la cultura inglesa temprano moderna parece ser dependiente de las ropas que visten. Éstas representan símbolos de estatus social, de autoridad y, por ello mismo, en los dramas de Shakespeare a menudo el disfraz es increíblemente práctico⁴⁹. Por supuesto, el punto mayor que alcanza esta atracción por las vestimentas es la corona; símbolo máximo de autoridad y por el cual tanto hombres como mujeres están dispuestos a morir, tal es el caso que se observa en *King Lear*.

11. El concepto de Estado luego de Shakespeare

Los tiempos en los que vivió Shakespeare todavía eran los de los esencialistas que concebían la totalidad de manera metafísica, siendo el Estado, los lazos familiares, la persona, realidades trascendentes. El sujeto y el Estado se definirían según determinaciones conceptuales con la concepción contractualista de la totalidad, la cual era más bien pragmática. No hay evidencia en toda la obra shakespeariana que permita otra realidad que no sea la monárquica. En el mejor de los casos, Shakespeare quedaría a mitad de camino entre los esencialistas del siglo XVI y los aún no llegados contractualistas. La igualdad natural, no era igualdad jurídica, pues para ello habría que esperar hasta 1789.

Para principios del siglo XVII, el concepto de Estado ha llegado a representar el más alto objeto de análisis del pensamiento político europeo.

One precondition is clearly that the sphere of politics should be envisaged as a distinct branch of moral philosophy, a branch concerned with the art of government. This was of course an ancient assumption, classically embodied in Aristotle's *Politics*. The idea was lost to view, however, with Augustine's immensely influential insistence in *The City of God* that the true Christian ought not to concern himself with the problems of 'this temporal life' [...] As I have sought to argue, this in turn suggests that any attempt to excavate the foundations of modern political thoughts needs to begin with the recovery and translation of Aristotle's *Politics*, and the consequent re-emergence of the idea that political philosophy constitutes an independent discipline worthy of study in its own right [...]

⁴⁹ Véase el disfraz de Portia y el de Jessica.

A second precondition for coming to think of the State as the main subject-matter of political philosophy is that the Independence of each *regnum* or *civitas* from any external and superior power should be vindicated and assured [...] One of the most important steps towards the formation of the modern concept of the State was thus taken when Bartolus and his pupils insisted that the *civitates* of the *Regnum Italicum* were not merely in a position of *de facto* Independence from the Empire, but ought to be legally acknowledged as *universitates superiorem non recognoscentes*, as ‘independent associations not recognising any superior’ in the conduct of their political affairs [...]

A further precondition for arriving at the modern concept of the State is that the supreme authority within each independent *regnum* should be recognised as having no rivals within its own territories as a law-making power and an object of allegiance. Any such unitary image of political sovereignty was precluded in medieval Europe by the legal assumptions underpinning the feudal organisation of society, and by the Church’s claims to act as a law-making power coeval with rather than subordinate to the secular authorities⁵⁰. (Skinner, 2009: 349-351)

Así, para finales del siglo XVI, la idea del Estado como el único custodio del imperio se impuso sobre el territorio. Cualquier otro organismo podía existir únicamente con permiso del Estado. El punto de vista de la idea moderna de Estado presupone que la sociedad política sólo existe para propósitos políticos. De este modo, la Reforma fue la clave para secularizar el poder de los gobernantes, pero esto no se dio de inmediato ni sin violencia: tanto los católicos como los protestantes poseían como objetivo para el gobierno mantener la *verdadera religión* y la Iglesia de Cristo (Skinner, 2009). Como estaban

⁵⁰ Una precondition es claramente que la esfera de la política debe contemplarse como una rama distinta de la filosofía moral, una rama preocupada por el arte del gobierno. Esta fue, por supuesto, una antigua suposición, observable claramente en la *Política* de Aristóteles. Sin embargo, la idea se perdió de vista con la insistencia inmensamente influyente de *La Ciudad de Dios* de Agustín, de que el verdadero cristiano no debería preocuparse por los problemas de ‘esta vida temporal’ [...] Como he tratado de argumentar, esto a su vez sugiere que cualquier intento por excavar los fundamentos de los pensamientos políticos modernos, debe comenzar con la recuperación y traducción de la *Política* de Aristóteles, y el consiguiente resurgimiento de la idea de que la filosofía política constituye una disciplina independiente digna de estudio por derecho propio [...]

Una segunda precondition para llegar a pensar que el Estado es el tema principal de la filosofía política es que la independencia de cada *regnum* o *civitas* de cualquier poder externo y superior debe ser reivindicada y asegurada [...] Uno de los pasos más importantes hacia la formación del concepto moderno de Estado se tomó de cuando Bartolus y sus alumnos insistieron en que los ciudadanos del *Regnum Italicum* no estaban meramente en una posición *de facto* independiente del Imperio, sino que deberían ser legalmente reconocidos como *universitates superiorem non recognoscentes*, como ‘asociaciones independientes que no reconocen a ningún superior’ en la conducción de sus asuntos políticos [...]

Otra condición previa para llegar al concepto moderno de Estado es que se debe reconocer que la autoridad suprema, dentro de cada *regnum* independiente, no tiene rivales dentro de sus propios territorios como poder legislativo y objeto de lealtad. Cualquier imagen unitaria de la soberanía política fue excluida en la Europa medieval por los supuestos legales que sustentan la organización feudal de la sociedad y por los reclamos de la Iglesia de actuar como un poder legislativo coetáneo con, antes bien que subordinado a las autoridades seculares. (Skinner, 2009: 349-351)

dispuestos a morir por su fe, a numerosos teóricos políticos les pareció obvio que, para lograr la paz cívica, los poderes del Estado debían separarse del deber de mantener una fe particular.

El término ‘Estado’ comenzó a ser utilizado en un sentido más abstracto y moderno por pensadores como el humanista francés Bodin, quien en 1576 escribió la obra que unos años después, en 1606, Richard Knolles traduciría al inglés como *Six Books of a commonweal*. A pesar de preferir *commonwealth* (mancomunidad) antes que *State* (Estado), está claro que el concepto de Estado en el que pensó Bodin es diferente a referirse al conjunto de ciudadanos. De hecho, también distingue los poderes del Estado de los de los gobernantes, quienes tienen el trabajo “to command, judge and provide for the government of the state”⁵¹ (Skinner, 2009: 356).

Hacia finales del régimen de Cromwell en la década de 1630, Inglaterra presentó un incremento en el estilo burocrático de gobierno central, junto con un interés creciente entre los humanistas de dicho país en los problemas pertinentes a ‘políticas’ y ley pública, que permitieron el desarrollo del término ‘Estado’ de manera impersonal.

Por supuesto, el uso de este nuevo concepto de ‘Estado’ sólo fue invocado por los teóricos políticos más sofisticados y secularizados como Sir Walter Raleigh, quien en sus tratados *Maxims of State* (1642), también insiste en que los poderes del Estado deben ser distinguidos de aquellos que poseen los gobernantes y magistrados particularmente. Estos pensadores creían en el Estado como un poder omnipotente e impersonal al cual todos los ciudadanos le debían sus obligaciones políticas. Como señala Skinner (2009), estos son los fundamentos de la teoría moderna de Estado.

12. Hobbes y el Leviatán

Fue en 1651 cuando se publicó por primera vez el *Leviathan*, de Thomas Hobbes. En la parte superior del emblema que aparece en la portada original (en la que este monstruo bíblico marino, Leviathan, asoma empuñando un báculo pastoral con su mano izquierda y una espada con su derecha) se lee una cita en latín de Job 41, 24: *Non est potestas super*

⁵¹ de mandar, juzgar y prever para el gobierno del estado (Skinner, 2009: 356).

terram quae comperatur ei, ‘No hay poder sobre la tierra que se le compare’. Lo esencial de esta portada es que

el ‘Dios mortal’, el hombre artificial llamado Common-wealth o Estado (como Hobbes lo define en la introducción) no habita en la ciudad, sino por fuera de ella. Su lugar es externo no sólo respecto de las murallas de la ciudad, sino también respecto de su territorio, en una tierra de nadie o en el mar: como quiera que sea, no en la ciudad. El Common-wealth, el body politic, no coincide con el cuerpo físico de la ciudad. Es esta situación anómala la que deberemos intentar comprender. (Agamben, 2017: 44)

El cuerpo del Leviathan (el cuerpo del Estado) está formado por una multiplicidad de caras. Esto viene a significar que el *Commonwealth* otorga una unidad a la multiplicidad. Si bien la unificación de la multitud de los ciudadanos en una sola persona puede pensarse como una ilusión e, igualmente, la representatividad política, no por ello es menos eficaz.

[Hobbes define en *De Cive*] El pueblo reina en toda ciudad [*populus in omne civitate regnat*]: reina incluso en la monarquía, porque el pueblo quiere a través de la voluntad de un solo hombre. Los ciudadanos, es decir los súbditos, son la multitud. En la democracia y en la aristocracia, los ciudadanos son la multitud y la asamblea es el pueblo [*curia est populus*]. También en la monarquía los súbditos son la multitud y, si bien esta es una paradoja [*quamquam paradoxum sit*], el rey es el pueblo [*rex est populus*]. (50-51)

Es decir que el pueblo es soberano dividiéndose en dos: una ‘multitud’ y un ‘pueblo’. Siguiendo el pensamiento de Hobbes, una vez que el pueblo elige al soberano, se disgrega en una multitud confusa, pues era persona hasta transferirle su poder al rey. Dicho de otra manera, el pueblo no tiene un cuerpo propio: pasa de ser una ‘multitud desunida’ antes del contrato, a una ‘multitud disuelta’ luego del pacto. Es mediante el contrato que la multitud se une y se disuelve en el soberano-pueblo-rey, y de esta manera deja de existir como multitud para ser pueblo.

Hobbes era perfectamente consciente de la peligrosa y constitutiva ambigüedad del término ‘pueblo’, porque este desde siempre contiene en sí a la multitud [...] tiene un doble significado. En un sentido, significa simplemente una cantidad de hombres, que se diferencia según el lugar de su residencia, como el ‘pueblo de Inglaterra’ [...] que no es sino la multitud de aquellas personas particulares que habitan esas regiones, sin considerar ningún contrato o pacto [contract or covenant] entre ellos, a través de los cuales cada cual se obliga con el resto. En otro sentido, la palabra significa una persona civil, es decir, un hombre o una asamblea en cuya voluntad está incluida e implicada la voluntad de cada uno en particular. (Agamben, 2017: 60)

En síntesis el problema del Estado surge de las ansiedades políticas-religiosas-culturales, que crean en el período en que Shakespeare escribió *The Merchant of Venice*, a un sujeto múltiple, cuya posibilidad de liberación de las tensiones se ve reflejada en la ambigüedad propia de las obras teatrales. Además, el teatro no podía dejar de reflejar cuestiones propias del Estado soberano donde la usura y las preocupaciones religiosas eran vividas día a día. El travestismo y la homosexualidad, entre otros, son ejemplos de los desequilibrios de un sujeto y un Estado de transición que llevaron a la censura e, incluso, al cierre de los teatros.

CAPÍTULO II

Hemos hecho mención durante todo el capítulo I de la importancia de la historia como relato de la cultura. El presente capítulo no es la excepción. Con la finalidad de no atiborrar de notas contextuales el análisis de las obras propio del tercer capítulo, se analizará el contexto europeo desde la segunda mitad del siglo XIX hasta el presente y su influencia en el mundo occidental, a fin de comprender el universo cultural en el que el sujeto actual occidental se encuentra inmerso. M. Radford y nosotros mismos somos ejemplos de ello.

Con la intención de hacer más ameno un relato histórico⁵² que puede resultar ‘denso’ cuanto menos, el capítulo se dividirá en dos partes: una primera parte que recopila datos y procesos históricos, sin descuidar la ‘cuestión judía’ en la Europa y mundo actual como punto de llegada; y una segunda parte que se refiere al rol del cine en la cultura occidental actual y que recupera los datos descritos en la primera parte.

PRIMERA PARTE

1. Siglo XIX y XX

⁵² La importancia del estudio de la historia de una nación o región para comprender una obra artística o a un autor no es novedosa. Sirva de ejemplo mencionar a W. Benjamin (*El París de Baudelaire*, 2012) quien, para hablar de Baudelaire, reúne una enorme cantidad de datos fácticos histórico-sociales, políticos, histórico-literarios, e incluso de estadística social: podríamos llegar a decir que el arte es tratado por Benjamin como un hecho social entre otros. Introduce la figura y la obra de Baudelaire en la historia social, pues el mundo representado por la poesía del escritor francés es el mismo en el que vivió.

1.1. El auge del liberalismo y los nacionalismos

Las fuerzas del liberalismo y el nacionalismo desatadas por la Revolución francesa, mantuvieron su vivacidad hacia la segunda mitad del siglo XIX, a pesar de que en la mayor parte de Europa se habían restaurado los gobiernos conservadores. El liberalismo adoptaba la libertad en el comercio tanto interior como exterior, la eliminación de las restricciones tradicionales sobre la libre actividad del mercado (incluidas la esclavitud y servidumbre, así como también los privilegios monopolistas). En el liberalismo, el gobierno interfería mínimamente en la economía: se impulsaba la libertad individual y un gobierno no representativo controlado por Parlamentos.

Según el pensamiento de teóricos políticos ingleses como John Locke, Jeremy Bentham y James Mill, el economista escocés Adam Smith, y los filósofos ilustrados franceses como Rousseau, el liberalismo era la máxima expresión ideológica de los intereses burgueses en las sociedades industriales, por lo que resultaba lógico en aquel momento que su enclave político fuese la sociedad más industrializada, Gran Bretaña. Con la abolición de 1846 de los aranceles sobre el maíz importado (*Corn Laws*), Gran Bretaña entró en la era del libre comercio y mantuvo su hegemonía durante varias décadas gracias a su predominio industrial y comercial.

Surgieron nuevas fuerzas sociales y económicas. Se desarrollaban ferrocarriles, el telégrafo, etcétera; en cada país aparecía una clase media producto de la vida urbana, el comercio y las escuelas, factores que llevarían al fin del modelo aristocrático. Comenzaba la era de la internacionalización del comercio.

El surgimiento y crecimiento de la burguesía llevó consigo al nacionalismo. Los estados comenzaron a tomar las ofensas que hasta entonces se consideraban personales, como retos al honor de la nación. Posteriormente esta forma de nacionalismo se endureció, violenta y militarmente, bajo la influencia del darwinismo social: la supervivencia del más apto. La fidelidad ya no se debía al rey o al señor, ni siquiera a la clase o al credo religioso, sino a la única e indivisible República, incluso en monarquías parlamentarias como la de Gran Bretaña.

El concepto de ‘república’ se convirtió en sinónimo de ‘derechos de todo hombre’ y, por ende, debía ser definida por todos los ciudadanos y no sólo por una élite⁵³. Estas ideas se expandieron rápidamente: cada parte del imperio austriaco luchaba por su autodeterminación, Italia buscaba ser más que sólo una expresión de cierto territorio. Tras la independencia de Grecia (1832), el mapa de los Balcanes cambiaba sus fronteras todo el tiempo. Más allá del nacionalismo, estaba el imperialismo que hacia 1870 Gran Bretaña extendió hacia India. Sin embargo, la fuerza emergente europea más importante y que competía con la burguesía por la fidelidad y lealtad a la nación, fue el socialismo.

1.2. La unidad alemana y la unidad italiana

En 1861 asume el trono de Prusia Guillermo I, quien eligió como ministro al príncipe Otto von Bismarck. Este ministro estaba dispuesto a conseguir la unidad alemana a como dé lugar, por lo que debía sustituir a Austria (la cual había sostenido una larga disputa con Prusia por conseguir la supremacía de los pueblos alemanes) como principal poder alemán. La eficacia de las fuerzas prusianas había ganado tres guerras decisivas contra Dinamarca, Austria y Francia y, de esta manera, continuaron sus triunfos logrando en 1871 que el rey prusiano fuese coronado emperador alemán. Fue entonces evidente que el país teutón era la mayor potencia militar europea. Bismarck logró mantener el equilibrio a favor de Alemania hasta que perdió el favor imperial con Guillermo II.

La agresiva política germánica provocó el sistema de alianzas entre las grandes potencias que fue visible durante la Primera Guerra Mundial.

⁵³ Venecia fue una república aristocrática desde sus inicios en el año 421 hasta su caída con las guerras napoleónicas de fines del siglo XVIII (1797). En un principio fue un gobierno autócrata con el *dux* como dictador absoluto, pero la organización de la república siempre se esforzó por evitar que un solo hombre concentrara todo el poder. Es por ello que en 1268 se fijó el sistema electoral que consistía en una serie de cuatro elecciones realizadas por ciudadanos elegidos al azar, hasta la última elección donde 41 patricios seleccionaban al nuevo *dux*. De esta manera, se evitaba la repetición de electores y que el *dux* saliente le otorgara las funciones de gobierno a un hijo u otro familiar, así como que los ciudadanos más adinerados impongan a su candidato.

Los poderes del *dux* eran limitados por la ‘*Promissione Ducale*’, un compromiso asumido por el nuevo duque con el que se aseguraba compartir el poder con un Consejo Mayor, compuesto por 480 miembros elegidos de diferentes familias aristocráticas. Posteriormente también se incorporó un Consejo Menor, con el que se limitó aún más el poder del *dux*.

Italia por su parte, fue durante siglos el escenario de guerras entre franceses, españoles, austríacos y alemanes. A pesar de ello, los italianos conservaron la consciencia de raza⁵⁴, lengua y religión que los unía entre sí. Los principales obstáculos para la unificación eran Austria y el Papa, pues sus tierras formaban una barrera en el centro del país.

Austria aplastó cualquier intento patriótico italiano, pero en el peor momento, Víctor Manuel subió al trono de Piamonte-Cerdeña (1849) y eligió como primer ministro al Conde Cavour, el cual empezó a sanear la economía y preparó un gran ejército. Luego se alió con Francia, desafiando y ganándole a Austria la mayor parte del norte de Italia, pero entregando a cambio Saboya y Niza a su aliada.

El nacionalista Garibaldi detuvo la rebelión en Sicilia y luego marchó a Roma, donde se puso en contacto con Cavour. En 1861, Víctor Manuel fue proclamado rey de Italia. Durante la década que siguió, Italia contó con el apoyo de Bismarck contra Francia y Austria, consolidando su unidad.

1.3. El telón de fondo y la Primera Guerra Mundial

El capitalismo demandaba conquistar y controlar nuevas áreas geográficas en las que invertir. A medida que la tecnología se desarrolló, también hizo lo propio el poderío naval de las potencias, sobre todo de Japón y Alemania (cuyos submarinos fueron la causa durante la Primera Guerra Mundial de que Estados Unidos se uniera a los Aliados). Todas estas potencias consideraron necesario incrementar sus flotas militares a fin de proteger sus territorios de ultramar.

Estos intereses crecieron rápidamente cuando la industrialización de Europa comenzó a demandar mayores cantidades de materias primas y a producir grandes cantidades de mercancías a las que había que encontrarles un mercado.

El crecimiento industrial varió de acuerdo a la época y el país y, hacia 1914, Japón era el único país en Asia que experimentó una ‘revolución industrial’.

Entre los años de 1870 y 1914, la evolución en el transporte y la vitalidad de las finanzas crearon una economía internacional. Para cuando la Primera Guerra Mundial estalló, el 60% de todas las mercancías manufacturadas eran exportadas por países

⁵⁴ Concepto hoy descartado, pero vigente en aquellos años.

Europeos. Londres continuaba siendo el centro de las transiciones económicas internacionales.

La revolución industrial llegó tardía pero extraordinariamente a Alemania, llevando consigo un gran vigor económico durante el último tercio del siglo XIX. Sin embargo, la necesidad de obtener nuevas fuentes de materias primas para sus industrias, así como nuevos mercados para sus manufacturas; se combinó con un fanatismo patriótico que impulsaba la idea del 'imperio' (*Reich*) junto con la sensación de estar limitado por las otras potencias europeas.

La crisis de junio de 1914 intensificó los preparativos de guerra, la cual estalló cuando el archiduque Fernando, heredero del trono austríaco, fue asesinado por un nacionalista eslavo durante una visita oficial a Sarajevo. Como resultado, Austria invadió Serbia a la cual acusaba del crimen. Mientras que Alemania apoyaba a los Habsburgo, Rusia y Francia salieron en socorro de Serbia. Fue el comienzo de la Primera Gran Guerra.

Gran Bretaña pidió a Francia y a Alemania que respetaran el tratado que establecía la neutralidad de Bélgica, pero tras la negativa de los alemanes, los británicos invadieron dicho país. El Reino Unido declaró al día siguiente, el 4 de agosto de 1914, la guerra a Alemania. Por su parte, Italia dejó de lado la neutralidad y se unió a los Aliados en 1915. Rusia, tras la revolución de 1917 con la cual derrocó a la monarquía, se retiró, firmando un tratado de paz con los alemanes.

Fueron millones las pérdidas humanas de esta primera experiencia mundial de guerra total. Durante la guerra, todas las grandes potencias europeas estuvieron complicadas en la lucha en algún momento.

Finalmente en 1919 se formularon las condiciones de paz en el Tratado de Versalles, con las figuras del presidente estadounidense Woodrow Wilson, Lloyd George de Inglaterra y Clemenceau de Francia a la cabeza. Uno de los puntos del tratado consistía en la formación de una Liga de Naciones que pondría frenos a otra posible guerra mundial. Se excluyó a Rusia de esta liga por haberse retirado antes de la finalización de la guerra. Por otro lado, no fue posible persuadir a las cabezas de Estado de Inglaterra y Francia para que moderaran su actitud frente a Alemania.

1.4. Socialismo soviético, fascismo italiano y nazismo alemán

La Revolución Rusa provocó que en febrero de 1917 caiga el gobierno del zar y Kerenski se instaure como primer ministro, llevando a Rusia a un sistema de carácter democrático-liberal. En octubre del mismo año, los bolcheviques tomaron el poder a través de una violenta guerra civil que concluyó dos años después. Los nuevos gobernantes, con Lenin a la cabeza, habían firmado con Alemania la paz de Brest-Litovsk, que significaba el reconocimiento de Finlandia y Ucrania como estados independientes y la pérdida de los Estados bálticos y de Polonia.

Lenin falleció en 1924 y la subida al poder de Stalin señaló el comienzo de una etapa de purga en el interior del mismo partido bolchevique. Por otro lado, Stalin relanzó la economía soviética, apostando a la industria pesada y dejando de lado la idea de una revolución mundial. El Estado pasó a ocupar el lugar de los empresarios privados en el capitalismo y los trabajadores, privados de toda capacidad de decisión, no experimentó mejoras.

En Italia, la desintegración del gobierno parlamentario dio como resultado el enfrentamiento entre fascistas y comunistas. Finalmente Mussolini y sus camisas negras vencieron. El dictador italiano organizó el país y promovió grandes obras públicas, llegando a ser las rutas italianas motivo de orgullo para toda Europa. Sin embargo, la ambición de Mussolini lo llevó a la guerra por la extensión del territorio italiano.

Alemania que, como dijimos, se encontraba en una pésima situación como consecuencia de la guerra y las reparaciones de la misma, fracasó en sus primeros intentos de gobiernos republicanos y el sistema financiero se derrumbó. Hitler prometió volver a hacer de Alemania un país fuerte y unir al *Reich*. El patriotismo de este líder llevó a grandes números de alemanes a seguirlo. Siguiendo el ejemplo italiano de Mussolini, reconstruyó al país con obras públicas. En cuanto a su política exterior, se apoderó de territorios vecinos que habían pertenecido a Alemania antes de la guerra por medio de amenazas bélicas. Su éxito fue amplificado por una maquinaria propagandística muy eficiente.

Como hemos visto en el capítulo I, la unificación nacional necesitaba de un Otro no alemán. Y este 'Otro' fueron en verdad dos: el comunista y nuevamente el judío.

La comunidad judía en Alemania era muy numerosa, poderosa e influyente, sobre todo en las profesiones liberales. Hitler logró culparlos de todos los males y fracasos alemanes. Los campos de exterminio y las cámaras de gas datan de tiempos anteriores a la Segunda Guerra Mundial.

Por otro lado, los Estados totalitarios que surgieron por aquella época en Europa⁵⁵, nacieron por efecto de la amenaza de una revolución socialista. De hecho, algunos sociólogos concuerdan en que el capitalismo lleva en su cuerpo una defensa fascista que sólo se manifiesta en determinadas condiciones históricas y que podría nacer incluso desde una propia democracia parlamentaria, tal como fue el caso de Hitler⁵⁶. En efecto, Hitler asumió el poder a partir del sufragio universal y sólo después de tomar el control del Estado democrático, pasaría a suprimir las estructuras legales que había utilizado para su ascenso. De hecho, el pacto entre el capital y una burocracia autoritaria tendría como objetivo preservar el capitalismo (incluso con la intervención en algunos casos del Estado) y suprimir cualquier amenaza revolucionaria. Mediante la disolución de las libertades de expresión se pretendía eliminar el conflicto social, el disenso político, y armonizar las relaciones sociales con la idea de cierta jerarquía de clase inamovible⁵⁷.

1.5. La Segunda Guerra Mundial

La Liga de Naciones que el presidente estadounidense Wilson propuso en el Tratado de Versalles no había de ninguna manera logrado detener los excesos nacionalistas de los países europeos. En cuanto a la economía, los Estados actuaban como compartimientos cerrados en competencia los unos con los otros. Además, las vejaciones que habían seguido al Tratado de Versalles influían en la conducta de los protagonistas. Todas estas

⁵⁵ No sólo el italiano y el alemán, sino también el español de Franco, el portugués de Salazar y el búlgaro de Zankov.

⁵⁶ Entre los estudiosos que sostienen esta idea de 'defensa fascista', es posible nombrar a modo de ejemplo a Ángelo Tasca (2000) y Renzo De Felice (1976).

⁵⁷ Tal como sucedía en los tiempos anteriores a la escritura de Shakespeare, es decir anteriores a la década de 1590 inglesa.

circunstancias, sumadas a la guerra civil española (1936-1939), se tradujeron en un conflicto que excedía el carácter netamente europeo y alcanzó al mundo.

Hitler consiguió reincorporar Austria y Renania al *Reich* y manifestó sus intenciones de anexionar Checoslovaquia, lo que finalmente hizo. Posteriormente invadió Polonia, motivo por el cual Inglaterra y Francia le declararon la guerra el 3 de septiembre de 1939.

Si bien los daños materiales y en la economía ocasionados por esta segunda guerra fueron enormes, más grandes fueron las pérdidas humanas. Las principales ciudades alemanas quedaron destruidas, así como otras ciudades europeas presentaron el daño de los bombardeos por varios años.

Como consecuencia de la guerra, Gran Bretaña quedó empobrecida y profundamente endeudada así como también la URSS. Por ello, se les exigió una tremenda reparación a los países que ayudaron a Alemania.

Con la Carta Atlántica, el gobierno de Estados Unidos y el británico comenzaron a tomar iniciativas para diseñar un nuevo orden económico y político.

Para estos años de posguerra, dos grandes potencias eran hegemónicas: la Unión Soviética y los Estados Unidos. La URSS, aunque victoriosa en el conflicto militar, tuvo un terrible coste económico y de vidas humanas, sin embargo, el Ejército Rojo dominaba Europa oriental y el poder de Stalin se proyectaba hacia toda Europa y Asia. Para cuando cesaron las hostilidades, por su parte Estados Unidos era la mayor potencia industrial del mundo (pues los bombardeos no tocaron sus tierras) y el único país que poseía el secreto de la bomba atómica.

A pesar de diferentes posturas sobre el futuro de Alemania y de Polonia, finalmente se acordó la división de la administración de Alemania entre las cuatro potencias: Estados Unidos, Gran Bretaña, Francia y la Unión Soviética. Polonia finalmente quedó bajo dominio soviético, aunque en compensación extendió sus dominios hacia el oeste, en territorio antiguamente alemán.

2. Desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta 1999

2.1. 1945-1965

Luego de la Segunda Guerra Mundial y antes de la Guerra Fría (1965), hubo un interés especial por estudiar los conflictos en relación a las estructuras y funciones sociales. El conflicto social proporcionaba la principal explicación en los análisis sobre el cambio social y el progreso.

El fin de la 2ª G.M. supuso un cambio sociológico importante al detectarse el comienzo de una mundialización que tendría su reflejo en los campos de las relaciones humanas, de la economía y de la cultura. Pero no cabe duda que este movimiento expansivo —no territorial— sino de segunda ola, según Alvin Toffler, para apoyo del desarrollo industrial, se iniciaba bajo el signo de un gran conflicto recién terminado y en las vísperas de otro entre el Este y el Oeste, de magnitud desconocida.

El proceso de integración económica mundial se hace presente por una serie de factores históricos que dividen a la sociedad mundial en tres mundos de características sociales escalonadas en tres niveles. (Parente Rodríguez, 2003: 51)

Además de marcar el fin de la Segunda Guerra Mundial, 1945 da paso a un nuevo ciclo en la estructura económica y social mundial: el declive de Europa como área económica más poderosa del mundo, expansión del modelo económico soviético; posteriormente, la posibilidad del enfrentamiento político no bélico entre las dos superpotencias; el surgimiento, ante la impotencia de dicha rivalidad, de Estados considerados como ‘tercer mundo’; etcétera.

En definitiva, el fin de la Segunda Guerra Mundial dio lugar a una nueva sociedad, un nuevo orden y nuevos conflictos que derivaron de la implantación de nuevas tecnologías, una explosión demográfica, la creación de organismos internacionales y transnacionales, la creación de países por efecto de la descolonización, la lucha por recursos energéticos y fenómenos sociales masivos.

La Carta de las Naciones Unidas consolidó el nuevo orden mundial, asegurando las condiciones de paz y estabilidad entre las naciones que formaron parte. Sin embargo, numerosos pueblos aún no desarrollados completamente en sus destinos políticos⁵⁸, sumados a la rivalidad ideológica y de poder entre las dos grandes potencias (EE.UU y la URSS) a las que veían como modelos, generaron en estos nuevos países y en algunos no tan nuevos pero sí menos desarrollados, el germen de nuevos conflictos.

2.2. 1965- 1980

⁵⁸ Así considerados por las nuevas potencias, modelos ‘a seguir’.

El enfrentamiento entre Estados Unidos y la URSS (Guerra Fría) fue un conflicto histórico entre dos potencias que pretendieron hacer valer sus respectivos sistemas imperiales. Se comprende así que lo que estaba en juego era el dominio del mundo entero. Sucede que una vez anulado el poder de las naciones europeas, había que construir un nuevo orden internacional basado en dos sistemas ideológicos, de poder y económicos que asumían su capacidad de actuar en todo el mundo.

Desde la Conferencia de Bandung (1955) el grupo de naciones ‘no alineadas’ se esforzó en proclamar la independencia de los países recién descolonizados, impulsando nuevas descolonizaciones y utilizando el foro de Naciones Unidas para sus maniobras de poder internacional. Así surgieron varios líderes como Tito, Nasser y Nehru que hicieron de sus respectivos países zonas de relativa independencia, aunque todos ellos con sus propios problemas. Tito necesitó —con gran perspectiva geoestratégica— dedicar todas sus energías a mantener unidas en las seis repúblicas balcánicas sin interferencias exteriores. Nasser aprovechó el conflicto con Israel, para erigirse en líder del panarabismo, si bien aceptó las ayudas de la URSS porque EE.UU. apoyaba claramente a Israel. Nehru por su parte, tenía la difícil tarea de mantener la unidad india recién obtenida la independencia, con los conflictos que todavía perduran con sus vecinos. (Parente Rodríguez, 2003: 87)

El enfrentamiento árabe-israelí, el cual podríamos decir que se desprendió de la Guerra Fría, fue y aún es un objetivo estratégico para la ‘paz mundial’. Los árabes pretendían durante fines de la década de 1960 en su conflicto con Israel afirmar su cultura y etnia y, por supuesto, controlar el valioso recurso del petróleo. Las potencias de Gran Bretaña y Francia pretendían como antiguas colonizadoras, controlar el tráfico marítimo a través del Canal de Suez. Los estadounidenses tenían un interés estratégico en la zona, motivo por el cual apoyaron a Israel. Por su parte, la URSS aprovechó para ofrecer su apoyo a los árabes, desplegando navíos militares por el Mediterráneo. Como resultado de todo esto se dio entre el 5 y el 10 de junio de 1967 la llamada ‘Guerra de los seis días’.

Desde sus orígenes como Estado, Israel fue cuestionado pues su propia existencia fue impuesta por la ONU a instancias de las potencias occidentales. Este organismo emitió la resolución número 242 por medio de la cual establecía un plan de paz en la zona reconociendo al Estado de Israel y a un Estado Palestino (que vio reducido su territorio) al cual pertenezcan todos aquellos árabes de la zona que no quisieran formar parte de Israel.

Por supuesto, los antecedentes de antagonismos culturales, raciales e históricos se remontan a siglos pasados, por lo cual es entendible la perduración del conflicto hoy.

2.3. Debilitamiento y caída de la URSS

Hacia la segunda mitad de la década de 1980 y la primera mitad de la década de 1990, la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas comenzó su descomposición hasta colapsar. Esto generó una nueva remodelación del orden mundial que incluyó numerosos conflictos armados, originados por ambiciones tanto étnicas y religiosas como nacionalistas. Un ejemplo de ello es la guerra serbio-bosnia-croata que dividió la zona balcánica.

La caída de la URSS dejó un vacío geoestratégico enorme que las potencias occidentales dominantes (Estados Unidos y sus aliados) utilizaron para llevar a las zonas ex-soviéticas, las ideas propias de democracia y control. Así, generaron otra serie de conflictos en los que los países árabes, antes protegidos por la URSS, se vieron abiertos a la amenaza estadounidense y, en general, occidental (por ejemplo, la Guerra del Golfo). Israel comenzó su expansión hasta la dominación casi total, aunque todavía hoy resistida, del territorio palestino.

SEGUNDA PARTE

1. Siglo XXI

1.1. En el nuevo milenio

La competitividad de este tiempo está estimulada por los grandes cambios tecnológicos e institucionales. La disuasión nuclear, es decir la amenaza de un posible ataque nuclear como medio para mantener ‘a raya’ a los Estados, ‘mantuvo la paz mundial’ promoviendo la convivencia y las relaciones entre naciones hasta fines de la década de 1990. Pero el fin de la Guerra Fría disipó el peligro de guerra entre grandes potencias. Se generó un nuevo orden mundial.

Los Estado-nación del siglo XXI se ven agrupados en entidades políticas y económicas de diverso índole. Esto genera que el poder de los Estado-nación se diluya hacia lo global y, a la vez, hacia lo local. Por otro lado, los desarrollos tecnológicos de las comunicaciones y los transportes modifican las leyes estatales y las fronteras que marcaban la soberanía nacional.

Se ha hablado mucho acerca de las consecuencias de la mundialización. La interdependencia de las economías, la necesidad de un cambio de escala en la gestión de los flujos financieros y humanos, ¿no tiene como efecto a largo plazo debilitar una noción tan cara a los politólogos, la de soberanía? De allí la cuestión que reaparece sin cesar cuando se evoca la mundialización: ¿es el fin del Estado-nación? Esta problemática hace las delicias de los politólogos. Unos dan como evidencia el nuevo peso que han adquirido los organismos supranacionales y la aparición de un tejido de ‘organizaciones no gubernamentales’, que tienen un estatus un poco impreciso, pero que han triunfado en la ocupación de la primera plana de la escena en contextos en los que hasta aquí solo tenía autoridad la diplomacia de los Estados. Se vería así emerger un ‘mundo sin soberanía’. Debilitada por el triunfo de la economía de mercado, la soberanía estatal sería puesta en cuestión por la formación de grandes conjuntos que integran regiones enteras del globo: la Unión Europea, el MERCOSUR y el TLCAN, la ANASE y la APEC en Asia. De la misma manera, el recrudescimiento de los conflictos étnicos desestabilizaría al Estado. A esta tesis se oponen aquellos que remarcan que los protagonistas reales de la escena internacional son con total seguridad los Estados-nación, comenzando por Estados Unidos, y que el espacio de iniciativa del cual se benefician los organismos transnacionales y no gubernamentales está severamente limitado por las soberanías en presencia. Aún más: la globalización sería de hecho propicia a la emergencia y al reforzamiento de los Estados, a la ‘cristalización de un sistema de Estados’. (Abélès, 2016: 68-69)

La primera postura de la hipótesis citada muestra la posibilidad del fin del Estado-nación que comenzó a mediados del siglo XVII, pero cuya transición anterior visibiliza el conjunto de las obras shakespearianas. Es decir que estamos en un nuevo momento de transición siglos después de William Shakespeare. Si es cierto que está cambiando el modo

de ejercicio de poder en las sociedades del mundo, entonces el sujeto también está cambiando⁵⁹.

Tomando una postura intermedia entre los dos puntos de vista arriba mencionados, aun así es posible afirmar que estamos vivenciando una transición. Si bien es posible que el Estado-nación no esté llegando a su fin, sino que se esté reorganizando, la concepción de soberanía sí está cambiando: durante todo el siglo XVI y XVII observamos en Inglaterra un intento de rectificar la soberanía nacional a través de límites y fronteras, expansión imperial, definición de la identidad nacional, etcétera. Eso mismo sucede en la actualidad: las tecnologías comunicativas superan y complementan a los bloques económicos; movimientos tanto conservadores como progresistas se manifiestan a diario. Es evidente que lo político se está desplazando, la relación del ser humano con el poder se moviliza y ya no es posible definirla a través de marcos filosóficos o teóricos con precisión.

Los actores de organizaciones transnacionales como el FMI o el Banco Mundial, permanecen anónimos en su mayoría, pero ocupan un lugar fundamental para las sociedades. Estas organizaciones escapan a la representación clásica del poderoso en una figura precisa, sin embargo devinieron en pocos años en el objetivo de denuncia de las catástrofes sociales y culturales de la actualidad. Pero por otro lado, estas mismas organizaciones transnacionales son mayoritariamente quienes condensan ciertos datos esenciales para los gobiernos que no se limitan a la economía, sino por ejemplo, a los derechos del hombre (los Derechos Humanos). Este es el nuevo lugar de lo político en sus dos caras y con figuras y problemáticas específicas. El cine cumple aquí con su papel de acuerdo con la organización y poder al que responde.

[La] desaparición tendencial de las diferencias de la política y del derecho en la indistinción ética define también cierto presente del arte y de la reflexión estética. Así como la política se borra en el par del consenso y de la justicia infinita, estos tienden a redistribuirse entre una visión del arte que lo consagra al servicio del lazo social y otra que lo consagra al testimonio interminable de la catástrofe [...] Por un lado, los dispositivos por los cuales el arte, hace algunas décadas, pretendía atestiguar de la contradicción de un mundo marcado por la opresión, tienden hoy a dar testimonio de una pertenencia ética común [...] se inscribe entonces en la perspectiva de un arte marcado por las categorías del consenso: se trata allí de devolverle a un mundo común el sentido perdido o de reparar las fallas del lazo social. (Rancière, 2016: 147-148)

⁵⁹ Las luchas feministas serían un ejemplo de ello.

Como hemos podido apreciar en el último apartado del primer capítulo, la tradición política iniciada con el Estado-nación plantea que el propósito fundamental de los individuos es preservar la comunidad en donde el Estado-nación representa la forma más acabada de la integración de las partes del pueblo. Así, como fue posible incluso hasta el 11 de septiembre de 2001, la unidad política se basaba en las relaciones de poder (y dominación) como reguladoras del orden social, o bien, en la determinación de un enemigo común.

En la actualidad, nos dice Abélès en *El espectáculo del poder* (2016), nada de esto es posible en las sociedades occidentales. Como observamos, el debilitamiento de los límites para pensarse como comunidad (que en la era de la globalización fueron debilitadas en gran medida por los medios de comunicación como internet y por los bloques económicos), hizo caer la creencia en el Estado como protector de la comunidad. Esa ‘protección’ que el Estado social aseguró durante los años de crecimiento económico post Segunda Guerra Mundial y que dio esperanza a los pueblos involucrados ya no es posible. Ya no hay un enemigo común y reconocible y sólo nos queda una incertidumbre por el porvenir, por lo que la lucha contra él no tiene fin. La determinación del enemigo común es imposible⁶⁰ y por ello el Estado no puede brindar ninguna protección. El 11 de septiembre de 2001 abrió la posibilidad de un futuro amenazante. Y esto que ‘va a venir’ es peor que una agresión pasada: el terror, que incluye la posibilidad de una guerra bacteriológica e incluso nuclear.

La postura del Estado como ‘policía’, en el sentido que le otorga Rancière (2016), no está en duda: continúa operando en cuanto a la gestión de la ciudad. Es la incertidumbre por el porvenir, nos informa Abélès, la que configura nuestra relación con la política:

Si podemos hablar de una gubernamentalidad global, a propósito de esta constelación de instituciones y de organizaciones transnacionales, no es en el sentido de un reordenamiento inclusivo, como el de un poder que se superpondría a los poderes existentes. Esta visión de las cosas proviene de una problemática de la convivencia. Su realización última es el Imperio, una construcción que se deriva del mismo paradigma que el Estado de los filósofos, forma destinada a organizar el conjunto de vida de los sujetos ciudadanos. Ahora bien, en nuestras sociedades, donde la amenaza es una dimensión que integra el presente, son a partir de ahora fundamentales las cuestiones de la vida y la

⁶⁰ Pongamos de ejemplo el caso del Estado Islámico: no todos los musulmanes forman parte de él, así como no todos los musulmanes son árabes. Belgas, franceses, ingleses, etcétera, cualquiera puede ser un enemigo. Probablemente sea el mismo motivo por el que Radford, en su afán por ‘corrección política’ haya hecho del marroquí en *The Merchant of Venice* un estereotipo catalogable de otredad: negro, con un acento ‘ceceante’ y cubierto de oro.

supervivencia. De manera que las ideas de equilibrio y de ordenamiento, de justicia y de derecho, no tienen su sentido si no se las sitúa en la perspectiva del riesgo y de la precaución. (Abélès, 2016: 84)

1.2. Dos leviatanes

Silvia Schwarzböck (2017) plantea que desde que nace la estética como disciplina filosófica en el siglo XVIII, la administración de la cultura aparece como un segundo leviatán que reproduce los rasgos de un primero. Es decir que existen dos leviatanes: uno político, el Soberano moderno del que hablaba Hobbes, y un segundo leviatán cultural, que le sirve al primero. Así “La cultura administrada sería, al igual que el Estado moderno, una monopolización de la fuerza (material y simbólica): la crítica de las armas, en este caso, junto a las armas de la crítica” (Schwarzböck, 2017: 307). Es entonces que, a pesar de la igualdad de condiciones de capacidad racional, el leviatán cultural es engendrado por “necesidad de convertir en fuerza de trabajo a todos aquellos que no están en condiciones materiales de hacer valer sus juicios” (307).

Ambos leviatanes, el político y el cultural, poseen los mismos rasgos: una multitud le transfiere a otra multitud (considerando al Estado como entidad compuesta de sujetos) su derecho de gobernarse a sí mismos. Dicho de otra manera, transfieren su soberanía individual para garantizar que el poder que ejercían por la fuerza, ahora esté justificado por derecho, por las leyes. Pero en todo pacto quedan excluidos, marginales que son ocultados: “para que una mínima parte de la sociedad pueda exhibir su yo, el resto va a tener que convertirse en fuerza de trabajo” (Schwarzböck, 2017: 309). La cultura, producida por una pequeña parte de la sociedad (los poderosos), se presenta para los demás como un

concepto altruista (la cultura afirmativa) [que] postula la existencia de un mundo valioso, obligatorio para todos, eternamente superior, que es esencialmente diferente del mundo cotidiano de la lucha por la vida y al que cada individuo puede acceder desde su propia interioridad, sin modificar la situación fáctica en la que se encuentra. (309)

Aquí, el sistema de mediaciones por el cual todas las personas por igual, es decir sin importar su clase, acceden en la sociedad de masas a los bienes culturales, es la industria

cultural⁶¹. Ésta, clasifica y relaciona a las personas con los bienes previamente clasificados como alta o baja cultura.

La industria cultural es consciente de que todos por igual pueden acceder a los productos culturales clasificados como ‘altos’, aunque muy probablemente no todos los elijan. Precisamente por ello es que la industria cultural convirtió a la sociedad completa en un sistema de consumidores de cultura. Por otro lado, piensa Schwarzböck, si desde la administración de la cultura, todos los miembros de cualquier público son consumidores, todos aquellos que trabajan en la producción y distribución de los bienes culturales, son a su vez trabajadores de la cultura. Como creadora de puestos de trabajo, el leviatán político “llama a la cultura [...] *industrias culturales*” (2017: 312).

No es necesario comportarse como el cine clásico ‘moralizante’, interpelando al público como Pueblo, para que cualquier arte se considere arte de Estado. Sólo basta que tenga que

comportarse en relación al dinero, dentro del sistema institucional del arte, como se comportaba el cine cuando solo él era un arte de Estado. Aunque los artistas no tengan que hablar de dinero – como sí tuvieron que hacerlo los cineastas – para poder hacer sus obras, las mediaciones se presentan ente ellos, desde la perspectiva del sistema institucional del arte, como algo más caro e imprescindible que para los cineastas. (Schwarzböck, 2017: 341)

El público debe ser pensado antes de la propia existencia de la obra en términos de mercado por parte de los artistas, algo que está sucediendo grandemente desde comienzos del siglo XXI.

1.3. La ‘cuestión judía’ hoy y el rol del Estado de Israel

Como expresamos en la introducción de esta investigación, la tradicional sociedad judía, sus valores, hoy día no están tan claros como hace siglos. Santiago Kovadloff

⁶¹ Adorno define ‘industria cultural’ de la siguiente manera:

En nuestros borradores hablábamos [Adorno y Horkheimer] de ‘cultura de masas’. Pero sustituimos esta expresión por ‘industria cultural’ para evitar la interpretación que agrada a los abogados de la causa: que se trata de una cultura que asciende espontáneamente desde las masas, de la figura actual del arte popular. La industria cultural es completamente diferente de esto, pues reúne cosas conocidas y les da una cualidad nueva. En todos sus sectores fabrica de una manera más o menos planificada unos productos que están pensados para ser consumidos por las masas y que en buena medida determinan este consumo [...] la industria cultural es la integración intencionada de sus consumidores desde arriba [...] Como la industria cultural especula con el estado de consciencia e inconsciencia de los millones a los que se dirige, las masas no son lo primario, sino algo secundario, incluido en el cálculo; un apéndice de la maquinaria. Al contrario de lo que la industria cultural intenta hacernos creer, el cliente no manda, no es su sujeto, sino su objeto. (2008: 295)

advierte en *La extinción de la diáspora judía* (2013) que esto se debe, en gran medida, a que la diáspora perdió significación como ‘destino’ tras la constitución del Estado de Israel. Sin embargo, no es posible pensar en la identidad judía excluyendo al Estado de Israel.

El proyecto sionista laico de Teodoro Herzl que triunfó en 1948 no se pudo mantener ‘puro’ en el poder debido a que, informa Kovadloff (2013), históricamente la necesidad de habitar un suelo propio no fue nunca tan importante para la identidad judía como la valoración religiosa y el acatamiento de la Ley divina. Para 1968, la concepción de la identidad nacional israelí y de la política se vio influenciada por el pensamiento religioso ortodoxo. Comenzó así lo que Norman Finkelstein (2002) denomina ‘industria del Holocausto’, entendiendo por ‘Holocausto’ un constructo ideológico no arbitrario del holocausto nazi, el hecho histórico innegable, dotado de coherencia interna.

El Holocausto posee dos dogmas fundamentales que respaldan importantes intereses políticos y de clase: la singularidad del hecho y la irracionalidad del odio hacia los judíos. Así, el Holocausto demostró ser un arma ideológica que permitió a la potencia militar que es Israel, convertirse

a sí misma en un Estado ‘víctima’, y que el grupo étnico más poderoso de los Estados Unidos también haya adquirido el estatus de víctima. Esta engañosa victimización produce considerables dividendos; en concreto, la inmunidad a la crítica, aun cuando esté más que justificada. (Finkelstein, 2002: 7)

El holocausto nazi no promueve ningún programa político concreto, pero tamizado por la ideología, es decir como Holocausto, posee los dos dogmas ya mencionados. El odio eterno e irracional de los gentiles hacia los judíos (el segundo dogma), tiene su origen en la idea de los hebreos ortodoxos de la diáspora como castigo divino (Kovadlof, 2013).

De esta manera, la ideología ‘global(izada)’ post-Holocausto forjó una serie de artistas, directores y actores, e incluso categorías como ‘lo irrepresentable’ o ‘la memoria’⁶² en función de ciertos intereses de un grupo en particular. La industria del Holocausto consiguió fabricar un escudo ideológico gracias a la corrección política.

CAPÍTULO III

1. Antisemitismo: ¿un pedido por tolerancia?

⁶² Véase en la introducción de esta investigación la definición de estas categorías y el uso de las mismas.

The Merchant of Venice is not a realistic drama; and its characters simply cannot be judge by realistic moral standars⁶³ (Middleton Murry, 1965: 35).

Varias lecturas se han dado (en particular desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad) en las que se postula cierto pedido que Shakespeare ‘ha hecho’ con su obra *The Merchant of Venice* por la ‘tolerancia’ (en principio, aunque no únicamente, religiosa)⁶⁴.

In the late twentieth century and into the twenty-first, *The Merchant of Venice* has become, for reasons historical and political as well as literary and dramatic, the site of very great anxiety – anxiety about religion and religious prejudice, about the play’s depiction of Jews and of Christians, and also about the place of sexuality and gender. A play that began its stage career with a comic Shylock in a false nose has become transmuted, over the centuries and specially after the Holocaust, into a drama of pathos, loss, and mutual incomprehension, with Shylock often – though not always – emerging as a tragic figure incongruously caught in the midst of a romantic comedy⁶⁵. (Garber, 2004: 282)

Por supuesto, en su mayoría, éstas no son más que lecturas inspiradas por la ‘corrección política *post-Auschwitz*’ y que inspiran hipótesis sobre un supuesto cambio genérico⁶⁶ e incluso arriesgadas afirmaciones sobre ciertos ‘excesos’ en la actuación.

⁶³ *El mercader de Venecia* no es un drama realista, y sus personajes simplemente no pueden ser juzgados bajo estándares morales realistas (Middleton Murry, 1965: 35).

⁶⁴ Harold C. Goddard (1960) dice que: The anti-Semitism of the twentieth century lends a fresh interest to *The Merchant of Venice*. It raises anew the old question: How could one of the most tolerant spirits of all time have written a play that is centered around, and seems to many to accept, one of the most degraded prejudices of the ages?. (81) [El antisemitismo del siglo XX lleva a un renovado interés sobre *El mercader de Venecia*. Revive la antigua pregunta: ¿Cómo pudo uno de los espíritus más tolerantes de todos los tiempos haber escrito una obra que se centró alrededor (y parece ser aceptado por muchos) de uno de los más degradantes prejuicios de todos los tiempos?. (81)]

⁶⁵ En el tardío siglo XX y en el siglo XXI, *El mercader de Venecia* se ha convertido, por razones históricas y políticas, así como literarias y dramáticas, en el sitio de una gran preocupación – inquietud por la religión y el prejuicio religioso, por la representación en la obra de los judíos y de los cristianos, y también por el lugar de la sexualidad y el género –. Una obra que comenzó su carrera escénica con un Shylock cómico con una nariz falsa, ha sido transmutada con el paso de los siglos y, especialmente luego del Holocausto, en un drama de patetismo, pérdida e incompreensión mutua; con Shylock a menudo – aunque no siempre – emergiendo como una figura trágica incongruentemente atrapado en medio de una comedia romántica. (Garber, 2004: 282)

⁶⁶ Leslie A. Fiedler (1972) apunta: Since Hitler’s ‘final solution’ to the terror which cues the uneasy laughter of *The Merchant of Venice*, it has seemed immoral to question the process by which Shylock has been converted from a false-nosed, red-wigged monster (his hair the color of Judas’s), half spook and half clown, into a sympathetic victim. (98) [Desde la ‘solución final’ de Hitler al terror que provoca la risa incómoda de *El mercader de Venecia*, parece inmoral cuestionar el proceso por el cual Shylock se ha convertido de un monstruo de nariz falsa y peluca roja (su cabello es del color del de Judas), mitad espectro y mitad payaso, en una víctima simpatética. (98)]

Probablemente estas lecturas partan o por lo menos se inspiren en la línea teórica seguida por Harold Bloom.

A lo largo del presente trabajo, hemos establecido la comprensión de las obras (a las que tomamos individualmente y no como ‘adaptación de’) de fines del siglo XVI inglés y principios del siglo XXI occidental, en una relación estrecha histórico-estético-política. De esta manera, la existencia de lo estético ‘puro’ que postula un ‘canon universal’ a la manera de Bloom, es ineficaz: no hay posibilidad de un ‘genio’ creador desde cuya obra se ramifiquen adaptaciones, sino más bien un *sujeto histórico y políticamente constituido*, que plasma en sus creaciones estéticas la realidad de la que forma parte, incluso sin siquiera tener noción de ello. Por ejemplo, nos oponemos a posturas tales como:

La ‘bardolatría’, la adoración de Shakespeare, debería ser una religión secular más aún de lo que ya es. Las obras de teatro siguen siendo el límite exterior del logro humano [...] se ciernen más allá del límite del alcance humano, no podemos ponernos a su altura. (Bloom, 2016: 17)

Si es un logro humano, Shakespeare, más que un dios fue un hombre, y el universalismo tan sólo un intento por explicar (o suprimir) las diferencias en un mundo globalizado en el que la distancia constituye una paradoja irresoluta.

Una de las principales diferencias entre el punto de vista de Bloom y el nuestro se encuentra en su hipótesis fundamental y su interpretación de las comedias, la cual configura varias lecturas que se han hecho luego de y desde él, posiblemente resumidas en la siguiente cita: “[Shakespeare] inventó lo humano tal como seguimos conociéndolo [...] hay un elemento que rebosa de las comedias, un exceso más allá de la representación, que está más cerca de esa metáfora que llamamos ‘creación’” (Bloom, 2016: 18).

Si bien es cierto que, para la constitución de la identidad nacional inglesa, se exaltó la figura de Shakespeare, lo que Bloom plantea en esta cita es la existencia de ‘algo’ superior en la creación de la obra y que, por tanto, supera al mismo autor. Algo imposible.

Esto mismo llevó a otros críticos como Gamero y Rinesi a conclusiones arriesgadas y poco fundamentadas:

Shylock, en efecto, ‘se le fue de las manos’ a Shakespeare, pero ese *exceso* del personaje respecto a las propias necesidades dramáticas de la pieza en la que cobra vida, ese exceso del personaje respecto a su caricatura, ese exceso del judío de Shakespeare respecto al *stage jew* con el que le ‘habría bastado’ para responder a las necesidades de la economía cómica de su pieza, si por un lado habla de la genialidad de su creador, por el otro es *lo que*

debe ser descontado en la interpretación para que la misma resulte efectiva. Es decir: para que *El mercader...* siga siendo una comedia. (Rinesi, 2009: 120)

Descontar ese supuesto ‘exceso’ es lo mismo que alentar a quien protagonice a Shylock para que sub-actúe y así ser ‘fiel’ a un ‘original’ que, en realidad, no es tal⁶⁷. Esta consideración sólo es posible si se toman como ‘capas’ cada puesta en escena, es decir como adaptaciones, procedimiento contrario al nuestro.

Por otro lado, Shylock no es un ‘judío de escenario’ (*stage jew*), una ‘caricatura’ como Bloom (2016) y otros plantean sobre el Barrabas de Marlowe por el simple hecho de que los ‘estilos’, ligados al acontecer socio-político de estos dos autores, no son el mismo. Desde el reinado de Elizabeth I, las ansiedades políticas buscaban unirse y desvanecerse en identidades plenas y sin fisuras (como es el caso de la constitución de la *Englishness*); el drama, por su parte, mostraba al sujeto en su funcionamiento y no ya en sus intenciones. Es decir que lo mostraba

...como circunstancia transitoria, como situación precaria, como un acontecimiento al que no había que disculpar sino solamente exhibir, presentar.

Este hecho explica (quizás mejor que la teórica del estilo) las diferencias entre Christopher Marlowe y William Shakespeare. Las causas de la fisonomía verbal del estilo del primero [...] se trata de un problema de deriva diferencial afectando las relaciones del sujeto y de la realidad, y junto con ello afectando las decisiones (no siempre totalmente conscientes) de las estrategias discursivas por las que un autor se decide. Marlowe, en su drama, atendió primordialmente a la actuación, al efecto escénico; en él, la fuerza teatral era la fuerza dominante; y es por esto que las sucesivas incursiones de Marlowe en tipos muy variados de discurso (astrología, magia, ciencia, religión, jurisprudencia, erotismo, etc.), jamás constituyó en él una instancia que modificara la forma, que afectara algún aspecto de la superestructura de la pieza dramática, o que implicara algún cambio en el curso de la acción. Para Marlowe, el discurso era una fuerza ideológica empleada con el fin exclusivo de producir un cierto efecto, de desplegar una cierta fuerza escénica. En Shakespeare, por el contrario, la multitud de discursos constituía una instancia que incidía en todos los niveles de la forma (tanto en el nivel de los caracteres como en el de la estructura escénica), y que cambiaba – o podía cambiar – las direcciones de la acción. La conversión a forma de todos los elementos componentes del drama fue el gran instrumento de mediación perfeccionado por Shakespeare; fue su gran recurso para relativizar las esencias, para representar el carácter incesantemente autocreado del mundo, en el que todos los elementos tendrán siempre su parte y su influencia. (Fiel, 2010: 160-161)

⁶⁷ Recordemos el antecedente de *Il Pecorone* para la trama de la comedia estudiada aquí de Shakespeare. Remitimos a su vez a la nota 116 y a la Introducción de esta investigación (metodología), donde es posible observar nuestra postura respecto de la ‘fidelidad’.

En el caso de *The Merchant of Venice*, de Shakespeare, la realidad parece reducida a una mera plataforma que sustenta acontecimientos aparentemente triviales, pero que encierra en sí el orden propio que la monarquía inglesa pretendía: es el caso de un enemigo común, el triunfo de la ‘justicia’, etcétera.

When the play talks about Old Testament values as contrasted with those of the New Testament, the Hebrew Bible, and the Christian Bible, and about an apparent dialectic between mercy and justice, what it is discussing is a Split in belief that was fundamental to Elizabethan culture, and to the establishment of a new state church, the Church of England, under Elizabeth’s father, Henry VIII, who named himself Defender of the Faith. But the play does not rest with a simple opposition. Every ‘Christian’ in this play is put into question, their Christian nature tested. And likewise, it is not Shylock’s Jewish religion but rather his own periodically mean-spirited misinterpretation of religious and cultural values that is offered for the audience’s observation⁶⁸. (Garber, 2004: 283)

El caso del filme de Radford encierra otro tipo de orden: el producido por la industria cinematográfica a principios del siglo XXI. Aquí, y como veremos luego en este capítulo, se encierran ciertos valores morales propios de la ‘corrección política’ que, incluso, pueden llegar a ser interpretados de manera contraria a lo que, en primera instancia, parecen señalar.

Esto último se encuentra unido a cierto ‘pedido por tolerancia’, que comienza por aseveraciones tales como “Tendría uno que ser ciego, sordo y tonto para no reconocer que la grandiosa y equívoca comedia de Shakespeare *El mercader de Venecia* es sin embargo una obra profundamente antisemita” (Bloom, 2016: 215). Gamero, por su parte, considera que la obra no trataba sobre el antisemitismo, pero que ahora ésta es un territorio en el que se despliega dicha problemática, en gran medida porque, según el crítico, “contribuyó a crear el antisemitismo moderno” (2016: 45). Este tipo de lecturas, nos ha dicho Stoll a principios del siglo XX, son el resultado de leer a Shakespeare como si hubiese escrito ayer: olvidan pronto el contexto de producción de la obra shakespeariana para fortalecer una lectura propia de la corrección política antes bien que de la obra en sí.

⁶⁸ Cuando la obra habla acerca de los valores del Antiguo Testamento en contraste con aquellos del Nuevo Testamento, la Biblia hebrea y la Biblia cristiana, y sobre una aparente dialéctica entre piedad y justicia, lo que se está discutiendo es una división en la creencia que fue fundamental para la cultura isabelina y para el establecimiento de una nueva iglesia estatal, la Iglesia de Inglaterra, bajo el padre de Elizabeth, Henry VIII, quien se nombró a si mismo Defensor de la Fe. Pero la obra no descansa en una simple oposición. Cada ‘cristiano’ en la obra es puesto en duda, su naturaleza cristiana puesta a prueba. Y de la misma manera, no es la religión judía de Shylock sino su propia mala interpretación periódica de los valores religiosos y culturales lo que es ofrecido para la observación de la audiencia. (Garber, 2004: 283)

It is by this process of making the big little and the little big, as in the reflection of a convex mirror, this process of reading into Shakespeare a lot of considerations of which he knew nothing, and reading out of him all his minor improbabilities and inconsistencies, that Dr. Honigmann and Professor Jastrow arrive at the conception of Shylock as advocate and avenger⁶⁹. (Stoll, 1927: 267)

Es posible que, como a los alumnos de Bloom a quienes les horrorizaba la idea de Shakespeare como un antisemita, a los lectores de la obra shakespeariana inclusive anteriores a la Segunda Guerra Mundial, les ‘ablande el corazón’ (Stoll, 1927) las indignidades que sufrió Shylock. Pero no a los isabelinos: ellos confiaban plenamente en la diferencia entre cristianos y judíos⁷⁰, por lo que podían reír de la desgracia de aquel personaje ridículo⁷¹. Por ello, siguiendo a Stoll (1927), el error de los críticos (como sería el caso de Bloom, Rinesi, Gamero, etcétera, siguiendo esta línea de pensamiento) consistiría precisamente en partir de la observación de la pieza parte por parte y no como un todo. Es decir que el problema partiría de considerar a la obra como un objeto estético ‘puro’, *desligado del contexto de producción*, y de diseccionar sus partes para estudiarlas por separado: toda obra tiene su razón, su *ratio*, su economía interna. Se debe considerar a Shakespeare como a cualquier hombre: un humano no ajeno a su época.

Stoll (1927) considera que, para Shakespeare y para los isabelinos, Shylock no era ni un héroe ni un mártir. Es por ello que, de haber *pathos*, este debía ser menor a la risa que provocaba. De esta manera, Shakespeare no pedía por tolerancia. Esto es una lectura moderna hecha en base a valores morales actuales, es decir, basada en la cultura ‘policial’ actual de corrección política.

Sin embargo Stoll, así como Bloom o Rinesi, parece olvidar el hecho de que, si consideramos cada puesta en escena como una obra independiente, la intención del autor isabelino no debería influir en la lectura de una obra actual, sino la del nuevo autor-director

⁶⁹ Es por este proceso de hacer pequeño lo grande y grande lo pequeño, como en el reflejo de un espejo convexo, este proceso de leer en Shakespeare muchas consideraciones de las cuales él no sabía nada, y leer de él todas sus menores improbabilidades e inconsistencias, que el Dr. Honigmann y el Profesor Jastrow llegaron a la concepción de Shylock como defensor y vengador. (Stoll, 1927: 267)

⁷⁰ Véase el apartado acerca de los mitos sobre los judíos en el capítulo I.

⁷¹ Middleton Murry en “Shakespeare’s Method: The Merchant of Venice” (1965) plantea que una buena parte del criticismo busca motivos psicológicos donde ninguno fue dado o intencionado. El odio que Shylock siente por Antonio es, en su origen, un odio de ‘cuentos de hada’, del mal contra el bien, y es por ello que Shylock odia a Antonio en un momento por ser cristiano, y en otro por ser un rival comercial. Como hemos mencionado en la Introducción, el antisemitismo es así entendido como producto de los ‘celos’ de los gentiles por ser peores a los judíos. Esto se corresponde con el segundo dogma del Holocausto: la irracionalidad (Finkelstein, 2002).

y el público al que se dirige. Por ello, hablar de ‘antisemitismo’ o ‘tolerancia’ en la obra shakespeariana, en último caso, se vuelve accesorio, pero es fundamental en el filme de Radford. Después de todo, como dice J. Shapiro (1996), hablar de ‘anti-’ o ‘filosemita’, no deja de ser un apoyo en invenciones de la teoría racial del siglo XIX, premisas de una categoría imaginaria, inadecuadas para medir lo que sucedió trescientos años antes.

But the principal excluded character in *Merchant*, the character who makes this play, for a modern audience, something other than a comedy, is of course Shylock. And the figure of Shylock rouses deep emotions, not only because his plight seems in some ways to mirror that of Jews in Europe from Shakespeare’s time to the present, but also because of the desire on the part of many readers, editors, and actors to protect Shakespeare against the accusation of anti-Semitism. The term is anachronistic for Shakespeare’s time (it is coined at the end of the nineteenth century; before that one might speak of anti-Judaic feeling), but the prejudice to which it gives a name is not [...]

And even if the author was not ‘anti-Semitic’, did he write, wittingly or unwittingly, an anti-Semitic play? These are not questions it is easy or appropriate to sidestep, but nor are they questions that can be answered directly or authoritatively. Writers do not control the interpretations of their works [...] Whatever *The Merchant of Venice* might be said to ‘mean’, or to connote, today, it is not the same thing as what it might have meant or connoted in the last decade of the sixteenth century, in an England ruled by Queen Elizabeth, an England that had officially banished all Jews for the previous three hundred years⁷². (Garber, 2004: 296)

En efecto, los ingleses temprano modernos estaban lejos de dichas concepciones: los ‘filosemitas’ lo eran en tanto pretendían invitar a los judíos a Inglaterra para convertirse al cristianismo, o restableciéndolos en una tierra lejana (un nuevo Sion) para acelerar la llegada del día del juicio. Los ‘antisemitas’ prefirieron mantener la diferencia cultural, manteniendo a los peligrosos judíos fuera del suelo inglés. Sin embargo, cabe mencionar, la ambigüedad de la obra shakespeariana posibilita ambas lecturas extremas.

⁷² Pero el personaje principal excluido en *Mercader*, el personaje que hace esta obra, para un público moderno, algo más que una comedia es, por supuesto, Shylock. Y la figura de Shylock despierta emociones profundas, no sólo porque su difícil situación parece en cierto modo reflejar la de los judíos en Europa desde el tiempo de Shakespeare hasta el presente, sino también por el deseo de muchos lectores, editores y actores de proteger a Shakespeare de la acusación de antisemitismo. El término es anacrónico para la época de Shakespeare (se acuñó a fines del siglo XIX; antes de que se pueda hablar del sentimiento antijudaico), pero el prejuicio al que da nombre no lo es [...]

E incluso si el autor no era ‘antisemita’, ¿escribió de manera, consciente o inconsciente, una obra antisemita? Estas no son preguntas fáciles o apropiadas para dejar de lado, pero tampoco son preguntas que puedan responderse de manera directa o autoritaria. Los escritores no controlan las interpretaciones de sus obras [...] Lo que sea que se haya dicho que *El mercader de Venecia* ‘significa’ o connota, hoy, no es lo mismo que lo que pudo haber significado o connotado en la última década del siglo XVI, en una Inglaterra gobernada por la reina Elizabeth, una Inglaterra que había desterrado oficialmente a todos los judíos durante los trescientos años anteriores. (Garber, 2004: 296)

Mahood nos plantea que

The 'Hath not a Jew eyes?' speech, delivered by generations of actors as a noble appeal for racial equality, may on close inspection turn out to be merely a sophisticated justification of revenge; in the actual performance, the cruel goadings of Salarino and Solanio make it a cry from a heart: 'If you prick us, do we not bleed?' (50-1). Much of Shylock's language is a comically repetitive as the 'sans dot' of Moliere's miser; yet the declaration 'I would my daughter were dead at my foot, and the jewels in her ear: would she were hearsed at my foot, and the ducats in her coffin' (69-71) echoes with a kind of psalmodic passion the very different repetitiousness of Hebrew poetry⁷³. (2015: 33)

Aun así hay una postura 'intermedia', la de Barber:

The key question in evaluating the play is how this threat is met, whether the baffling of Shylock is meaningful or simply melodramatic. Certainly the plot, considered in outline, seems merely a prodigal's dream coming true: to have a rich friend who will set you up with one more loan so that you can marry a woman both beautiful and rich, girlishly yielding and masterful; and on top of that to get rid of the obligation of the loan because the old money bags from whom your friend got the money is proved to be so villainous that he does not deserve to be paid back! If one adds humanitarian and democratic indignation at anti-semitism, it is hard to see, from a distance, what there can be to say for the play: Shylock seems to be made a scapegoat in the crudest, most dishonest way. One can apologize for the plot, as Middleton Murry and Grandville-Barker do, by observing that it is based on a fairy-story sort of tale, and that Shakespeare's method was not to change implausible history material, but to invent characters and motives which would make it acceptable and credible, moment by moment, on the stage. But it is inadequate to praise the play for delightful and poetic incoherence. Nor does it seem adequate to say, as E.E. Stoll does, that things just do go this way in comedy, where old rich men are always baffled by young and handsome lovers, lenders by borrowers. Stoll is certainly right, but the question is whether Shakespeare has done something more than merely appeal to the feelings any crowd has in a theater in favor of prodigal young lovers and against old misers. As I see it, he has expressed important things about the relations of love and hate to wealth [...] he brought up into a social focus deep symbolic meanings. Shylock is an ogre, as Middleton Murry said, but he is the ogre of money power. The old tale of the pound of flesh involved talking literally the proverbial metaphors about money-lenders 'taking it out of the hide' of their

⁷³ El discurso '¿No tiene ojos un judío?', pronunciado por generaciones de actores como un llamado noble a la igualdad racial, puede convertirse mediante una simple inspección en mera justificación sofisticada de venganza. En la actuación real, los crueles ataques de Salarino y Solanio hacen llorar desde el corazón: 'Si nos pican, ¿no sangramos?' (50-1). Mucho del lenguaje de Shylock es cómicamente repetitivo como el 'sans dot' del avaro de Molière; sin embargo la declaración 'Quisiera que mi hija estuviera muerta a mis pies y las joyas en su oreja; quisiera verla en el ataúd y, en él, los ducados' (69-71), hace eco con una pasión salmódica muy diferente de la repetitividad de la poesía hebrea. (2015: 33)

victims, eating them up. Shakespeare keeps the unrealistic literal business, knife-sharpening and all; we accept it, because he makes it express real human attitudes⁷⁴. (1963: 168-169)⁷⁵

SHYLOCK - If I can catch him once upon the hip,

I will feed fat the ancient grudge I bear him⁷⁶ (1.3. 38-39).

La actitud humana de Shylock nos lleva a considerar un factor de suma importancia en la obra: el dinero.

2. El 'dinero del amor' y el 'dinero de la ventura'

Es muy posible que a Shakespeare Venecia le haya ofrecido un prototipo social diferente al de la monarquía inglesa.

Venecia era la ciudad-Estado por aquellos momentos más rica de Europa, dado que estaba localizada en un sitio donde los productos de Asia y los de Europa occidental podían ser intercambiados convenientemente. Como ciudad comercial, Venecia estaba llena de

⁷⁴ La pregunta clave al evaluar esta obra es cómo se cumple esta amenaza, si el desconcierto de Shylock es significativo o simplemente melodramático. Ciertamente la trama, considerada en líneas generales, parece meramente el sueño de un pródigo vuelto realidad: tener un amigo rico que te conceda un préstamo más para que te puedas casar con una mujer hermosa y rica, magistralmente complaciente; ¡y encima de eso, deshacerse de la obligación del préstamo porque las antiguas bolsas de dinero de las que su amigo obtuvo el capital, han demostrado ser tan malvadas que no merece ser devuelto! Si uno agrega indignación humanitaria y democrática al antisemitismo, es difícil ver desde la distancia qué se puede decir sobre la obra: Shylock parece ser un chivo expiatorio de la manera más cruda y deshonesto. Uno puede disculparse por la trama, como lo hacen Middleton Murry y Grandville-Barker, al observar que se basa en una historia de cuento de hadas, y que el método de Shakespeare no era cambiar el material de historia implausible, sino inventar personajes y motivos que lo puedan hacer aceptable y creíble, momento a momento, en el escenario. Pero es inadecuado alabar la obra por su poética encantadora e incoherente. Tampoco parece adecuado decir, como hace E.E. Stoll, que las cosas simplemente son así en comedia, donde los viejos hombres ricos son desconcertados por los amantes jóvenes y apuestos, prestamistas por prestatarios. Stoll ciertamente tiene razón, pero la pregunta es si Shakespeare ha hecho algo más que meramente apelar a los sentimientos de cualquier público en un teatro a favor de los jóvenes amantes pródigos y en contra de los viejos avaros. Como yo lo veo, ha expresado cosas importantes sobre las relaciones de amor y odio a la riqueza [...] y lo ha llevado a un enfoque social con profundos significados simbólicos. Shylock es un ogro, como dijo Middleton Murry, pero es el ogro del poder del dinero. La vieja historia de la libra de carne involucraba hablar literalmente de las metáforas proverbiales de que los prestamistas de dinero 'lo sacan de la piel' de sus víctimas y se las comen. Shakespeare mantiene el negocio literal poco realista, el afilado del cuchillo y todo, lo aceptamos, porque lo hace expresar verdaderas actitudes humanas. (1963: 68-69)

⁷⁵ En este mismo capítulo se hará mención de unas posibles hipótesis sobre el 'chivo expiatorio'. Por otra parte, la adición de indignación humanitaria y democrática al antisemitismo es algo común en tiempos posteriores a la Segunda Guerra Mundial: de hecho, consideramos que es visible en el filme *The Merchant of Venice*, de Radford.

⁷⁶ Si puedo asirlo una vez por la cadera,
Alimentaré el viejo rencor que le tengo (1.3.38-39).

Posteriormente, y como se trata de una comedia, Shylock pasará a ser un 'cazador cazado'.

comerciantes de varias nacionalidades y denominaciones (turcos, judíos, árabes, africanos, cristianos) y, para los estándares de la época, gozaba de una tolerancia inusual a la diversidad⁷⁷, íntimamente unida con la riqueza de la ciudad: las garantías legales de trato justo e igualitario para todos, fueron diseñadas para que sus mercados continuaran trabajando relajadamente. *The Merchant of Venice*, de Shakespeare, como veremos, muestra este cosmopolitismo imparcial, donde las leyes del mercado parecerían tener poco que ver con la religión o la nacionalidad. Contrario a esto es lo observable en la producción cinematográfica de Radford.

Por su parte, los londinenses temprano modernos estaban cada vez más nerviosos acerca de su bienestar financiero por la fuerza económica de los extranjeros. Shylock, el ‘extranjero’, no puede ser realmente comprendido independientemente de las grandes tensiones sociales que los emigrados y sus prácticas económicas en Londres, incluida la usura, generaban en la mitad de la década de 1590. Es por ello la resolución de la escena del juicio, como se verá más adelante en el apartado dedicado a ello.

Katharine Eisaman Maus en su introducción a *The Merchant of Venice* (2016) nos dice que, en la obra Shakespeariana (algo que también se observa en la película), los caballeros cristianos asocian amistad con generoso e incluso imprudente gasto. De hecho, cuando Bassanio pregunta a Antonio por un préstamo, el segundo se apresura a darle lo que le pide aunque no lo tenga a mano. Unas pocas líneas antes, “...be assured / My purse, my person, my extremest means / Lie all unlocked to your occasions”⁷⁸ (1.1. 136-138).

Más tarde en la obra, cuando Gratiano le pide un favor a Bassanio, éste lo otorga sin siquiera escuchar de qué se trata. Y cuando Portia descubre que la vida de Antonio está en peligro por tres mil ducados, no duda en pagar varias veces lo prendado.

Como la metáfora de Bassanio de tirar una flecha para encontrar otra perdida anteriormente, el temperamento de los cristianos es similar en este sentido. Precisamente de esto se trata la ‘ventura’ propia de los cristianos, contra la ‘usura’ del Otro judío:

Our response to Antonio is no less shifting and complex. The air of financial security he imparted in the play’s first scene serves to undermine the distinction he now draws in 1.3 between usury and ventures, a distinction less impressive to the Elizabethans, accustomed to hear all kinds of

⁷⁷ Sin embargo, los judíos venecianos eran confinados en guetos por la noche, algo que Shakespeare desconocía o prefería ignorar. Por su parte, Radford lo aclara desde el principio.

⁷⁸ ... estate seguro, / mi bolsa, mi persona, mis medios más extremos / Yacen todos dispuestos para tus ocasiones (1.1.136-138).

legal fictions about risk-taking in cases concerning usury, than it is to modern critics⁷⁹. (Mahood, 2015: 27-28)

El famoso ‘Dios proveerá’. De eso se trata la conversación sobre Jacob que Radford prefirió omitir, pero que es central en la primera conversación entre Antonio y Shylock en la obra de Shakespeare. Por ello, siguiendo a Eisaman Maus (2016), estas apuestas a largo plazo, especialmente en comedia, donde las convenciones genéricas aseguran que los personajes venzan finalmente, genera una parte de la poesía de la obra: cuando Salarino describe un naufragio dice,

Would scatter all her spices on the stream,
Enrobe the roaring waters with my silks,
And (in a word) but even now worth this,
And now worth nothing? Shall I have the thought
To think on this, and shall I lack the thought
That such a thing bechanced would make me sad?⁸⁰. (1.1.32-38)

Por su parte, Shylock habla de ‘ratas’, de piratas⁸¹. Y esta es la diferencia más notoria en el lenguaje.

Del mismo modo que Salarino se muestra despreocupado por el dinero, Portia entrega todo lo que posee a Bassanio

You see me, Lord Bassanio, where I stand,
Such as I am. Though for myself alone

⁷⁹ Nuestra respuesta hacia Antonio no es menos compleja y cambiante. El aire de seguridad financiera que impartió en la primera escena de la obra sirve para socavar la distinción que ahora establece en 1.3 entre usura y venturas, una distinción menos impresionante para los isabelinos, acostumbrados a escuchar todo tipo de ficciones legales sobre la toma de riesgos en casos relacionados con la usura, que para los críticos modernos. (Mahood, 2015: 27-28)

⁸⁰ Podría esparcir sobre las olas todas las especias
Vestir las aguas rugientes con mis sedas
Y (en una palabra) incluso ahora valerlo
¿ahora no vale nada? ¿Tendré el pensamiento
de pensar en esto y me faltará el pensamiento
de que tal cosa me ponga triste?. (1.1.32-38)

⁸¹ Para muchos historiadores, el reinado de Elizabeth I fue por sobre todo la ‘época de Drake’. En efecto, antes de 1550 Inglaterra no mostró gran interés por los viajes ni por el ‘nuevo continente’. Las razones de dicha indiferencia eran tanto económicas como políticas: el país exportaba sus tejidos a Amberes y no tenía necesidad de nuevos mercados. Por aquellos tiempos, España dominaba Amberes e Inglaterra era su aliada contra Francia. La situación cambió radicalmente en la segunda mitad del siglo: el mercado de Amberes se fue a pique y los ingleses debieron buscar nuevas salidas para sus productos; Francia estaba cerrada por la guerra civil, por lo que debieron dirigirse a las colonias españolas a las que habían respetado hasta entonces. Hacia 1560 la piratería (que la reina alentaba en privado, pero negaba en público) cobró fuerzas. Tras el deterioro de las relaciones con España, los ingleses vieron en el Caribe una gran oportunidad de lucro. Así, Francis Drake se dedicó a infligir el mayor daño posible a los españoles y consiguió numerosos botines.

I would not be ambitious in my wish
To wish myself much better, yet for you
I would be trebled twenty time myself,
A thousand times more fair, ten thousand times
More rich, that only to stand high in your account
I might in virtues, beauties, livings, friends,
Exceed account⁸². (3.2.149-158)

Shylock prefiere ver a su hija muerta a los pies con las joyas en los oídos⁸³ y los ducados en su ataúd.

La relación de los cristianos entre sí, refleja un *mecanismo social* donde aquellos del mismo tipo son incluidos, pero aquellos que no lo son, se excluyen: sean negros (como el pretendiente marroquí) o judíos como Shylock, al cual es lícito patear y escupir, sin que ello conlleve una mancha en el ‘amado por todos’ Antonio (Eisaman Maus, 2016). La relación de Shylock con los cristianos venecianos, por su parte es de un tipo totalmente diferente: no puede confiar en el amor y la generosidad, por ello se basa en promesas contractuales exigibles, en el interés propio y la necesidad material ajena de la cual podría sacar beneficios.

The Merchant of Venice, as its title indicates, exhibits the beneficence of civilized wealth, the something-for-nothing which wealth gives to those who use it graciously to live together in a humanly knit group. It also deals, in the role of Shylock, with anxieties about money, and its power to set men at odds. Our econometric age makes us think of wealth chiefly as a practical matter, an abstract concern of work, not a tangible joy for festivity. But for the new commercial civilizations of the

⁸² Me ve, Señor Bassanio, parada aquí,
Tal como soy. Aunque solo para mí,
No sería ambiciosa en mi deseo
De ser mucho mejor, pero por usted
Me triplicaría a mí misma veinte veces,
Mil veces más bella, diez mil veces más rica;
Y sólo para estar más elevada en tus aprecio
en bellezas, virtudes, bienes, amistad,
haber excedido tus cuentas. (3.2.149-158)

⁸³ En la Florencia del siglo XIV era costumbre que las mujeres judías llevaran pendientes, joyas en sus orejas como marca de su religión. Quizás las palabras de Shylock se refieran a que prefiere ver muerta a su hija antes que convertida al cristianismo. Esta hipótesis perdería sentido en la película de Radford, tan alejada en el tiempo.

Renaissance, wealth glowed in luminous metal, shone in silks, perfumed the air in spices⁸⁴. (Barber, 1963: 166-167)

El énfasis en el factor económico de Shylock, demuestra un significativo cambio en cuanto al pensamiento sobre el dinero respecto de los cristianos. Él tiende a conservar, antes que gastar; no a expandir (arriesgar, ‘venturar’ navíos en busca de riquezas) sino a defender (los intereses que le son permitidos), minimizando el riesgo.

Como Marjorie Garber (2004) comenta, la característica principal de las relaciones entre los cristianos en la obra es la ventura. La pasión de Antonio por Bassanio (sea esta carnal, idealizada o ambas), no es la causa de su melancolía, así como el ‘hastiamiento’ de Portia en su primera aparición no es causado por el amor o su falta. Tanto Antonio como Portia están atrapados en lo que podemos llegar a llamar ‘tedio’. Antonio comienza a perder su melancolía cuando Bassanio apela a su amistad en busca de dinero y, como no tiene, le pide a Shylock. Garber dice que:

Taking on this debt is what, in an odd way, revitalizes him, giving him a purpose for living, a purpose of love and friendship toward Bassanio. The Antonio we see in the trial scene, ready to give his life in payment of the debt, is strangely happier and more alive than the Antonio of the play’s opening lines⁸⁵. (287)

Los contrastes psicológicos y sociales entre los cristianos y Shylock, indica Eisaman Maus (2016), reflejan las diferencias de estrato y religión. La magnífica imprevisión de los cristianos era un rasgo distintivamente aristocrático en tiempos de Shakespeare. Un caballero se muestra despreocupado con los gastos monetarios, aún si son prestados, especialmente en presencia de amigos. Por supuesto, también se siente socialmente obligado a mostrarse correctamente y de allí los grandes gastos de dinero con los que Bassanio se equipa para su viaje a Belmont para cortejar a Portia. Por el contrario, Shylock, a pesar de sus riquezas, evidentemente no es un caballero, sino un extranjero: encierra sus

⁸⁴ *El mercader de Venecia*, como su título lo indica, exhibe la beneficencia de la riqueza civilizada el algo-pornada que la riqueza da a aquellos que la usan gentilmente para vivir juntos en un grupo humanamente unido. [La obra] también se ocupa, con el papel de Shylock, de inquietudes sobre el dinero y su poder para poner a los hombres en desacuerdo. Nuestra era econométrica nos hace pensar en la riqueza principalmente como un asunto práctico, una preocupación abstracta del trabajo, no una alegría tangible para la felicidad. Pero para las nuevas civilizaciones comerciales del Renacimiento, la riqueza resplandecía en un metal luminoso, brillaba en sedas, perfumaba el aire con especias. (Barber, 1963: 166-167)

⁸⁵ Tomando esta deuda es que, de una extraña manera, se revitaliza, dándose un propósito por el cual vivir, un propósito de amor y amistad hacia Bassanio. El Antonio que vemos en la escena del juicio, dispuesto a dar su vida para pagar su deuda, es extrañamente más feliz y más vivo que el Antonio de las líneas de apertura de la obra. (287)

posiciones bajo llave, lamenta cuánto come un sirviente y se enfurece con impotencia por el dinero gastado buscando a su hija. En efecto, Shylock representa el poder del dinero para despedazar las relaciones humanas. La década de 1590 fue un período en el que Londres creció económicamente, pero a la vez, crecieron las sospechas tradicionales sobre el afán de lucro:

It was in expressing and so coping with these anxieties about money that Shakespeare developed in Shylock a comic antagonist far more important than any such figure had been in his early comedies [...] Shylock's name has become a byword because of the superb way that he embodies the evil side of the power of money, its ridiculous and pernicious consequences in anxiety and destructiveness. In creating him and setting him over against Antonio, Bassanio, Portia, and the rest, Shakespeare was making distinctions about the use of riches, not statically, of course, but dynamically, as distinctions are made when a social group sorts people out, or when an organized social ritual does so. Shylock is the opposite of what the Venetians are; but at the same time he is an embodied irony, troublingly like them⁸⁶. (Barber, 1963: 167-168)

Por otro lado, el judaísmo de Shylock se revela no sólo en sus vestimentas y en evitar el cerdo, sino en su confianza en el sentido literal, tal y como la ley judía ordena⁸⁷. Es por ello que, tras decir una frase, la explica; e incluso por esto mismo, en parte Bassanio y Shylock no entienden lo mismo al referirse a “Antonio is a good man”⁸⁸ (1.3.11). También parte de allí su respeto por las posesiones materiales y su preocupación en que se cumplan los contratos:

Shylock's speech habits, his idiolect, tell us more about him than just the lack of music in his soul. He repeats words as if they were coins he was counting; his curt phrases are a sort of syntactical book-keeping; and his rare images have to be spelt out with heavy literalism: ‘I mean pirates’ (1.3.20), ‘I mean my casements’ (2.5.33)⁸⁹. (Mahood, 2015: 27)

⁸⁶ Fue en la expresión y el manejo de estas ansiedades por el dinero que Shakespeare desarrolló en Shylock un antagonista cómico mucho más importante que cualquier otra figura en sus primeras comedias [...] El nombre de Shylock se ha convertido en un mote debido a la excelente forma en que él encarna el lado malo del poder del dinero, sus consecuencias ridículas y perniciosas en ansiedad y destructividad. Al crearlo y enfrentarlo contra Antonio, Bassanio, Portia y el resto, Shakespeare hacía distinciones sobre el uso de las riquezas no estáticamente, por supuesto, sino dinámicamente, como distinciones cuando un grupo social clasifica a las personas, o cuando un ritual social organizado lo hace. Shylock es el opuesto a lo que son los venecianos; pero al mismo tiempo es una ironía encarnada, inquietante como ellos. (Barber, 1963: 167-168)

⁸⁷ El código Mosaico o ley de Moisés especifica numerosos aspectos de la vida del judío observante: qué comer, cómo adorar o hacer negocios, etcétera. Este código otorga un gran valor a la justicia y enfatiza la importancia de adherir a la letra de la ley. También es visible en el acto de circuncisión: corte físico - literal - del prepucio, frente al bautismo ‘de corazón’ cristiano.

⁸⁸ Antonio es un buen hombre (1.3.11).

⁸⁹ Los hábitos de habla de Shylock, su idiolecto, nos dicen más sobre él que solo la falta de música de su alma. Repite las palabras como si fueran monedas que contaba; sus frases cortas son una especie de

Los cristianos difieren en cuanto a que las virtudes centrales no son la justicia y el cumplimiento de la ley, sino la caridad y la piedad. Allí es donde falla Shylock. Es la fe, la voluntad de creer en lo que parece increíble, lo que lleva a los cristianos a venturarse. Por ello es que Lancelot abandona a su amo judío:

BASSANIO: To leave a rich Jew's service to become

The follower of so poor a gentleman

LANCELOT: ...you have the grace of God, sir, and he hath
enough⁹⁰. (2.2.122-126)

El comportamiento de los cristianos es emprendedor, lo mismo con su espíritu que con el dinero. Por ello las palabras del cofre de plomo: “Who chooseth me, must give and hazard all he hath”⁹¹ (2.7.9). Sólo un verdadero cristiano podría venturarse con él. También, según Mahood (2015), la principal ventura de Antonio ha sido colocar todo su capital emocional en una sola amistad: el dinero no es lo importante.

So too with the fairy-story caskets at Belmont: Shakespeare makes Bassanio's prodigal fortune meaningful as an expression of the triumph of human, social relations over the relations kept track of by accounting. The whole play dramatizes the conflict between the mechanism of wealth and the masterful, social use of it. The happy ending, which abstractly considered as an event is hard to credit, and the treatment of Shylock, which abstractly considered as justice is hard to justify, *work* as we actually watch or read the play because these events express relief and triumph in the achievement of a distinction⁹². (Barber, 1963: 169-170)

Como veremos a continuación, la ‘ventura’ cristiana o la especulación judía influyen de manera directa con el destino de cada personaje.

3. El destino

contabilidad sintáctica; y sus raras imágenes tienen que ser explicadas con un pesado literalismo: ‘Me refiero a piratas’ (1.3.20), ‘me refiero a mis marcos’ (2.5.33). (Mahood, 2015: 27)

⁹⁰ BASSANIO: Para dejar el servicio de
un judío rico para convertirse en
el seguidor de un caballero tan pobre

LANCELOT: ... usted tiene la gracia de Dios, señor, y él tiene
Suficiente. (2.2.122-126)

⁹¹ ‘Quien me elija, debe dar y arriesgar todo lo que posee’ (2.7.9).

⁹² Lo mismo sucede con los cofres de cuentos de hada en Belmont: Shakespeare hace que la fortuna pródiga de Bassanio sea significativa como una expresión del triunfo de las relaciones humanas y sociales sobre las relaciones mantenidas por la contabilidad. Toda la obra dramatiza el conflicto entre el mecanismo de la riqueza y el magistral uso social de ella. El final feliz, que abstractamente se considera como un evento, es difícil de reconocer, y el tratamiento de Shylock, que en abstracto se considera como justicia, es difícil de justificar; *funciona* mientras observamos o leemos la obra porque estos eventos expresan alivio y triunfo en el logro de una distinción. (Barber, 1963: 169-170)

Si hay un exceso en el teatro, históricamente se debió a algo ‘más allá’ de los dramaturgos y actores: el destino. Pero éste no puede ser más que reflejo del sujeto y, precisamente por ello, los griegos (y los humanistas lo reivindicaron) plantearon como unidad subjetiva central al ‘Hombre superior’, trascendente en un sentido histórico-religioso:

El hombre era el modelo moral, vértice ético superior al que debían propender todos los demás sujetos, esos vectores subordinados (esas otras representaciones de las agencias morales posibles en un momento y lugar dados). El hombre era el portador del *ethos* trascendente, la lámpara moral que iluminaba al resto de los mortales [...] La dramaticidad de tiempos de Sófocles, en consecuencia, estaba no solamente asociada al hombre, a ese sujeto modélico en cuya constitución ideal la estética y la política de la verdad buscaban entrar en fase a fin de producir realidad perfecta, sino que dicho hombre no era jamás mostrado en su sutura estético-política, sino que era dado en el proceso mismo de un desgarramiento fundamental que constituía a la vez el punto focal de la estética trágica y la instancia política de la salvación comunitaria. (Fiel, 2010: 194/6)

El conocimiento de los principios de esa moral (que poseía la importancia de un credo) que, a su vez, fueron la base del orden civil, hicieron del hombre el portador del poder, es decir del *ethos* y también fue su beneficiario principal. La lealtad teológica, centro del orden civil, fue hasta bien entrado el cristianismo, el poder de lo oculto o no visible (ese ‘más allá’) que sólo unos pocos seleccionados poseían y, precisamente allí, residía el poder de éstos.

En la tragedia griega clásica, el hombre carece de ‘la verdad’, del poder oculto, hasta que ya es muy tarde y no puede ser activo políticamente. Es por ello que el hombre actuaba desconociendo el destino inevitable que lo castigaba y, ahora, aunque posea la ‘verdad’, no puede actuar en la vida política de la polis. Sin embargo, este se retiraba derrotado personalmente, pero dejando a la comunidad un bien público, una enseñanza moral.

Pero junto al hombre había otros agonistas que lo completaban: el ‘individuo’ y el ‘carácter’.

[El] individuo se componía en cambio de toda la conducta posible en un medio moral dado, en particular si esa conducta resultaba parcial, es decir egoísta o bien violenta, y tendiente en general a resaltar las partes menos recomendables (las ideologías morales más censurables) de las fuerzas en disputa en la puesta dramática. (Fiel, 2010: 197)

Es decir que el individuo resaltaba con su defecto moral, permitiendo la dramaticidad. Llevaba en sí la capacidad de encarnar la superioridad de la raza humana (es decir, al ‘Hombre superior’), pero también podía ser lo peor, lo más bajo y vil. El individuo era, por tanto, el habitante común de la polis y a quien estaba dirigida la tragedia clásica.

“Así como las unidades subjetivas del teatro griego clásico ocurrieron en consonancia con su realidad política, las unidades de la comedia helenístico-latina también se generaron en consonancia con su propia realidad concomitante” (Fiel, 2010: 199). En esos tiempos, la unidad subjetiva dominante fue el ‘carácter’, propio de una realidad política imperialista. Este sujeto no seguía una moralidad ni se exaltaba políticamente, pues el mundo político del imperio le parecía algo sólido. Es por ello que el carácter habitó esta estructura naturalizando su conducta, y expresándose en ‘tipos’ de posibilidades morales flojas.

Ante tal sujeto y la desaparición del hombre trágico, el individuo pasó a ser la unidad subjetiva más alta. Esto fue posible dado que, para la comedia helenístico-latina, la estructura política del mundo, como recién mencionamos, no estaba en peligro.

El teatro medieval hizo uso de las tres unidades subjetivas a su modo: el hombre fue asociado a la figura de Cristo y pasó al ‘interior’ del sujeto como ‘alma inmortal’ que le indicaba al sujeto la conducta en la vida terrena. El individuo y el carácter eran restos (mejores o peores entre sí, dependiendo el caso) de los cuales habría que desprenderse para poder llegar al cielo. Entre carne/alma y mundo/cielo, el sujeto estaba vaciado de sustancia propia y estas dos fuerzas exteriores a él se disputaban su destino. Es decir que el sujeto no era realmente capaz de elegir por sí mismo, pues la estructura del mundo estaba ya decidida y los dos caminos que podía seguir, también. El sujeto sólo podía aceptar su destino, intentando negar lo inferior para ganar el cielo. “En resolución, *la unidad subjetiva propia de la dramaticidad de la edad media cristiana se componía de un hombre interior y de un carácter exterior*” (Fiel, 2010: 203).

Ya durante el siglo XVI, tras la Reforma, el poder político reconocía en el sujeto una cierta interioridad que era a su vez la posibilidad para el cambio político mismo. El hombre, modelo moral absoluto, y el carácter, devenido en artículo decorativo, ya no tenían cabida en los tiempos económico-políticos de mediados del siglo XVI, fusión de ‘liberalismo’ y absolutismo. Sólo podía respirar aquí el individuo, pero uno signado por la interioridad cristiana, menos libre que en otros tiempos.

Para cuando Shakespeare llegó al teatro, tenía desarrollada una tradición concreta:

el sujeto, ese otro teatro, estaba obligado a la representación política de dos roles tenidos entonces por ‘naturales’: el de la exterioridad de las acciones y el de la interioridad del pensamiento privado. Desde el punto de vista del drama, esta tradición consistía, además, en admitir que las relaciones entre esas dos dimensiones respondían a su vez a lo ya pautado para ellas por tres grandes instancias, previas y decisivas: la grecolatina, que encomiaba la gran *verdad unitaria* responsable de reunir lo exterior y lo interior en la figura del Hombre; la medieval, que glosaba las dos *verdades sustanciales* del cosmos (materia y espíritu irreconciliables) proyectadas en el sujeto común como exterioridad e interioridad divididas; y por último la ‘temprano moderna’, que respetaba la independencia de dos *verdades relativas*, la de un cosmos dual pero sin divisiones estables, y la de un sujeto también dual pero metamórfico (descartando de plano que ambas dimensiones se correspondiesen de un modo forzosamente biunívoco). (Fiel, 2010: 229)

Estas tres instancias se fundieron por completo en el siglo XVI. Las posibilidades de elecciones crecieron al mismo ritmo que el sujeto isabelino fue desplegándose. El destino fatal, apocalíptico, fue perdiendo interés para el teatro. La estructura de la realidad y la estructura del sujeto fueron cada vez más semejantes, por lo que podría decirse siguiendo a D. Fiel (2010), que se combinó el individuo imprevisible (la parte más abierta de los griegos) con la interioridad de los cristianos medievales. Así, se arribó a un

sujeto que decide (en tanto no limitado por una ontología ‘interior’, como en los griegos) *en un mundo sin destino* (porque para los cristianos medievales toda postrimería era propiedad del sujeto; la Tierra era sólo la escena de ese teatro teológico). Esto era novedoso. (230)

En los tiempos en que Shakespeare compuso *The Merchant of Venice*, se representaba al sujeto dentro de una naturalización de la única realidad posible, por ser la única visible: la política. La libertad del sujeto, de esta manera, dependía del juego de las diferencias políticas y las decisiones personales. Es por este motivo que, lo que se ventura en la obra shakespeariana no era, por lo menos principalmente, ni dinero ni amor, sino la política y el orden público: es por ello que Antonio (quien sí arriesga dinero y amor) no es el héroe, sino Portia. Ella es quien salva el orden, mientras que Antonio sólo es la excusa que une a Portia con Bassanio (en cuanto riqueza y amor), y con Shylock, el villano y por ende el otro personaje importante, en cuanto a la política.

Si bien en los años de transición en los que vivió tanto Shakespeare como en los que filmó Radford (y cuyas consecuencias aún son notorias, pues no podemos decir que la transición de los siglos XX/XXI haya concluido), la fusión de una cierta realidad moral con una cierta realidad política, fue y es el único medio de acercamiento a la realidad en su

totalidad; sin embargo, las libertades de los sujetos, así como las de sus creaciones estéticas, dependen abiertamente de las limitaciones, políticas o de censura, los bordes legales a través de los cuales los artistas se desprenden de las responsabilidades por el camino que han tomado. La dependencia hacia la corona inglesa en el caso de Shakespeare o la industria cultural (cinematográfica) en el caso de Radford, constituyen esas limitaciones.

La película *The Merchant of Venice*, de Radford, siguiendo a Schwarzböck (2017), forma parte de la lógica del cine clásico, al cual podríamos asimilar con el Hombre trágico griego en tiempos modernos por lo que, en pos de una moral, limita, por ejemplo, la explicitud en relación al cuerpo, siendo sus límites en palabras de la autora la “pornografía y el sadismo” (296). Muestra a Antonio escupiendo a Shylock y besando a Bassanio, al prestamista afilando su espada, e incluso muestra la tortura psíquica que los personajes se producen entre sí, pero no hay sadismo físico explicitado ni escenas de sexo. Se sugiere, como cuando se retiran las parejas tras el festejo en Belmont, pero no se ve.

La industria cinematográfica fija sus propias ‘censuras implícitas’, como es el caso de lo ‘irrepresentable’ que plantea Rancière (2016), en favor de lo ‘políticamente correcto’. Es así que, podemos decir, Radford no podía no hacer una tragedia y que no se limitara sólo a la del judío, sino también a la del *otro excluido*, el ‘homosexual Antonio’. Pero como habíamos adelantado, el orden producido por la industria cinematográfica encierra ciertos valores morales propios de la corrección política que pueden llegar a ser interpretados de manera contraria a lo que parecen señalar. Si es cierto que los intereses de los grupos de élite, como dice Finkelstein (2002), juegan un papel fundamental en el recuerdo, en la memoria del Holocausto; éste, aunque no se indique en la película, juega un rol fundamental en la gran mayoría del público actual, y entonces se crea una reducción del judaísmo a uno sólo: la víctima inocente desde siempre.

Como hace mención Santiago Kovadloff en una nota al pie de *La extinción de la diáspora judía* (2013), “Sólo el antisemitismo concibe a los judíos como manifestación de un todo. Sólo él necesita a los judíos como totalidad” (16). Así, en parte es posible que lo dicho por Gamberro (2016) sea cierto: *El mercader de Venecia* contribuye al antisemitismo

moderno, pero no *El mercader de Venecia* shakespeariano, sino el producido por la industria cinematográfica post-Holocausto⁹³.

Por otro lado, como hemos dicho anteriormente, son las decisiones particulares de los personajes las que los llevan al desenlace: el principal error de Shylock, en la obra shakespeariana no fue la usura, ni ser judío, ni siquiera el odio hacia Antonio en particular: fue por causa de su falta de piedad. Por supuesto, esto se haya en estrecha relación con la religión y la forma en que tanto los cristianos como los judíos manejan el dinero.

La principal decisión personal de los cristianos, y que es visible en el lenguaje empleado por los personajes, es la ventura: Antonio con sus riquezas en el mar y Bassanio jugándose el celibato.

3.1. Una canción, una decisión

La heroína, Portia, tampoco puede dejar de lado su ‘fortuna’. No puede entregarla a Bassanio de buenas a primeras (entiéndase por fortuna, riquezas), así como no puede entregarse a ella ciegamente (fortuna como destino – “Let Fortune go to hell for it, not I” – -3.2.21-⁹⁴), pues Portia, como personaje, responde a la estructura de un sujeto temprano moderno. Su deber, como el de las mujeres inglesas temprano modernas, radicaba en seguir los mandatos de su padre y, en segunda instancia, los de su marido. Es por ello que, por más que quiera,

I would detain you here some month or two
Before you venture for me. I could teach you
How to choose right, but then I am forsworn.
So will I never be⁹⁵. (3.2.9-12)

Bassanio será su Lord del Amor, como dice Nerissa, “if thy will it be!”⁹⁶ (2.9.100). Sin embargo, ante la futura elección de Bassanio, hay una canción que, muchas veces se la ha

⁹³ Véase la nota 3 en la introducción.

⁹⁴ Que la Fortuna se vaya al infierno, no yo (3.2.21).

⁹⁵ Te tendría aquí un mes o dos
Antes de que te ventures por mí. Podría enseñarte
Cómo elegir correctamente, pero entonces sería perjura.
Nunca lo seré. (3.2.9-12)

⁹⁶ ¡si será su voluntad! (2.9.100).

asociado con una treta de Portia. Es innegable la alusión al plomo (*lead*) mediante la rima de los tres primeros versos de la canción:

Tell me where is fancy bred,
Or in the heart, or in the head?
How begot, how nourishèd
Reply, reply⁹⁷. (3.2.63-66)

Pero, ¿es realmente una treta de Portia? La canción, ¿se dirige a Bassanio o al público? Si es una treta de Portia, iría contra la integridad de nuestra heroína y contra la ‘lealtad hacia su padre’⁹⁸. No podemos negar esta posibilidad, dado el rol otorgado por la Edad Media cristiana a la mujer como causa del ‘pecado original’, y además sabiendo que Portia es una mujer muy astuta. Sin embargo, también es posible que Portia nada sepa al respecto, pues ella sólo pide que la música acompañe la elección de Bassanio y en ningún momento instruye a los músicos sobre el tema de la canción⁹⁹.

Otra posible hipótesis es que la canción no se dirija a Bassanio, sino al público, para preparar a la audiencia sobre los sentimientos de Bassanio sin que la canción afecte a dicho personaje.

De cualquier manera, lo interesante es que en la canción se menciona tres veces la palabra *fancy*. Esto es de suma importancia porque en la modernidad temprana podía tener el sentido de capricho-enamoramiento, es decir, superficial, de allí que “It is engend’red in the eye”¹⁰⁰ (3.2.67), antes que ‘love of the heart’¹⁰¹. Pero también podía significar lujo, fantasía o deseo. Shakespeare hace uso de esta ambigüedad, pues el significado de deseo (*desire*) y fantasía (*fantasy*) no son los que corresponden a esta canción: *fancy* aquí es deseo

⁹⁷ Dime dónde nace el deseo
¿en el corazón o en la cabeza?
Cómo engendrar, cómo alimentar
Responde, responde. (3.2.63-66)

⁹⁸ Una hipótesis interesante es la de Fiedler (*The Stranger in Shakespeare*, 1972). Considera que, dada las alusiones en la obra de Bassanio como Jasón (y conociendo el gusto de Shakespeare por *La metamorfosis*, de Ovidio), Portia vendría a ser Medea, una bruja que con su magia ayuda a Jasón, oponiéndose a su propio padre, Aeëtes, y las tres pruebas que el mismo impuso, pues ella ya estaba enamorada del héroe. Así, con el único hechizo que Shakespeare permitió en la obra, la canción, Bassanio sorteó el triple acertijo, ‘voluntad’ del difunto padre de Portia.

⁹⁹ Sí es cierto que con otro pretendiente ha hecho ‘trampa’: una copa de vino sobre el cofre equivocado.

¹⁰⁰ Es engendrado en el ojo (3.2.67).

¹⁰¹ ‘amor del corazón’.

en cuanto a ventura. El amor es una ventura, es por ello mismo que Portia y Nerissa desconfiarán de sus esposos¹⁰². A esto podríamos llamarlo ‘economía del afecto’.

La elección del cofre puede extenderse a todas las elecciones personales que hacen al destino de cada uno. Así, de haber ‘trampa’ por parte de Portia con la canción, ésta vendría a significar que cada cristiano hace su propio destino arriesgándose, pero no depositando toda su confianza en la fe en Dios para que las venturas lleguen ‘a buen puerto’, sino decidiendo también con la razón. De esta manera, *fancy* nace tanto del corazón (*heart*) como de la cabeza (*head*).

4. Una hipótesis sobre el ‘chivo expiatorio’

No hace falta señalar que el chivo fue desde la antigüedad un animal propicio para el sacrificio a los dioses. Tampoco consideramos casualidad que Radford haya introducido la muerte de un chivo en su película¹⁰³.

Etimológicamente, ‘expiar’ viene del latín *expiare*¹⁰⁴. Este se compone del prefijo *ex-* : salir, limpiar, etcétera; y de *pius*, piadoso, humano, respetuoso con la norma ética y religiosa. Esto da lugar a una doble interpretación: la primera es la de aquellos que siguen la línea defendida por Bloom, por lo que Shylock, como ‘chivo expiatorio’, vendría a significar ‘limpiarse las culpas’ mediante un sacrificio¹⁰⁵. Hubo muchos sermones contra la usura durante la década de 1590, sin embargo los isabelinos tanto como los venecianos, no podían vivir sin la usura que les permitía mantener a flote sus empresas. Por supuesto, mientras más se necesitaba de la usura, más se odiaba a los usureros por sus ganancias:

¹⁰² Por otro lado, la audiencia isabelina seguramente desconfió de Jessica, pues ¿por cuánto tiempo una conversa será fiel a su esposo y su nueva religión? Radford nos hará suponer que no por mucho al mostrarnos el anillo de su madre en sus manos hacia el final de la película.

¹⁰³ Véase minuto 14, 32 segundos.

¹⁰⁴ Para esta hipótesis tomamos en consideración ‘chivo expiatorio’ y no *scapegoat*, sin embargo, a primera vista, el término inglés puede analizarse de igual manera.

¹⁰⁵ De este modo, Goddard considera a Shylock: Now Shylock is a representative of both of the things of which we have been speaking: of money, because he is himself a moneylender, and of exclusion, because he is the excluded thing. Therefore the Venetian world makes him their scapegoat [...] Our unconsciousness is our foreign land. Hence we see in the foreigner what is actually the ‘foreign’ part of ourselves.

Grasp this, and instantly a dozen things in the play fall into place... (1960: 85)

[Ahora, Shylock es una representación de las dos cosas de las cuales hemos estado hablando: del dinero, porque él mismo es un prestamista, y de exclusión, porque él es la cosa excluida. Por lo tanto, el mundo veneciano lo hace su chivo expiatorio [...] Nuestro inconsciente es nuestra tierra extranjera. Entonces, vemos en el extranjero lo que en realidad es la parte ‘extranjera’ de nosotros mismos.

Comprende esto, e instantáneamente una docena de cosas en la obra encajan en su lugar... (1960: 85)]

His services were most in demand among the aristocracy, and since the players were under lordly patronage the drama was a ready medium for making the usurer a scapegoat for the economic ills of the age. By the time the theatres closed in 1642, some sixty usurers had been hissed from their stages¹⁰⁶. (Mahood, 2015: 21)

O bien, la segunda línea de interpretación, aquí defendida: la de la piedad no mostrada por Shylock pues, irrespetuoso de la norma ética y religiosa (por ende en contra del orden ‘policial’¹⁰⁷ establecido por Venecia), se salió (*ex*) de la piedad (*pius*) y es por ello su castigo, es decir que no se lo castigó por judío, ni por usurero, ni por extranjero (aunque este último, sí era un agravante).

En estos años de transición en los que Shakespeare creó *The Merchant of Venice*, la unión de la política con la moral era la única posibilidad que poseía el sujeto para acercarse a la realidad como totalidad. Es precisamente por ello que

PORTIA: The quality of mercy is not strained,
It droppeth as the gentle rain from heaven
Upon the place beneath. It is twice blest:
It blesseth him that gives, and him that takes¹⁰⁸. (4.1. 180-183)

La igualdad ante la ley no es proporcional a la ley natural de igualdad, pues la ley la otorga quien ostenta el poder. Por supuesto, el ‘poner la otra mejilla’ no es propio de aquel que sigue la ley al pie de la letra. Es por ello que Shylock falla y por lo que su castigo es tan severo. El límite del riesgo, de la ventura, es la ley: se debe respetar una ley que te ha beneficiado y ser prudente al aplicarla (dar y recibir), pues todos somos iguales (como plantea Shylock), pero no en política (como plantea Portia). La igualdad natural no integra el derecho positivo de la carta de constitución veneciana, a menos que el príncipe te permita por excepción¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Sus servicios eran más solicitados entre la aristocracia, y como los dramaturgos estaban bajo patrocinio señorial, el drama era un medio listo para convertir al usurero en un chivo expiatorio para los males económicos de la época. Para cuando los teatros cerraron en 1642, unos sesenta usureros habían sido abucheados desde los escenarios. (Mahood, 2015: 21)

¹⁰⁷ Entiéndase por ‘policial’, un orden donde la disidencia política ha sido eliminada. Remitimos a la introducción de esta investigación.

¹⁰⁸ PORTIA: La cualidad de la piedad no es obligatoria:
Cae como la suave lluvia desde el cielo
bañando lo que está debajo. Es dos veces bendita:
bendice al que da y al que toma. (4.1.180-183)

¹⁰⁹ Al respecto, Slavoj Žižek (2008) dice:

El objetivo principal de la política antidemocrática [como la aristocracia veneciana o la monarquía inglesa de fines del siglo XVI] es y siempre ha sido, por definición, la despolitización, es decir, la exigencia innegociable de que las cosas ‘vuelvan a la normalidad’, que cada cual ocupe su lugar... La verdadera lucha política, como

También es posible afirmar que, como ‘chivo expiatorio’, ‘salió de lo humano’, con lo cual entraría en relación con la animalización, sea esta la de chivo o la de ‘perro’, apelativo utilizado con frecuencia contra Shylock. Así, siguiendo a Rancière en *El desacuerdo. Política y filosofía* (1996), le quitan el *logos*¹¹⁰, es decir, la posibilidad de igualdad. El ‘desacuerdo’ se da cuando uno de los interlocutores entiende y a la vez no entiende al otro, y eso es precisamente lo que se da en la cita del juicio recién mencionada.

Además, como Barber (1963) sostiene, Shylock insiste en que el dinero es dinero y no se puede prescindir de él. De allí la importancia que le otorga a la propiedad privada y los derechos por ley. El poder que Portia y Antonio exhiben (dado por sus riquezas), también es un poder para rechazar por la hipocresía de quienes ‘ignoran su poder’, por ello Shylock:

You have among you many a purchased slave,
Which, like your asses and your dogs and mules,
You use in abject and in slavish parts
Because you bought them. Shall I say to you,
‘Let them be free! Marry them to your heirs!’
Why sweat they under burdens? Let their beds
Be made as soft as yours, and let their palates
Be seasoned with such viands?’ You will answer,
‘The slaves are ours.’ So do I answer you.
The pound of flesh which I demand of him
Is dearly bought; ’tis mine, and I will have it¹¹¹. (4.1. 90-100)

Es el motivo por el cual Barber afirma:

explica Rancière contrastando a Habermas, no consiste en una discusión racional entre intereses múltiples, sino que es la lucha paralela por conseguir hacer oír la propia voz y que sea reconocida como la voz de un interlocutor legítimo. Cuando los ‘excluidos’, ya sean *demos* griego u obreros polacos, protestan contra la élite dominante (aristocracia o *nomenklatura*), la verdadera apuesta no está en las reivindicaciones explícitas (aumentos salariales, mejores condiciones de trabajo...), sino en el derecho fundamental a ser escuchados y reconocidos como iguales en la discusión (26-27).

¹¹⁰ Definido en la Introducción junto al concepto de *phoné*.

¹¹¹ Tienen entre ustedes muchos esclavos comprados,
Los cuales, como sus burros, perros y mulas,
usan en degradantes y serviles faenas
porque los han comprado. Y si yo les dijera,
‘¡déjenlos libres!, ¡cásenlos con sus herederos!
¿Por qué sudan bajo cargas pesadas? Dejen que sus camas
sean tan blandas como las suyas y que sus paladares
se vean deleitados con las mejores viandas’ Ustedes responderán,
‘Los esclavos son nuestros’. Lo mismo digo yo.
La libra de carne que demando de él
fue debidamente comprada, es mía y la tendré. (4.1. 90-100)

At this point in the trial scene, Shylock seems a juggernaut that nothing can stop, armed as he is against a pillar of society by the principles of society itself: 'If you deny me, fie upon your law!... I stand for judgement. Answer. Shall I have it'. Nobody does answer him here, directly; instead there is an interruption for Portia's entrance. To answer him is the function of the whole dramatic action, which is making a distinction that could not be made in direct, logical argument.

Let us follow this dramatic action from its comic side. Shylock is comic, so far as he is so, because he exhibits what should be human, degraded into mechanism¹¹². (1963: 180)

Según la teoría de Barber (1963), hay *pathos*, pero uno que contribuye a la risa: si Shylock es un mecanismo, no es humano. Que lo aparente lo vuelve aún más gracioso.

Así, el desacuerdo viene a ser un *choque cultural*: no es que tanto Shylock como todos los cristianos no conozcan la palabra 'igualdad' o 'justicia', sino que no entienden lo mismo por ellas. Es por esto que

PORTIA: The Jew shall have all justice; soft, no haste;
He shall have nothing but the penalty¹¹³ (4.1. 317-318).

También es posible que sea el motivo de las aclaraciones a sus propias frases por parte de Shylock: busca hacerse comprender, es decir conseguir *logos*, alejarse de la mera *phoné*.

Además, el desacuerdo, base de la discusión, no se trata únicamente de palabras, sino de la situación particular de quienes hablan: ciudadanos venecianos versus extranjeros.

El pueblo [*demos*] no es otra cosa que la masa indiferenciada de quienes no tienen ningún título positivo – ni riqueza, ni virtud – pero que, no obstante, ven que se les reconoce la misma libertad que a quienes lo poseen [...] El *demos* se atribuye como parte propia la igualdad que pertenece a todos los ciudadanos. Y, a la vez, esta parte que no lo es identifica su propiedad impropia con el principio exclusivo de la comunidad, y su nombre – el nombre de la masa indistinta de los hombres sin cualidades – con el nombre mismo de la comunidad. Puesto que la libertad – que es simplemente la cualidad de quienes no tienen ninguna otra: ni mérito ni riqueza – se cuenta al mismo tiempo como la virtud común [...] Lo que aporta a la comunidad es verdaderamente litigio. (Rancière, 1996: 22)

¹¹² En este punto de la escena del juicio, Shylock parece un gigante monstruoso que nada puede detener, armado como lo está contra un pilar de la sociedad por los principios de la misma sociedad: 'Si niegan mi pedido, ¡maldita sea su ley!... Espero por justicia. Respondan, ¿la tendré?'. Nadie le responde aquí directamente; en cambio, hay una interrupción por la entrada de Portia. Responderle a él es la función de toda la acción dramática, lo cual es hacer una distinción que no se puede hacer en un argumento directo y lógico.

Sigamos esta acción dramática desde su lado cómico. Shylock es cómico, en la medida en que lo es, porque exhibe lo que debería ser humano, degradado a un mecanismo. (1963: 180)

¹¹³ PORTIA: El judío tendrá toda la justicia; vamos de a poco: no tendrá nada más que la penalidad (4.1.317-318).

Así, a pesar de su dinero, Shylock es un extranjero, un excluido que vive entre ciudadanos, que considera que su libertad le otorga la igualdad que les pertenece a los ciudadanos y así es posible interpretar su discurso ‘acaso un judío...’ (3.1. 46-57). Por otro lado, como habitante de Venecia (extranjero en este caso, pero de igual modo los ciudadanos), se encuentra dominado por la aristocracia: de esta manera, forma parte del pueblo – como multitud, como ‘parte de los sin parte’ –, pues lo único en común es su libertad y, su aporte, es el litigio (político): siente que tiene derecho a exigir, aunque por su falta de virtud (su impiedad) le demuestran su error fundamental mediante un castigo ejemplar.

La política existe y no sólo la dominación, mientras haya un resto excluido. Por ello, para regresar a un orden policial era necesaria la inclusión de Shylock, el convertirlo en cristiano¹¹⁴. Claramente, la imagen final de Shylock con atavíos cristianos fuera de la sinagoga que muestra Radford, posee rasgos trágicos, pero sin embargo, no se puede decir que la sociedad veneciana no haya logrado su cometido.

En definitiva, a Shylock se lo castigó porque se atrevió a creerse un ‘ser parlante’ con *logos* y no sólo un ‘perro’ o un ‘chivo’ con *phoné*. Es decir, se condujo como un ser con nombre, dotado de palabra, que manifiesta inteligencia, crea un lugar en un orden simbólico de la comunidad de los seres parlantes: es decir, se ‘auto-incluye’, crea una ‘igualdad’ (que se puede ver en el ‘acaso un judío...’ – 3.1. 46-57 –), un lugar común con los otros, abriendo así el litigio político y atentando contra el orden policial.

5. Shakespeare y el cine

Actuar para la historia es un actuar para la cámara.
La revuelta se hace con la cámara y para ella
(Schwarzböck, 2017: 201).

La relación de la obra shakespeariana con el cine comenzó en septiembre de 1899 con una película muda donde se presentaban tres fragmentos de una producción teatral de *King*

¹¹⁴ El acto V de la obra shakespeariana, como se verá, muestra el orden.

John. Ethan Hawke apareció como el primer Hamlet del siglo XXI en el año 2000. Se han realizado películas con el material fundamental utilizado por Shakespeare en países tales como Japón¹¹⁵ o Brasil, así como también Finlandia y Ghana. Algunas películas han sido éxitos de taquilla y han ganado Premios Oscar y otras han sido grandes fracasos a pesar de ser producciones de directores tales como Orson Welles.

La mayoría de las películas [...] son adaptaciones en lengua inglesa de las tragedias, dramas históricos y comedias, que emplean el texto de Shakespeare como guión. Pero también se incluyen numerosas ‘variantes’ de Shakespeare, obras como *West Side Story*, *Joe Macbeth* y *La tempestad*, que conservan los argumentos y los personajes del Bardo sin emplear sus versos o sus escenarios. Las variantes revelan hasta qué punto las obras permitieron su adaptación para adecuarse a cualquier género cinematográfico: películas del Oeste, melodramas, filmes de gánsters, musicales, de horror e incluso de ciencia ficción. (Rosenthal, 2006: 9)¹¹⁶

Un rol shakespeariano agrega prestigio al currículum de los actores y actrices. Es por ello que muchos artistas asociados a la industria cinematográfica han querido e interpretado papeles: Marlon Brando (en *Julio Caesar*), Mel Gibson (en *Hamlet*) o incluso Kate Winslet, quien llevó a cabo el papel de Ofelia.

Sin embargo, una pregunta fundamental ha sido siempre el desafío para cualquier director de cine que aborde a Shakespeare: ¿cómo ‘trasladar’ una obra de más de 400 años, versificada a un medio que depende más de la imagen en movimiento que de la palabra? Además, ¿cómo cumplir con las exigencias de la industria cinematográfica – por ejemplo la duración del filme–? ¿Es posible ‘recortar el texto shakespeariano’ o agregarle escenas?

En la época en que Shakespeare hizo sus obras, era evidente la importancia del lenguaje no sólo para los diálogos y monólogos en sí, sino también para llevar la imaginación de los espectadores hacia lugares tan lejanos como Venecia, Roma o Verona. En el caso del cine, las restricciones las impone el presupuesto y los espectadores no tienen necesidad de ejercitar en nada su imaginación: como dice Silvia Schwarzböck (2017), todo se les entrega pre-digerido.

¹¹⁵ De Japón destaca Akira Kurosawa, quien ha llevado al cine a Lear (*Ran*) y a Macbeth (*Trono de Sangre*).

¹¹⁶ Es necesario destacar que este autor habla de ‘el Bardo’, concepto que desde nuestra postura consideramos que distorsiona las posibles lecturas de la obra de Shakespeare, inscribiéndose en la línea planteada por Bloom. También habla de ‘adaptaciones’, por lo cual hace hincapié en observar con cuánta ‘fidelidad’ se ha tratado la obra ‘original’ shakespeariana. Nosotros preferimos, en caso de necesitarlo, referirnos a ‘texto fuente’ y ‘texto meta’, tal como lo hace Umberto Eco en *Decir casi lo mismo* (2008), entendiendo el ‘texto meta’ como una obra completamente nueva.

Como se ha mencionado en los párrafos anteriores, la relación Shakespeare-cine ha tenido desde siempre en cuenta las *fuerzas del mercado*. Este mercado, se observará en el presente capítulo, influye directamente en la catalogación genérica de la obra *El mercader de Venecia*, dirigida por Michael Radford.

Hemos visto en el capítulo II¹¹⁷ que la instauración del Estado de Israel tiene más que ver con el sionismo laico (y, por ende, político) que con un motivo religioso. Desde esta mirada, podríamos decir que el problema del Shylock de Shakespeare es más ‘laico’ de lo que en primera medida podría observarse y, por ello, el hecho de que sea judío es circunstancial. Él representa a los excluidos-extranjeros (que es similar a lo que el triunfante sionismo laico quiso en 1948 para todos los judíos de la diáspora).

Pero para 1968, el creciente pensamiento religioso ortodoxo hebreo incidió en la concepción de la política y la identidad nacional israelí. Es posible pensar en que *The Merchant of Venice*, de Radford apoya la actual asimilación de la política (policia) con la religión. Si, como dice Finkelstein (2002), el Holocausto es una industria que ayuda a los líderes judíos estadounidenses (pero que debemos extender a todos los países de occidente) a conseguir el estatus que no les pertenece de ‘víctima’, el filme como producto de la industria cinematográfica, funciona como propaganda de dicho pensamiento.

5.1. El género cinematográfico

‘Género’ es un concepto muy empleado en la crítica cinematográfica, pero no hay demasiado acuerdo sobre qué significa exactamente. La forma clásica del cine utiliza la estructura en tres actos, cuyo origen se dio en la *Poética*, de Aristóteles: simplificando al extremo esta teoría, los tres actos se refieren a inicio, nudo y desenlace (prólogo, episodios y éxodo). Ésta es la forma dominante en la narrativa cinematográfica clásica de la mayoría de los filmes de Hollywood y de toda la industria cinematográfica. Sin embargo, a pesar de que la crítica y el público recurren al término ‘género’ y a sus categorías sin problemas, no hay definiciones cerradas sobre los géneros cinematográficos.

Los espectadores tienden a establecer una definición de género de acuerdo a la temática dominante, pero cualquier tópico puede aparecer en cualquier género. Por

¹¹⁷ La ‘cuestión judía’ hoy y el rol del Estado de Israel.

ejemplo, en un *western*, cuya temática principal sería el enfrentamiento a la ley, pueden darse encuentros románticos (Triquell et al., 2011).

De cualquier manera, los géneros cinematográficos a diferencia de los géneros literarios, no son productos teórico-científicos, sino más bien, una definición de la industria reconocida por el público:

Tres definiciones básicas de ‘género’ (en la relación con la industria cinematográfica):

- El género como esquema básico o fórmula que configura la *producción* de la industria.

- El género como etiqueta o nombre de una categoría fundamental que rige la *distribución* y *exhibición* de los filmes.

- El género como estructura formal sobre la cual se construyen las *películas*.
(Triquell et al., 2011: 94)

Por otro lado, hay quienes siguiendo a Aristóteles, plantean a los géneros de la industria cinematográfica como ‘subgéneros’ o ‘géneros temáticos’, mientras que por ‘géneros’ entienden comedia y tragedia, cuya definición moderna es ‘drama’ (Triquell et al., 2011). Es por ello que *The Merchant of Venice*, de Radford, está catalogada como *drama romántico* según el mismo mercado productor de géneros: concuerda con la segunda definición de ‘género’ arriba citada y así fue promocionada en las carteleras de las salas de cine¹¹⁸.

5.1.1. El género de *The Merchant of Venice*, de Radford

Si coincidimos en que toda película es ideológica, en tanto es imposible crear algo desapegado de la época de la que formamos parte, entenderemos que la forma retórica se manifiesta en casi todos los filmes sobre los que pudiéramos pensar. (Triquell et al., 2011: 15)

¹¹⁸ Véase la nota 61 sobre la definición de ‘industria cultural’ de T. Adorno.

El género ‘drama’ busca la identificación del espectador con el personaje que considera central. Como Triquell et al. (2011) plantea,

El conflicto central se basa en algún tipo de enfrentamiento: político, social, natural, etc., manifestado, la mayoría de las veces, en la lucha del protagonista contra un elemento externo que lo excede –la opresión, la persecución, la muerte, la enfermedad, etc.–. En este enfrentamiento se produce el efecto que Aristóteles atribuía a la tragedia y que definía como *catarsis*, esto es, la expiación de las pasiones con el fin de controlarlas. (95)

Es así que lo sucedido en los campos de concentración nazis y el constructo ideológico del Holocausto definido por Finkelstein (2002), son parte fundamental de la ‘corrección política’ que conforma en gran medida la ‘catarsis’, pero también, primordialmente, la elección del género. Esto se debe a una multiplicidad de factores: algunos económicos, como los intereses de los productores, y otros ideológicos. La realidad cultural e histórica entabla, como ya hemos hecho mención repetidas veces, una estrecha relación con las convenciones estéticas. Sin embargo, en el caso del cine, la realidad histórico-cultural suele verse a menudo afectada por las determinaciones artísticas de tal manera que el filme pierde la relación directa con la realidad, cambiándola por otros filmes del mismo género y/o tema, evolucionando de acuerdo a las reglas de género producidas por la industria. Es por ello que hay gente que creé que muchas cosas sucedieron porque lo vieron en una película: olvidan que el mundo no posee el orden o la estructura en que es narrado. Schwarzböck (2017) advierte:

La expresión *hacerse la película*, como sinónimo de interpretar ciertos hechos reales, desde la perspectiva del yo, como concordantes con los propios deseos, habla no solo de la capacidad humana de pensar con imágenes, sino de la de agregarles una intensidad que, en el cine, se experimenta con menos mediaciones que en la literatura. (107)

El ‘tema’ del relato depende del punto de inicio y final del relato, impuesto por la selección de los acontecimientos a narrar. Es allí que radica la importancia de la diferencia en la secuencia escénica-temporal entre la obra de Shakespeare y la obra de Radford¹¹⁹, así como las escenas agregadas: la ‘información contextual’ apenas

¹¹⁹ Paz Gago (2004) observa:

Todo sistema narrativo es temporal y lineal, de ahí que tenga que jugar continuamente con el tiempo y el espacio, manipulando la duración, el orden cronológico, el ritmo o la frecuencia. Así, el discurso narrativo debe constantemente eliminar tiempo de la historia que sería imposible reflejar en el marco necesariamente limitado de un relato o expresar acciones que suceden simultáneamente... problemas que debe resolver el texto narrativo sea novelístico o fílmico, recurriendo constantemente a las interrupciones en final de párrafo o de capítulo, los cortes típicos del montaje cinematográfico, con la funcionalidad o bien de suprimir parte del tiempo de la historia, la elipsis, o bien de introducir una acción que tiene lugar al mismo tiempo que la

iniciada la película y el escupitajo (explícito en la película, mencionado en la obra teatral), junto con la escena de Shylock ‘excluido’ de la sinagoga, el anillo en manos de Jessica, etcétera.

Como Triquell et al. (2011) advierte, pensado con inicio y final, el relato posee una secuencia temporal en dos tiempos: el de lo narrado, que es el tiempo de la historia; y el de su narración, que es el relato en sí. Además, el cine une dos modos de transmitir informaciones: la primera es la ‘narración’, el discurso de alguien que nos informa de una serie de acciones llevadas a cabo por los personajes, con cierto orden y desde su punto de vista¹²⁰. La segunda es la ‘mostración’, la forma desde siempre del teatro, en donde la acción pasa frente a nuestros ojos, *hic et nunc*. Así, en cine, la narración sería la diégesis (montaje) y la mostración la mimesis (rodaje).

En el cine el hacer de los personajes no es lo único que conforma el significado narrativo, interviene también un dispositivo que hace que dirijamos nuestra atención y nuestra mirada sobre aspectos particulares, aproximándose desde esta perspectiva al narrador literario. En este sentido consideramos que el cine participa de esta doble modalidad en tanto se muestra (a los personajes actuando en las sucesivas escenas) y a la vez se cuenta (se arma una historia con esas escenas). Podemos así atribuir la función mimética a la etapa de registro – rodaje – y la función diegética a la atribución de un orden por el cual alguien cuenta algo – la instancia del montaje –. (23)

Este es el motivo por el cual algunos pensadores consideran que el montaje es lo político del cine¹²¹.

Por todo esto, sabiendo que un relato es un discurso y que el montaje es el orden dado a ese discurso, obviamente es producido por alguien y dirigido a alguien. Es decir, que es subjetivo e ideológico.

6. *The Merchant of Venice* y el estatuto del pueblo judío

Tal como Adorno en su *dictum* de 1966 plantea y Souto Carlevaro corrobora, luego de Auschwitz el cambio del estatuto de la cultura es irreversible:

ya no es posible escribir como antes de lo que significó la ‘solución final’ sin caer en una complicidad con los genocidas y con un estado de cosas que posibilitó no sólo un *Auschwitz*, sino

acción relatada y volver posteriormente a ella. (209)

¹²⁰ Tal es el caso de las novelas o cuentos.

¹²¹ Nos referimos particularmente a J. Rancière en una entrevista titulada “La política del cine no es la denuncia, es el montaje” <https://www.youtube.com/watch?v=CJa8pR7gDUw>

también la connivencia del grueso del pueblo alemán, que no supo/pudo/quiso evitarlo. (Souto Carlevaro, 2011: 80)

El filme de Radford, a diferencia de la obra de Shakespeare, sí plantea como fundamental el estatuto del pueblo judío: "... la construcción de un arte post-Holocausto está ya signada por la herida que el campo de exterminio supuso para la representación, *más allá* de cualquier prohibición ética" (93). La película presupone el conocimiento sobre el holocausto nazi, pero como forma parte de la industria cinematográfica, se lo apropia y muestra como 'Holocausto', es decir, ideológicamente sujeto a los impedimentos de toda aproximación estética a la cuestión del horror luego de la Segunda Guerra Mundial y, en particular, luego del conflicto de 1967, la Guerra de los Seis Días (Finkelstein, 2002).

... los poetas (o artistas en general) suelen hacer a menudo referencia a la presencia de alguna voz externa, a la cual le prestan el propio cuerpo para que pueda expresarse, y en esa dinámica se sitúan como meros puntos de pasajes de esa voz.

Pero en lo que se refiere a un arte que se proponga tenderse hacia el horror se da algo muy diferente: la irrupción violenta de una voz externa que se impone como única (la voz de los muertos) y que además usurpa la del artista solo para emitir un silencio. (Souto Carlevaro, 2011: 86)

Como se puede apreciar en la cita, Radford probablemente haya querido mostrar la persecución a los judíos, pero inconscientemente haya mostrado el constructo Holocausto. Sucede que la representación del horror en el cine ya ha sido abordada a propósito del Holocausto largamente¹²², proyectándose en el dilema ético de la mostración o no de imágenes explícitas sobre el acontecimiento: la reproducción del horror puede llegar a naturalizar el discurso sobre el acontecimiento (perdiendo valor político). Por ello, bajo la categoría de 'lo irrepresentable' para hacer 'memoria'¹²³, se debe hacer una representación no lineal. El filme de Radford sería una representación de este tipo, que hace uso de un material fundamental 'prestigioso' para representar el horror del constructo 'Holocausto', cuyo contexto es de conocimiento general, y apoya (consciente o inconscientemente) la victimización de los judíos del mundo (Finkelstein, 2002).

7. La escena del juicio como 'lugar de lo político' y el rol del quinto acto

¹²² Como en la presente investigación no pretendemos realizar una historia de las representaciones, sino antes bien presentamos la obra de Radford como 'independiente' de ella, es decir, como un ejemplo más y no como una 'heredera', no desarrollaremos la historiografía del Holocausto en el cine.

¹²³ Tal como hicimos mención en la Introducción, nos oponemos al uso del concepto 'memoria', pues este responde según nuestro punto de vista a intereses marcados (fundamentalmente económicos). Es decir, que resulta funcional al constructo del Holocausto.

El rol de los políticos en una sociedad democrática moderna consiste en gobernar al servicio del interés público, representando a la colectividad. En los Estados modernos, la existencia de un complicado aparato institucional en la ciudad-centro del país, desde el cual los políticos dominan los aspectos esenciales que competen a toda la nación, genera una brecha que divide al pueblo (entendido como masa poblacional) de aquellos que fueron elegidos para representarlo. Es este el fundamento de la democracia representativa, sistema político que rige la mayor parte del hemisferio occidental. El desfase o desequilibrio percibido entre el poder de los representantes y de los representados (que llega a generar frases como ‘son todos corruptos’) garantiza la existencia de la disidencia.

Las campañas electorales abren la posibilidad de un cambio político y así, los debates entre los candidatos vuelven visible el duelo final. Algo similar a esto ocurre en la trama del juicio Antonio-Shylock, dejando de lado por un momento que Venecia era una aristocracia. Es posible imaginar esta escena sucediendo en una *Chancery*, más que en una *common law court*.

Si consideramos los dos sistemas legales que había en Londres en aquella época, las *common law courts* (tribunales de ‘derecho común’) o la *Chancery* (cancillería, ‘corte de equidad’), podemos tomar la escena del juicio también como cierta ambigüedad o, por lo menos, cierta indefinición: comienza como *common law court*, pues las leyes (tomadas al pie de la letra, tal como hace el judío practicante) apoyan a Shylock quien, en verdad, gana el juicio y obtiene lo que fue a pedir. Pero todo cambia hacia una *Chancery* con las palabras de Portia “Tarry a little”¹²⁴ (4.1.301) y presenta unas supuestas leyes venecianas (curiosamente similares a las leyes inglesas isabelinas) que todo el mundo, inclusive el duque, parecen desconocer, en defensa de los ciudadanos venecianos. El motivo principal de este cambio durante el juicio es que, siendo conscientes de que Shylock había intentado cometer un homicidio, no se lo podía dejar ir libre, sin castigo por su impiedad (equivalente legal de inequidad). Esto, muy probablemente haya sido un elemento más para el efecto dramático y, como dice Mahood (2015), difícilmente la audiencia isabelina haya visto una vindicación de la *Chancery* en medio de la excitación dramática.

As much as it might want to, given its charter, Venetian society cannot punish Shylock simply because he is a Jew. But in the terms of the play it can convict him as a threatening alien. In order to

¹²⁴ Espera un poco (4.1.301).

accomplish this delicate maneuver in the space of these dozen lines, the nature of Shylock's difference is reconstituted: a Jew at the start of the speech, three lines later he is an alien. Yet once Shylock is convicted as an alien, he can be punished, not as an alien, but as a Jew, who must 'presently become a Christian'¹²⁵. (Shapiro, 1996: 189)

Se lo castiga como judío y se lo sentencia a la conversión, pero no por 'antisemitismo', sino porque la 'verdadera' causa del juicio era la venganza de Shylock sobre Antonio, representante de toda la cristiandad y de los ciudadanos venecianos. Sin embargo, la escena es de vital importancia porque permitió a Shakespeare representar no sólo cuestiones teológicas de la época, sino también cuestiones sociales: plantea en el juicio en particular, pero durante toda la obra también, la cuestión del sentimiento anti-extranjero en Londres, pues es factible que esta fuese la función social de la obra. No hay que olvidar que el teatro representaba a una gran sección de la población, incluyendo a muchos que probablemente hayan creado disturbios contra las comunidades extranjeras. Lo cierto es que

we have in the play not a community's attack upon an alien, but the conviction of an alien on the grounds that he violated a preexisting law against citizens. The hostility is reimagined as originating with the aliens and directed against the citizenry and is enacted in a way that does not contradict the more tolerant laws governing the freedom of the city that guarantee equality before the law to strangers¹²⁶. (Shapiro, 1996: 189)

Podemos observar al juzgado como el 'lugar de lo político' y a Portia como el representante:

El poder representa, esto significa que un individuo o un grupo se posicionan como portavoces del conjunto. Pero el poder también representa, en tanto pone en espectáculo el universo del cual es resultado y al cual asegura la permanencia. (Abélès, 2016: 25)

Toda representación lleva consigo un mundo de símbolos, rituales, ceremonias y demostraciones de poderío. Es por ello que, en el filme dirigido por Radford podemos ver palidecer y casi desmayarse a un Antonio que ve el cuchillo de Shylock, y también es

¹²⁵ Por mucho que lo quiera, dado su estatuto, la sociedad veneciana no puede castigar a Shylock simplemente porque es judío. Pero en los términos de la obra puede condenarlo como un extranjero amenazador. Para lograr esta delicada maniobra en el espacio de esta docena de líneas, se reconstruye la naturaleza de la diferencia de Shylock: un judío al comienzo del discurso, tres líneas más tarde, un extranjero. Sin embargo, una vez que se lo declara culpable a Shylock como extranjero, puede ser castigado no como extranjero, sino como judío, que debe 'prestamente convertirse en cristiano'. (Shapiro, 1996: 189)

¹²⁶ En la obra no tenemos el ataque de una comunidad contra un extranjero, sino la condena de un extranjero por el hecho de que violó una ley preexistente contra los ciudadanos. La hostilidad se reimagina como originaria de los extranjeros y se dirige contra la ciudadanía y se promulga de una manera que no contradice las leyes más tolerantes que rigen la libertad de la ciudad, y que garantizan la igualdad ante la ley para los extranjeros. (Shapiro, 1996: 189)

necesario que haya un público a quien mostrarle el poder: la multitud cristiana es necesaria para que el poder sea legítimo y la reinstauración del orden (policial) sea posible.

El poder se manifiesta en la representación que él mismo exhibe.

Lo que importa notar es que la puesta en representación no es una dimensión subalterna o derivada de la acción política. A la inversa, se puede considerar que constituye una condición fundamental de la misma, común al conjunto de las sociedades humanas. (26)

Es así que se observa en cada ‘puesta en escena’ de la política dos grupos: el del consenso, que exalta la unidad; y el del disenso que teatraliza la conflictividad. La práctica legislativa implica siempre la discusión y la representación, pues los parlamentarios discuten entre ellos, pero ‘en nombre de’ y ‘por los intereses de’ la parte del pueblo que cada uno representa. Así, la palabra se vuelve fundamental en la manifestación de una relación de fuerzas real que, acompañada por gestos no verbales (llorar, golpear con el puño la mesa para mostrar fuertes emociones, irse en medio de la sesión, etcétera; así como en el filme dirigido por Radford: Shylock afilando su cuchillo, el desmayo de Antonio con el pecho desnudo, los cofres llenos de dinero), es dramatizada. Las alabanzas de Shylock al supuesto abogado luego se ven ridiculizadas pues, obviamente, Portia no representa la parte del pueblo que Shylock encarna, la ‘parte sin parte’ (Rancière, 1996).

Sucede que “en una sociedad fuertemente territorializada, en la cual la pertenencia local es un elemento fuerte de la identidad individual y colectiva” (Abélès, 2016: 31); no podemos decir que el duque fuese elegido por el pueblo, considerando que Venecia era una república aristocrática y que Shakespeare escribió para una monarquía, pero en cierta manera Portia fue elegida como representante no sólo por los cristianos, sino antes bien por Shylock, que la consideró “O noble judge, O excellent Young man!”¹²⁷ (4.1. 242). Además, como Mahood indica,

Equity, like its criminal law equivalent, mercy, could be displayed in other legal contexts. It could even be viewed as the basis of justice in Venice; pondering the Venetians custom of arriving at a verdict by means of a judges’ ballot, William Thomas concluded (without enthusiasm: he had been imprisoned in Venice) that ‘all matters are decided by judges’ consciences and not by the civil nor yet by their own laws’. Nearer home, the Staple Court, set up early in Tudor times to ‘give courage’ (that is, encouragement) ‘to merchant strangers’, had as its objects the equitable settlement of trade disputes. It was also empowered to turn itself into a criminal court to try anyone accused of committing a felony in its precincts – which is what Portia does when she finds Shylock guilty of an

¹²⁷ Oh noble juez, oh excelente joven (4.1. 242).

attack on Antonio's life. Above all, a judge had ample scope to uphold the principle of equity within the framework of common law, and equity in this context constitutes the legal interest of *The Merchant of Venice*¹²⁸. (2015: 17)

Es posible decir que los primeros tres actos de la obra, como si fuesen una serie policial o de detectives televisiva, funcionen como preparativos/antecedentes del cuarto acto y el festejo del quinto. Es decir que el 'motivo del crimen' se desarrolla en los primeros tres actos, lo esencialmente político en el cuarto, y el nuevo orden en el quinto. Las imágenes de Shylock fuera de la sinagoga y de Jessica con el anillo de su madre que incorpora Radford pueden provocar emociones tristes, pero el 'marrano' aceptó su castigo y la 'nueva cristiana' continúa con su vida. Antonio, por su parte, no sólo conservó su vida sino que también sus riquezas¹²⁹ aunque debió aceptar la derrota frente a Portia por el amor de Bassanio. Sin disputas, completamente policial.

Es así que, en la obra shakespeariana, el odio de Shylock quedó relegado al pasado:

... if Jessica, like a little shrew, slanders her love, he [Lorenzo] is bound to forgive it her because in Belmont, in the words of an Elizabethan song, 'the falling out of faithful friends renewing is of love'. Music and Lorenzo's talk of music together celebrate the harmony of lover with lover, man with his natural setting, heaven with earth.

We could not be farther away from Shylock. He is never named in this scene nor spoken of as Jessica's father, but distanced and depersonalised as 'the wealthy Jew' (15) from whom she stole (here a disturbing double meaning flashes past) and as 'the rich Jew' (292) who has under duress made Lorenzo and Jessica his heirs¹³⁰. (Mahood, 2015: 41)

¹²⁸ La equidad, al igual que su equivalente en ley penal, la piedad, podría mostrarse en otros contextos legales. Incluso podría verse como la base de la justicia en Venecia, considerando la costumbre veneciana de llegar a un veredicto por medio del voto de los jueces. William Thomas concluyó (sin entusiasmo: había sido encarcelado en Venecia) que 'todos los asuntos son decididos por la consciencia de los jueces y no por el civil ni por sus propias leyes'. Más cercano al hogar, el Staple Court, establecido temprano en la era Tudor para 'dar coraje' (es decir, estímulo) 'a los mercaderes extranjeros', tenía como objeto el arreglo equitativo de las disputas comerciales. También estaba facultado para convertirse en un tribunal penal para juzgar a cualquiera que esté acusado de cometer una felonía grave en sus precintos, que es lo que Portia hace cuando encuentra a Shylock culpable de un ataque a la vida de Antonio. Por encima de todo, un juez tenía un amplio margen para defender el principio de equidad en el marco del derecho común, y la equidad en este contexto constituye el interés legal de *El mercader de Venecia*. (2015: 17)

¹²⁹ En la película no se hace mención alguna sobre el destino feliz de las naves de Antonio, quizás para que la derrota *amorosa* prime.

¹³⁰ ... si Jessica, como una pequeña astuta, calumnia su amor, él [Lorenzo] está obligado a perdonarla porque en Belmont, en las palabras de una canción isabelina, 'la caída de los fieles amigos que renuevan es amor'. La música y la charla sobre la música de Lorenzo juntas, celebran la armonía de amante con amante, el hombre con su entorno natural, el cielo con la tierra.

No podríamos estar más lejos de Shylock. Nunca se lo menciona en esta escena ni se habla de él como el padre de Jessica, sino que se lo separa y despersonaliza como 'el judío adinerado' (15) de quien ella robó (aquí pasa un doble significado distante) y como el 'judío rico' (292) quien ha hecho a Lorenzo y Jessica sus

También se olvida la infelicidad de Antonio pues, “Even if Antonio is not in the wedding procession, he is not left out of Belmont”¹³¹ (42). Guiados por los cuartos o el folio, la felicidad de Antonio en la obra de Shakespeare reside en no haber perdido sus riquezas (las cuales, dicho sea de paso, en el acto I dijo que no le preocupaban aunque, claro, en ese momento no estaban en riesgo). Por su parte, Portia como buena cristiana, sigue sin comprender la importancia del dinero.

8. La disputa por los anillos

Pero también es cierto que el quinto acto y las pequeñas disputas en él (Lorenzo y Jessica sobre la música, Portia y Nerissa contra sus esposos por regalar los anillos) hacen a la obra shakespeariana, dándole un final de comedia. Este es el motivo por el que no podemos compartir la hipótesis de Rinesi (2009), quien sostiene que el último acto posee como motivo solamente la connotación sexual y el desarrollo de la ‘pulseada’ entre Portia y Antonio por el amor de Bassanio como ‘trofeo’:

The troth-plight rings which Bassanio and Gratiano have given away are all that remain the plot to keep the play moving after the trial. It is a slight business, but it gives the women a teasing way to relish the fact that they have played the parts of men as they give up the liberty of that disguise to become wives.

[...] the group provides one final demonstration that human relationships are stronger than their outward sings [...] Portia gayly pretends to be almost a Shylock about this lover’s bond, carrying the logic of the machinery to absurd lengths before showing, by the new gift of the ring, love’s power to set debts aside and begin over again¹³². (Barber, 1963: 186-187)

Este acto ha hecho que los autores diferencien sus obras incorporando, omitiendo o intercalando escenas, hasta el punto de que sean obras con diferentes géneros.

herederos bajo coacción. (Mahood, 2015: 41)

¹³¹ Incluso si Antonio no está en la procesión de la boda, no se lo deja fuera de Belmont (42).

¹³² La situación-fidelidad de los anillos que Bassanio y Gratiano han regalado es todo lo que la trama mantiene para que la obra continúe en movimiento luego del juicio. Es un asunto delicado, pero les brinda a las mujeres una manera burlona de saborear el hecho de que han desempeñado el papel de hombres cuando renuncian a la libertad de ese disfraz para convertirse en esposas.

[...] el grupo proporciona una demostración final de que las relaciones humanas son más fuertes de lo que aparentan externamente [...] Portia alegremente finge ser casi un Shylock sobre los votos de ese amante, llevando la lógica de la maquinaria al absurdo antes de mostrar, por el nuevo regalo del anillo, el poder del amor para hacer a un lado las deudas y comenzar de nuevo. (Barber, 1963: 186-187)

9. La *stásis* en *The Merchant of Venice*

Giorgio Agamben (2017) plantea la *stásis*, la ‘guerra civil’, en la Grecia clásica, como el umbral de politización fundamental de Occidente, y la ausencia de un pueblo (*adémia*) como elemento constitutivo del Estado moderno. La guerra civil se da en una tensión entre la familia (*oïkos*) y la ciudad (*polis*). La *stásis* confunde, en un desplazamiento doble, lo que pertenece al *oïkos* y lo que es propio de la *polis*, es decir, lo íntimo y lo ajeno: el vínculo político se transfiere al seno de la casa en la misma medida en que el vínculo familiar se divide en facciones. Esto mismo sucede en *The Merchant of Venice*: Jessica y Shylock tienen un vínculo familiar que se distancia en facciones al fugarse ella con un cristiano y robarle a su padre; la relación entre Portia y Antonio se divide en tres, pues primero es familiar (él es amigo de su esposo y es cristiano al igual que ella), luego es política (durante el juicio y la treta de los anillos) y, por último, vuelve a ser familiar una vez resuelto el conflicto.

La *stásis* – es esta nuestra hipótesis – no tiene lugar ni en el *oïkos* ni en la *pólis*, ni en la familia ni en la ciudad: constituye una zona de indiferencia entre el espacio impolítico de la familia y el político de la ciudad. Al transgredir este umbral, el *oïkos* se politiza y, a la inversa, la *pólis* se ‘economiza’, es decir, se reduce a *oïkos*. *Esto significa que, en el sistema de la política griega, la guerra civil funciona como un umbral de politización o de despolitización, a través del cual la casa se excede en ciudad, y la ciudad se despolitiza en familia.* (Agamben, 2017: 25)

Siguiendo esta hipótesis sobre el lugar de la *stásis*, y tomando en consideración que Shakespeare escribió en un contexto diferente al de la Grecia clásica, es posible decir que la *stásis* es visible en la escena del juicio dado que constituye una zona de indefinición entre el espacio impolítico de la familia y el político de la ciudad. El juicio logra, al igual que la guerra civil, que la familia, la casa, se exceda en ciudad, y la ciudad-Venecia se despolitice en familia: es por ello que hay una multitud a favor de Antonio. Por supuesto, el hecho de que Shylock sea considerado extranjero influye, pero el sistema legal veneciano lo acepta, es decir que no era totalmente ajeno. Por ello el cambio posible de una *common law court* a *Chancery*. Si bien estos dos sistemas se mezclan y alternan en la obra shakespeariana, en la dirigida por Radford parece prevalecer la corte civil.

Ahora bien, si analizamos ambas obras en torno a la lucha entre *logos* y *phoné* de la que habla Rancière en *El desacuerdo* (1996), entonces todo juicio (y las escenas anteriores

que lo preparan) no es más que un espacio político donde se definió de antemano al vencedor. Una demostración de poder.

Por otro lado, siguiendo a Agamben (2017), es posible explicar mediante otra institución griega el quinto acto en el que los victoriosos cristianos van a Belmont y se olvidan de Shylock y que, a su vez, confirma el nexo esencial entre *stásis* y política. A saber: la amnistía. Es un deber político olvidar la guerra civil una vez terminada. Por supuesto, olvidar es imposible, por ello, “La amnistía ateniense no es simplemente un olvido o una remoción del pasado: es una exhortación a no hacer mal uso de la memoria” (30). Es básicamente lo opuesto a lo que la guerra civil y la amnistía parecen ser para los modernos, por ello el uso de la memoria post-Auschwitz en el film de Radford¹³³, el constructo ideológico del Holocausto que Finkelstein (2002) critica.

10. El *Fool* y la ambigüedad

Tal como Barber (1963) dice, Shakespeare, con *The Merchant of Venice*, escribe una comedia con un énfasis festivo cuya estructura es desarrollada a través de tradiciones que son propiamente teatrales. Así, es posible encontrar analogías a situaciones y rituales sociales que vuelven entendible el simbolismo de la acción. La ambigüedad, como hemos mencionado en su apartado del capítulo I, permitía a la imaginación politizarse sin comprometerse. Considerando esto, tal como funcionan los disfraces¹³⁴, el *Fool* (‘bufón’), escudándose en ello, establece cierta disidencia política.

La libertad que este personaje marginal poseía se basaba en la indeterminación y la ausencia de efectividad política. Es por ello que podía desafiar a la jerarquía y al decoro. Como personaje marginal, estaba lejos de la vigilancia oficial y de las estructuras de poder. Por dicho motivo, Lancelot se puede burlar de su padre – jerarquía filial –:

LANCELOT: [*Aside*] O heavens! This is my true-begotten father who
being more than sand-blind, high gravel-blind, knows me not. I

¹³³ Véase la nota 15 de la Introducción.

¹³⁴ No sólo en la obra de Shakespeare. En el carnaval, sostiene Mijail Bajtin (2003), todo estaba permitido. El humor y la risa cobraban importancia y los conflictos por las diferencias sociales perdían poder: se violaban los cánones impuestos por la sociedad, se satirizaban las figuras públicas, la Iglesia, y los representantes del poder se degradaban. Se cuestionaban las normas y principios considerados respetables que regían en la sociedad.

will try confusions with him¹³⁵ (2.2.27-29).

Se burla también de Shylock y de Jessica – jerarquía afiliativa –:

JESSICA: I shall be saved by my husband; he hath made me a Christian.

LANCELOT: Truly, the more to blame he; we were Christians enow

before, e'en as many as could well live one by another. This making of Christians will rise the price of hogs; if we grow all to be pork

eaters, we shall not shortly have a rasher on the coals for money¹³⁶. (3.5. 15-20)

Además, es su aparte el que aporta de manera directa, explícita, el miedo del inglés hacia el Otro (judío en este caso, pero podría haber sido cualquiera) sin repercusiones políticas.

Análogicamente, el discurso estético y en particular el dramático, era por estos años el *fool* de los demás discursos; los remedaba a todos, se paseaba por entre todos, los habitaba y deshabitaba a gusto, constituyéndose y desconstituyéndose en el interior de cada uno; entraba en todos sin pertenecer a ninguno y se burlaba de las órdenes que el protocolo estatal había instituido y por los que velaba con excesivo celo. (Fiel, 2010: 57-58)

Sin lugar a dudas, la libertad propia de los *fool papers* que experimentó Shakespeare terminó poco después de él, en 1616, con la publicación del folio de la obra de Ben Jonson, cuando el drama adquirió el estatus social de literatura. Esta regimentación solicitó el control sobre “las incidencias políticas en las que las manifestaciones estéticas podían todavía incurrir; es decir, sin dejar de neutralizar el alcance de las competencias ideológicas y pragmáticas de dichas manifestaciones” (58). Además, con la consolidación del Estado-nación en tiempos posteriores a Shakespeare, el nuevo orden vino a dar por el suelo la necesidad del *fool* al acabar con el período de transición.

Durante casi todo el siglo XX el sujeto, no ya sólo inglés sino occidental, se mantuvo relativamente estable. El fin de la URSS, si nuestra hipótesis expresada hacia finales del capítulo II es correcta¹³⁷, vino a significar un nuevo período de transición que ‘estalló’ el 11 de septiembre de 2001. Nuevamente la incertidumbre por el porvenir.

¹³⁵ LANCELOT: [Aparte] ¡Oh cielos! Este es mi verdadero padre que me ha engendrado quien Está medio ciego, o más bien ciego del todo y no me reconoce. Intentaré confusiones con él (2.2.27-29).

¹³⁶ JESSICA: Seré salvada por mi esposo, él me ha hecho cristiana.
LANCELOT: En verdad, cuánto más para culparlo; éramos suficientes cristianos, Tantos como podían vivir uno con el otro. Este hacerse de cristianos elevará el precio del cerdo; Si todos nos ponemos a comer cerdos, pronto ni por todo el oro del mundo podremos poner tocino en las brasas. (3.5.15-20)

¹³⁷ Véase el apartado ‘En el nuevo milenio’.

Pero, ¿qué sucede en el film dirigido por Radford? Si bien es del año 2004, corresponde al denominado ‘cine clásico’ propio del orden pretendido durante la Guerra Fría. Como dice Silvia Schwarzböck en *Los monstruos más fríos* (2017), el cine clásico es un cine que funciona para el Estado como una moral. Es llamado ‘arte de Estado’ por los Estados de izquierda, o ‘industria cultural’ por los Estados capitalistas. Se dirige a las masas sin requerir de ellas una cultura previa por lo que el Estado convierte al cine rápidamente en un arte funcional a él. Así, la vara con la que el espectador mide a los personajes de una película es el ‘hombre común’, una invención del cine. Para este cine, cada personaje es un individuo que ‘piensa’ y ‘hace’ por sí mismo, pero a la vez es un ideal para la humanidad. “Mientras tanto, fuera del cine, el individuo y la humanidad siguen en estado de promesa” (109). Es decir que la ambigüedad e incertidumbre pierde su carácter político para quedarse únicamente (y si acaso) con su carácter risible o trágico, pues a pesar de estar filmada en nuestra época, un período de transición, responde a un modelo de orden anterior. Lancelot, en el filme dirigido por Radford, se transforma en algo menos que un bufón, un personaje que a duras penas puede considerarse ‘secundario’. Ejemplo de ello es que no se burla de su padre (jerarquía filial) ni de Jessica, por lo que su rol se limita al de acompañante (para Bassanio) y mensajero (para Jessica y Lorenzo).

11. Gratiano: dos obras, dos finales

“Let me play the Fool”¹³⁸(1.1.79) dice Gratiano. Este personaje hace uso de la libertad propia de dicho tipo para aliarse con la audiencia isabelina tal como hace finalizando el juicio:

In christening shalt thou have two godfathers:
Had I been judge, thou shouldst have had ten more,
To bring thee to the gallows, not to the font¹³⁹ (4.1.394-6).

Shakespeare garantiza el involucramiento de la imaginación de los espectadores con los vencedores, a la vez que satisface el interés de la audiencia isabelina por la ley practicada en Londres en el siglo XVI. Mahood (2015) plantea que esta frase de Gratiano

¹³⁸ “Déjame hacer de bufón” (1.1.79).

¹³⁹ En el bautizo tendrás dos padrinos.

Si yo hubiese sido juez, hubieras tenido diez más,
para llevarte a la horca, no a la fuente (4.1.394-396).

en el juicio indica que este es tanto totalmente imposible, como totalmente plausible. Sin embargo, nada similar pudo haber sucedido en la corte de la reina, como hemos visto al hablar de *Chancery* y *common law courts*.

El personaje de Gratiano es una invención de Shakespeare que no aparece representado en *Il Pecorone*, pero, ¿es realmente un bufón (*fool*) o más bien un payaso (*clown*)? ¿Cuál es el papel de Gratiano para la obra shakespeariana y cuál para el filme dirigido por Radford? La dureza de la escena del juicio en cuanto a la ley, en la obra shakespeariana, es atemperada no solamente al entrar en contacto con la piedad, sino también gracias a Gratiano que provoca cierto divertimento con sus inversiones como el uso de las palabras antes mencionadas por Shylock: “A second Daniel; a Daniel, Jew!”¹⁴⁰ (4.1.329). Sin embargo, a pesar de que quiere ‘hacer de *fool*’, lo que Gratiano realmente hace es congraciarse con cierto destinatario.

Gratiano’s speech seems in retrospect not just the climax, but the keynote of a whole chorus of anti-Jewish abuse in which many other voices joined: a chorus in which the leitmotif is ‘dog’ and its variations. And Shakespeare, we remember, seems to have been no dog lover at all, reserving his canine metaphors for destructive women, cringing courtiers, and the most treacherous of his villains¹⁴¹. (Fiedler, 1972: 107)

Es posible que, tal como Goddard (1960) hace mención, Gratiano sea la voz de un gentío (el populacho veneciano presente en el juicio, similar a la audiencia isabelina) que parece dedicarse a recorrer con una emoción de venganza indirecta la espina dorsal de toda persona en el teatro. Dicho esto, resulta sumamente apropiado que la obra shakespeariana, una comedia, cierre con las palabras de este personaje, provocando una risotada por el doble sentido vulgar de sus palabras propias de un payaso: “Well, while I live I’ll fear no other thing / So sore as keeping safe Nerissa’s ring”¹⁴² (5.1. 306-307).

Estas palabras ciertamente finalizan la obra de Shakespeare, pero Radford nos suma imágenes que guían a los espectadores a imaginar los destinos de los personajes: Antonio solo y vencido; Shylock con vestimentas cristianas fuera de la sinagoga, también vencido y

¹⁴⁰ ¡Un segundo Daniel; un Daniel, judío! (4.1.329).

¹⁴¹ El discurso de Gratiano parece en retrospectiva no sólo el climax, sino la nota clave de todo un coro de abusos antijudíos en el que se unieron muchas otras voces: un coro en el que el leitmotif es ‘perro’ y sus variaciones. Y Shakespeare, recordamos, parece no haber sido un amante de los perros, reservando sus metáforas caninas para mujeres destructivas, cortesanos y el más traicionero de sus villanos. (Fiedler, 1972: 107)

¹⁴² “Bien, mientras viva no temeré a otra cosa / tan dolorosa como mantener a salvo el anillo de Nerissa” (5.1.306-307).

desahuciado; Jessica, acariciando el anillo de su madre (supuestamente mal vendido), dudando de su actuar. La risotada que podría haber logrado Gratiano, el *clown*, aquí resulta desagradable dada la solemnidad que brindan las imágenes finales, esos elementos que hacen a una tragedia. De esta manera, en ambas obras el personaje de Gratiano posee la función de captar al público, pero generando percepciones contrarias: la aceptación cómica para la obra de Shakespeare y el rechazo en el caso del filme de Radford.

CONCLUSIONES

Con la presente investigación pretendimos reflexionar acerca de la influencia en (de) nuestra cultura en el sujeto occidental actual. Para ello, analizamos las obras de Shakespeare (*The Merchant of Venice*, 1596) y de Radford (*The Merchant of Venice*, 2004) y revelamos las relaciones mutuamente constitutivas entre los hechos políticos y los hechos estéticos en ambos períodos, dado que una obra artística simboliza la manera de hacer y de pensar de una sociedad en una época y una cultura determinada.

El contexto socio-histórico, cultural y educativo constituye tanto a los productores de arte como a los receptores. Son esta multiplicidad de factores los que establecen la identidad tanto nacional como individual de los sujetos. Por ejemplo, las nociones de nación y raza no podían, durante el siglo XVI, ser independientes una de la otra, mientras que en nuestra época se encuentran confundidas en medio de la globalización multicultural.

Así la estética plasmó para finales del siglo XVI un sujeto político particularmente múltiple. Todas las relaciones de sujeción que el propio sujeto fue creando, fueron captadas por la estética en el discurso.

Por su parte, ya en nuestro siglo, es posible observar una nueva tendencia hacia la unificación en una identidad, pero el problema radica en quién queda fuera de la identidad del multiculturalismo. Este excluido es difícil de definir pues no pertenece a una raza o nación en particular.

En este momento final es oportuno hacer un resumen del desarrollo de los objetivos mencionados en la Introducción. Por supuesto, dichos objetivos se encuentran íntimamente relacionados entre sí y con la hipótesis.

La hipótesis presenta el origen político de lo subjetivo-discursivo o, lo que viene a significar lo mismo, lo estético expresa siempre lo político. De acuerdo al contexto de producción, un mismo elemento varía su connotación. Esta hipótesis ha sido expuesta a lo largo de los tres capítulos, pero sobre todo en el tercero, donde fue estudiada con mayor detenimiento, aplicando el contenido contextual de los primeros dos capítulos. Explorar las formas de la ‘tolerancia’ en los contextos políticos de producción (de los cuales uno es el nuestro) de las dos obras estudiadas resultó fundamental para establecer la diferencia estética. El sujeto y el discurso son dos estructuras en las que lo estético y lo político (inseparables lo uno de lo otro) se establecen, y que representan el punto de inicio de cualquier investigación.

Fue por ello necesario aclarar que el concepto de convivencia entre los dos grupos en los que se puede dividir la sociedad, marginales y poderosos, varía en el tiempo y, por tanto, varía el tratamiento estético que ambos reciben. El sujeto que estas dos obras exponen y al cual se dirigen son estructuras social e históricamente constituidas. Es el motivo por el que, como pudimos apreciar, las dos obras se desarrollan como géneros dramáticos opuestos, a pesar de coincidir en su material fundamental. Los diferentes intereses políticos y de clase o estrato fundamentan dicha diferencia genérica.

Dicho de otra manera, constatando de manera directa varios de los objetivos propuestos, las estructuras que son los personajes dramáticos shakespearianos, matizados individualmente y también como grupos (excluidos-extranjeros/incluidos-ciudadanos; marginales/poderosos), se encuentran íntimamente confrontados con la historia política de fines del siglo XVI inglés que Shakespeare vivió. Lo mismo sucede con los personajes de Radford, sólo que habría que adicionar dentro de los excluidos al ‘homosexual’ (Antonio), pero sin descuidar el hecho de que se encuentra dentro del grupo de los poderosos.

De la relación entre estos dos grupos, necesariamente atravesados por el contexto político en el que las obras fueron producidas, se desprende la ya mencionada diferencia estética y, además, el tratamiento que hacen de la ‘tolerancia’ que, pese a que las formas difieran, se resume en ambas obras a la ‘policía’ (Rancière, 2016): la *disidencia política* se

elimina para mantener el orden tanto entre los sujetos dramáticos, es decir en el interior de la obra, como en la realidad extra-dramática. Dentro de las obras, el orden es el aristocrático veneciano; en el caso de Shakespeare, la Corona inglesa y sus primeros pasos para la homogenización del pueblo a través de la *Englishness*; en el caso de Radford, la ‘corrección política’ post-Holocausto amparada por la globalización-multicultural, producida y distribuida por la industria cinematográfica.

Tanto el objetivo general como los objetivos específicos, diversos y de distinto tipo, pudieron desarrollarse. Los mismos elementos representados varían de acuerdo con el contexto histórico en el que se los inserta. De allí lo que Rancière (2016) define como ‘irrepresentable’: qué es lo que se quiere representar de la incertidumbre por el porvenir y de qué forma. Esta categoría es considerada en la presente investigación como funcional a la industria cinematográfica post-Holocausto. Todo esto entra en relación directa con el ‘efecto de verdad’ que deja de tener la obra al convertirse en falsa a través de la exageración. Todo relato es un discurso y el montaje es el orden dado a ese discurso, obviamente producido por alguien y dirigido a alguien. Es decir, que es subjetivo e ideológico. De esta manera, un material ‘prestigioso’ como el shakespeariano sirve de maravilla para la visión ideológica de los poderosos de la industria cinematográfica.

El ‘prestigio’ de Shakespeare es producto de diversas voces que distorsionan la llegada del texto shakespeariano. Cabe mencionar aquí a autores como Bloom (2016), quien deifica a Shakespeare al punto tal de llamarlo ‘inventor’ de lo humano. Al leer a Shakespeare a través de estos autores, nuestras interpretaciones del texto se ven condicionadas. Como muchos estudiosos shakespearianos exponen (Kott –2007– entre otros), cada época *construye* su propio Shakespeare, su ‘falso dios’ si se quiere, a quien venerar: cercano a la vez que lejano, observable a la vez que intocable. Difícil producir un nuevo conocimiento.

Si tomamos *The Merchant of Venice* (2004), de Radford como una mera ‘adaptación’, tendríamos unos cuatrocientos años de puestas en escena y voces que distorsionan el texto. Sin embargo, considerando el filme de manera independiente, dejamos de lado aquellas reverberaciones, aquellos ecos que nos descolocan e imposibilitan conocer el lugar del que proviene la *voz fuente* (el texto). En otras palabras, lejos de pretender engrandecernos a nosotros mismos, con este método es posible *destruir ídolos*, del mismo modo en el que la

Reforma lo hizo, para observar luego si estamos adorando una ‘imagen’ o leyendo una obra.

La incertidumbre por el porvenir genera en la población mundial occidental un estado de tensión (ansiedades), que lleva a la corrección política como medio para estabilizar *policialmente* a la sociedad. Esta corrección se ampara en los Derechos Humanos y otros organismos que plantean a la ‘tolerancia’ como la herramienta policial fundamental. Como Abélès plantea, “las ideas de equilibrio y de ordenamiento, de justicia y de derecho, no tienen su sentido si no se las sitúa en la perspectiva del riesgo y de la precaución” (2016: 84).

De todo lo anteriormente mencionado parte el problema de la crítica actual: considerar a la obra como un objeto estético *desligado del contexto de producción*, y de diseccionar sus partes para estudiarlas por separado. Nadie, ni Shakespeare, ni Radford, ni nosotros mismos, somos ajenos a la época en que vivimos.

Radford, como productor de ‘cine clásico’ (Schwarzböck, 2017), sirve a la moral de ‘Estado global’: niega la ambigüedad propia de la obra shakespeariana, dirigiendo la atención (consciente o inconscientemente) hacia una determinada lectura ideológicamente construida por la industria cinematográfica, representando los valores de ciertas élites y menospreciando la capacidad de los receptores (los asistentes, los espectadores de la película) como seres capaces de distinguir por sí mismos las intenciones de una obra. La película encierra los valores morales de la tolerancia, propios de la ‘corrección política’ que, incluso, pueden llegar a ser interpretados de manera contraria a lo que, en primera instancia, parecen señalar. Desde aquí el ‘pedido por tolerancia’, o la denuncia a un ‘antisemitismo’ (teoría racial del siglo XIX que no se corresponde con Shakespeare y su época). Para este cine, cada personaje es un individuo que ‘piensa’ y ‘hace’ por sí mismo, pero a la vez es un ideal para la humanidad. La ambigüedad e incertidumbre pierde su carácter político para quedarse únicamente (y si acaso) con su carácter risible o trágico, pues a pesar de estar filmada en nuestra época, un período de transición, responde a un modelo de orden anterior.

El Leviatán cultural sirve al Leviatán político (Schwarzböck, 2017) como herramienta de control policial para la constitución de una identidad occidental y de esta manera salir de

la época de transición e incertidumbre en la que vivimos. El filme de Radford forma parte de ese mundo cultural de consenso postulado por los poderosos de la industria cultural.

Para 1968, el creciente pensamiento religioso ortodoxo hebreo incidió en la concepción de la política y la identidad nacional israelí. Es posible pensar en que *The Merchant of Venice* (2004), de Radford apoya la actual asimilación de la política (policía) con la religión. Si, como dice Finkelstein, el Holocausto es una industria que ayuda a los líderes judíos estadounidenses (pero que debemos extender a todos los países de occidente) a conseguir el estatus que no les pertenece de ‘víctima’ (2002), el filme como producto de la industria cinematográfica, funciona como propaganda de ese pensamiento.

Dentro de la obra shakespeariana, la relación de los cristianos entre sí, como sostiene Barber (1963), refleja un mecanismo social donde aquellos del mismo tipo son incluidos y el resto excluidos. Es este el motivo por el cual los insultos de Antonio a Shylock no lo vuelven menos honorable. La diferencia entre el uso del dinero para el triunfo de las relaciones humanas y sociales, y no para relaciones únicamente comerciales, es lo que lleva al final feliz y que se haya hecho justicia con Shylock: estos eventos expresaban alivio a las ansiedades isabelinas. Difiere en la obra de Radford debido a que el dinero en la sociedad occidental actual (al igual que las leyes) es más bien práctico antes que parte del camino hacia la felicidad, este mecanismo social de inclusión no es posible: el género de la película debe ser el drama (tragedia), pues no hay motivo aparente para el rechazo al judío si se elimina la ventura y la piedad cristiana. De hecho, si no se comprende el rasgo aristocrático de los tiempos de Shakespeare de mostrarse despreocupado con los gastos monetarios, Bassanio parece ser un vividor despreciable.

En definitiva, no se debe descontar nuestra ‘huella política’ si pretendemos estudiar al sujeto occidental actual. Dos son las diferencias fundamentales: por un lado, la noción de soberanía en tiempos isabelinos (monarquía en Inglaterra y aristocracia en Venecia) difiere de la nuestra (soberanía democrática), por ello es poco productivo estudiar con nuestra visión una obra de fines del siglo XVI. Sin embargo, por ser actual, en el Shylock de Radford resuena la noción de democracia fundada por los valores de la Revolución Francesa (1789). La segunda diferencia radica en la ‘minoría racial’, pues en los tiempos isabelinos la constitución de la *Englishness* resultaba fundamental para un pueblo que desconocía su identidad. Por este mismo motivo, ¿cómo podrían ser antisemitas si tampoco

existía un ‘pueblo judío’? Es durante el siglo XX, tras el Holocausto y la constitución del Estado de Israel, es decir, tras la constitución de una ‘identidad judía’, de un pueblo, que es posible hablar de antisemitismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abélès, M. (2016). *El espectáculo del poder*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Ackroyd, P. (2008). *Shakespeare. La biografía*. Traducción de Margarita Cavándoli. Barcelona: Edhasa.
- Adorno, Th. W. (2008). *Crítica de la cultura y sociedad I*. Madrid: Akal.
- Agamben, G. (2017). *Stasis. La guerra civil como paradigma político*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Barber, C. L. (1963). *Shakespeare's Festive Comedy*. Cleveland, OH: Meridian Book.
- Beck, U. (1998). *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Bloom, H. (2016). *Shakespeare. La invención de lo humano*. Barcelona: Anagrama.
- De Felice, R. (1976). *El fascismo. Sus interpretaciones*. Buenos Aires: Paidós.
- Eco, U. (2008). *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*. Traducción de Helena Lozano Miralles. Montevideo: Lumen.

- Eisaman Maus, K. (2016). "The Merchant of Venice". En S. Greenblatt (Ed.) *The Norton Shakespeare* (pp. 1327-1335). New York, NY: W.W. Norton & Company.
- Fenech, E. (productor) & Radford, M. (director). (2004). *The Merchant of Venice* [película]. UK, USA, Italia, Luxemburgo: Sony Pictures Classics.
- Fiedler, L. A. (1972). "The Jew as Stranger: or 'These be the Christian husband'". En *The Stranger in Shakespeare* (pp. 85-136). New York, NY: Stein and Day.
- Fiel, D. (2010). *Shakespeare y los problemas del sujeto*. Tesis de doctorado no publicada. UNLP, La Plata, Argentina.
- Finkelstein, N.G. (2002). *La industria del Holocausto. Reflexiones sobre la explotación del sufrimiento judío*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gamerro, C. (2016). "Estudio preliminar". En *El mercader de Venecia*. Buenos Aires: Interzona.
- Garber, M. (2004). "The Merchant of Venice". En *Shakespeare After All* (pp. 282-312). New York, NY: Anchor Books.
- Gnisci, A. (Ed.). (2002). *Introducción a la literatura comparada*. Traducción de Luigi Giuliani. Barcelona: Crítica.
- Goddard, H. C. (1960). "The Merchant of Venice". En *The Meaning of Shakespeare* (volumen I, capítulo XII: pp. 81-116). Chicago: The University of Chicago Press.
- Greenblatt, S. (2016). "General Introduction". En *The Norton Shakespeare*. New York, NY: W.W. Norton & Company.
- Guillén, C. (1989). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Helbo, A. (2007). *El teatro: ¿texto o espectáculo vivo?* Buenos Aires: Galerna.
- Jauss, H. R. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Traducción de Daniel Innerariy. Barcelona: Paidós.
- Kott, J. (2007). *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. Barcelona: Alba.
- Kovadloff, S. (2013). *La extinción de la diáspora judía*. Buenos Aires: Emecé.
- Levi Strauss, C. (1971). Raza e Historia, *Revista de la Universidad Nacional de Colombia*, 8, 68-108.
- Margarit, L. (2013). *Leer a Shakespeare*. Buenos Aires: Quadrata.

Middleton Murry, J. (1965). "Shakespeare's Method: The Merchant of Venice". En Kenneth Muir (ed.) *Shakespeare the Comedies. A collection of critical essays* (pp. 32-46). New Jersey: Prentice-Hall.

Modood, T. (2007). *Multiculturalism: a civic idea*. London, UK: Polity Press.

Parente Rodríguez, G. (2003). *Evolución crítica del espectro del conflicto durante la segunda mitad del siglo XX y sus consecuencias para el nuevo orden mundial*. Tesis de doctorado no publicada. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.

Paz Gago, J.M. (2004). Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método semiótico-textual, *Signa*, 13, 199-232.

Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Rancière, J. (2016). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Rinesi, E. (2009). *Las máscaras de Jano. Notas sobre el drama de la historia*. Buenos Aires: Gorla.

Rosenthal, D. (2006). *Shakespeare en el cine*. Buenos Aires: Catálogos.

Schwarzböck, S. (2017). *Los monstruos más fríos. Estética después del cine*. Buenos Aires: Mardulce.

Shakespeare, W. (2016). *The merchant of Venice*. En *The Norton Shakespeare*. New York, NY: W.W. Norton & Company.

Shapiro, J. (1996). *Shakespeare and the Jews*. Chichester, West Sussex - New York, NY: Columbia University Press.

Skinner, Q. (2007). *The Foundations of modern political thought* (volumen two: The Age of Reformation). Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Souto Carlevaro, V. (2011). "A propósito de la (im)posibilidad de un acercamiento estético al horror". En *El silencio como palabra*. Buenos Aires: Prometeo.

Spivak, G. C. (2009). *¿Pueden hablar los subalternos?* Traducción de Manuel Asensi Pérez. Barcelona: Museu d'Art Contemporani.

Stoll, E.E. (1927). "Shylock". En *Shakespeare Studies*. New York, NY: The Macmillan Company. Contenido en Shakespeare, W. (1965). *The Merchant of Venice*. New York, NY: Kenneth Myrick, Signet Classic.

Tasca, A. (2000). *El nacimiento del fascismo*. Barcelona: Crítica.

Triquell, X.; Arias, C.; Dell Aringa, C.; Gómez, L.; López, V.; López Seco, C.; Schoenemann, E. (2011). *Contar con imágenes. Una introducción a la narrativa fílmica*. Buenos Aires: Brujas.

Victor, M.H. (1910). *William Shakespeare*. Traducción de Antonio Aura Boronat. Valencia: F. Sempere y Compañía.

Voltaire (2016). *Tratado sobre la tolerancia. Sobre la muerte de Jean Calas, 1763*. Compilado por Carlos Santos Sáez. Buenos Aires: Díada.

Weber, M. (2002). *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. Edición preparada por Johannes Winckelmann. Madrid: FCE.

Wells, S. (2004). *Looking for Sex in Shakespeare*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Zizek, S. (2008). *En defensa de la intolerancia*. Traducción de Javier Eraso Ceballos y Antonio José Antón Fernández. Madrid: Sequitur.