

Conversiones

El mercader de Venecia

Bajo el signo de Saturno

Sarah Kofman

Traducción
Mara Negrón

El apótrope contra Atropos

En *El motivo de la elección de los cofres (Das Motiv der Kästchenwahl)*¹, al interrogarse sobre los mitos, los relatos, los cuentos en los que interviene una elección entre tres mujeres, antiguo tema del cual busca la interpretación y la derivación, Freud concluye que el hacer recaer la elección en la más bella, la más deseable, la más “sabia”, la más fiel, la mejor o la más adorable resulta de una ficción (*Schöpfung*) engendrada por el deseo. Operando de forma paradójica una doble inversión (*Wunschegegenteil, Wunschverkehrung*), el deseo camufla, por la vía de un reemplazo de una cosa por otra, la necesidad de la muerte. Gracias a esta astucia, esta formación reactiva (*Reaktionsbildung*) o esta *apótrope*, el deseo triunfa sobre la Invencible, sobre *Atropos*, la tercera de las tres Parcas, la Inexorable: «La elección ocupa el lugar de la necesidad, la fatalidad. Así el hombre vence a la muerte, a quien ha reconocido en su pensar. No se concibe mayor triunfo del cumplimiento de deseo. Uno elige ahí donde en la realidad efectiva obedece a la compulsión, y no elige a la terrible, sino a la más hermosa y apetecible.»²

Esta asombrosa interpretación que descubre un «antiguo fondo» humano, más o menos disimulado, más o menos deformado, pero jamás completamente desaparecido, en los mitos o la literatura, Freud la corrobora apoyándose, como siempre, en algunos detalles o restos (*Resterscheinungen*) reveladores que, más allá de las diferencias de épocas, de civilizaciones y de géneros, nos conducen hacia la vía del significado universal escondido.

La lectura temática comparativa, ver estructural, realizada por Freud, permite relacionar de forma insólita mitos o relatos greco-romanos anónimos (el relato de la elección que Paris tiene que hacer entre las tres diosas, el mito de las tres Parcas), de ciertos relatos de las *Gesta Romanorum*, de un poema estonio, de la *Psique* de Apuleyo, del cuento de *Cenicienta*, de algunos cuentos de Grimm (*Los seis cisnes, Los doce hermanos*), del libreto de *La belle Hélène* de Offenbach, en fin del *Mercader de Venecia*, punto de partida del análisis, y del *Rey Lear* de Shakespeare. Ambas piezas también, cada una a su manera, una más leve (*heitere*), la otra más trágica, cada una produciendo un efecto singular, la una cómico, la otra devastador, desgarrador sublime, monstruoso dice

¹ Y no *El tema de los tres cofres* como dice la traducción al francés de Marie Bonaparte, desplazando singularmente el acento de la lectura freudiana.

² *El tema de la elección de un cofrecillo*, trad. Luis López-Ballesteros. También titulado *El motivo de la elección del cofre*, Obras completas de Sigmund Freud, Standard Edition, Ordenamiento de James Strachey, Vol. 12 (1911-1913).

Freud (*Ungeheure*), tendrían como tema esencial una elección entre tres mujeres y resguardaría el mismo sentido universal.

¿Pero si a partir de un mismo material o de un mismo motivo, tal «autor» (*Dichter*) puede obtener efectos tan diferentes, si todo su arte consiste precisamente en poder «desviar nuestros procesos de sentimiento de cierto resultado para acomodarlos a otro»³, aislar un motivo del conjunto no implica perder lo esencial del arte o de la creación poética? ¿Cómo puede Freud invocar el «antiguo fondo humano universal» para explicar el efecto dramático devastador del *Rey Lear*, si, organizado, compuesto de una manera tan distinta, puede producir otro efecto distinto, mucho más «leve» por ejemplo?

La respuesta a esta objeción consiste para Freud en reducir la diferencia de los efectos – y por lo tanto de tipos – a una diferencia en grados de la represión del «contenido primitivo.» Entre los ejemplos escogidos *El Rey Lear* sería la obra en la que el sentido desgarrador del mito primitivo, debilitado por las deformaciones ulteriores, retornaría, y gracias a la reducción de las deformaciones, ejercería sobre nosotros su acción profunda. *El mercader de Venecia* debería su mayor «levedad» a una disimulación mayor del sentido primitivo⁴. Se necesitaría, en ese caso, todo el ingenio freudiano para reencontrarlo o más bien, a partir de las deformaciones del contenido manifiesto, para lograr «construir» el contenido latente. El postulado de tal método supondría que tenemos que prestar oído al texto literario como si escucháramos el discurso de un neurótico en el diván prestando una atención fluctuante a todo aquello que parece sonar de forma extraña sino inquietante, en todo caso reveladora. Así sobre Bassanio, que, con el propósito de magnificar el plomo encontraría poco que decir y porque es «poco y suena forzado» (*ist wenig und klingt gezwungen*), Freud escribe: «Si en la práctica psicoanalítica nos surgiera un discurso así, sospecharíamos unos motivos secretos tras la argumentación insuficiente.»⁵

³ Cf. *Lo ominoso* (1919). «*Lo siniestro*», trad. Ludovico Rosenthal. *Obras completas de Sigmund Freud*, Standard Edition, Ordenamiento de James Strachey, Vol. 17 (1917-1918).

⁴ Si tuviésemos que datar esta obra con respecto a la precedente, podríamos apostar que es anterior. En *Un recuerdo de infancia de Leonardo de Vinci*, Freud conjetura en función del criterio del grado de represión que *El cartón de Londres* es en efecto anterior a la *Santa Ana* del Louvre. Cf. nuestro *El nacimiento del arte. Una interpretación de la estética freudiana*, trad. Patricio Canto, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.

⁵ Freud, p. 307.

Escuchando entonces *El mercader de Venecia* con un oído sospechoso, policíaco, armado con el modelo de la interpretación de los sueños como de una vara mágica, Freud sucesivamente despoja al contenido manifiesto (*scheinbar*) del texto de todos sus supuestos disfraces. Este método le permite a la misma vez despedirse de la interpretación astral⁶ más usual y la más evidentemente manifiesta, la más banal: «Uno no se debe fiar más a los elogios (lección que podemos sacar del *Rey Lear*) que a las apariencias (*Schein*).» Por lo tanto, Freud hace como el buen pretendiente Bassanio que en su elección sabe desconfiar del brillo del oro y de la plata. Pero, él distingue precisamente el sentido manifiesto del sentido latente y se deshace del primero en provecho del segundo, como Bassanio del oro y de la plata en provecho del plomo, obedeciendo, paradójicamente, aún a la lección que se puede sacar del texto manifiesto. Inclusive cuando estima deber descuidar el texto manifiesto, Freud se pliega a su imperativo: lejos de haber inventado la distinción de lo «latente» y de lo manifiesto y de “aplicarla” desde el exterior a la literatura, Freud la toma prestada a la literatura, más poderosa que el psicoanálisis, que la lleva inscrita en ella y, por lo tanto, también en ella su exigencia de cierto desciframiento.

Para desvestir al texto de sus ropajes recargados de oro que encubren con todo su ruido el silencio de plomo del contenido latente, Freud recurre esencialmente a la simbolización de los sueños. Recurrirá una primera vez (recurso que cargará con todo el peso de la interpretación) para convertir la elección de los tres cofres en una elección entre tres mujeres; conversión que autoriza, es la única, a colocar al *Mercader de Venecia* en la serie temática examinada y a relacionarlo notablemente con el poema estonio y el relato de la *Gesta Romanorum*, con la condición, sin embargo, de recurrir otra vez al modelo del sueño y a su procedimiento de inversión, ya que en los dos últimos casos es una muchacha la que debe escoger entre tres pretendientes, mientras que en el primero es un hombre el que debe decidir entre tres mujeres mágicamente substituidas por cofres que se supone las representan de forma simbólica y metonímica; substitución legítima solo para quien el texto literario funciona como un sueño, un sueño típico que dispensa de

⁶ La interpretación de los mitos que toma prestada a O. Rank le permite despedir, la astral, de E. Strucker: «[...] nosotros no creemos, como muchos mitólogos, que los mitos hayan descendido del cielo; más bien juzgamos, con Otto Rank, que fueron proyectados al cielo después que nacieron en otra parte, bajo circunstancias puramente humanas. Y bien, a ese contenido humano se dirige nuestro interés.» (p. 308)

recurrir para su interpretación, a las asociaciones del soñador: «Si estuviéramos frente a un sueño, enseguida daríamos en pensar que estos cofrecillos son mujeres, símbolos de lo esencial en la mujer y, por eso, la mujer misma, como también lo son tabaqueras, polveras, cajitas, cestas etc. Si nos permitimos emprender esa sustitución simbólica también en el mito, la escena de los cofrecillos de *El mercader de Venecia* se convierte realmente en lo inverso de lo que conjeturábamos. De un solo golpe, como únicamente en los cuentos tradicionales suele suceder, hemos arrancado a nuestro tema su vestido astral y ahora vemos que se trata de un motivo humano, la elección que un hombre hace entre tres mujeres». (p. 308)

Un detalle – descuidado por Freud que recurre casi mecánicamente al simbolismo de los sueños como clave del texto – podría confirmar esta lectura, aparentemente arbitraria: la primera vez que Portia evoca los cofres utiliza, como por lapsus, la palabra «*Chest*»⁷ que también significa el pecho de la mujer; sino se emplea el término *casket*⁸ menos polisémico; ese es el término, traducido en alemán por *Kästen*, el único que Freud conserva incluso en el título de su propio texto. En lo sucesivo, al contrario, es de manera un poco forzada, que Freud recurre otra vez al sueño en su interpretación para asimilar, esta vez de forma decisiva para la lectura, el plomo a la muerte que siempre simbolizaría a la tercera mujer silenciosa, muda, indistinta, escondida, ocultada, de una palidez asombrosa, características todas estas que – la experiencia clínica lo prueba – serían desde un punto de vista simbólico, equivalentes. En efecto, la substitución de la muerte al plomo solamente es posible si, por un lado, con Freud, uno decide a favor de una variante

⁷ «The lott'ry that he hath devis'd in these three chests of gold, silver and lead». (Acto I, escena II, v. 30)

⁸ En otros textos, Shakespeare utiliza frecuentemente la palabra de cofre o cofrecillo en un sentido metafórico, pero nunca esa palabra figura a la «mujer» o «lo esencial de la mujer». En el *soneto XLVI*, es la metáfora del *corazón*: «Mi corazón alega que en él tú resides, reducto [cofre, *closet*] nunca penetrado por ojos cristalinos». «My heart doth plead that thou in him dost lie, A closet never pierced with crystal eyes.» Se trata de la misma metáfora en el *soneto LII*: «Así, el tiempo que os retiene es como mi cofre.» «So is the time that keeps you as my chest.»

En el *soneto LXV*, figura el tiempo mismo o la muerte que conserva y guarda los tesoros que él o ella le roba a la vida: «¡Oh, espantosa meditación! ¿Dónde, ¡ay! se ocultaría la mejor joya del Tiempo del cofre [*chest*] del Tiempo? ¿O qué mano fuerte podrá detener su ágil pie? ¿O quién podrá prohibirle su saqueo de belleza?» «O fearful meditation where, alack, Shall Time's best jewel from Time's chest lie hid? Or what strong hand can hold his swift foot back? Or who his spoil of beauty can forbid?» (*Obra completa en poesía*, trad. Fátima Auad y Pablo Mañé Garzón, Ediciones 29, Libros Río Nuevo, 7, Barcelona: 1979.

En todos los casos el cofre es lo que guarda, roba, esconde ya sea para sustraer a la muerte, ya sea para sustraer a la vida. Asimismo los «tres cofres» encierran o la vida o la muerte. Debemos sin embargo anotar que la palabra «*casket*» no es usada en los *Sonetos*.

del texto, la de la *palidez* del plomo (*Thy paleness moves me more than eloquence*, acto III, escena II, v. 106), la otra variante siendo la de la sencillez (*Plainness*); y si, por otro lado, uno no considera que esa palidez caracteriza también a la plata*: «*Thou pale and common drudge, 'tween man and man*» (v. 103) «Pálido y vulgar agente entre el hombre y el hombre», dice de él Bassanio.

En fin, es posible afirmar que el plomo es menos «ruidoso» que el oro y la plata cuyas maneras son llamativas – y que es por lo tanto verdaderamente mudo como Cordelia que «ama y se calla» y representa la muerte, o aun como la Afrodita de la *Belle Hélène* o discreta como *Cenicienta* – a condición de olvidar que el plomo, como el oro y la plata, lleva una fórmula, una divisa, de doble sentido, por lo menos, destinada a orientar o a despistar la elección, que habla bastante para quien sabe descifrar e interpretar; a condición de olvidar, además, que como los dos otros cofres, el cofre de plomo lleva un letrero que contiene y resume la fortuna de el que lo escogió. Rigurosamente, no sabríamos pues decir que es mudo. Sólo puede pensarlo aquel que cree oír en el discurso de Bassanio una asociación descabellada e insólita justo en el momento en que él persigue el hilo de sus propias asociaciones y la inclinación de seductoras analogías, tendiendo por ese medio, puentes entre los textos más heterogéneos.

* NT: Traducimos «*argent*» por «plata» que, en francés, más que en español, significa tanto el metal, la plata, como el dinero.

La ambivalencia del amor

El modelo del sueño parece entonces dirigir toda la lectura freudiana del motivo de la elección de los cofres. Y sin embargo, y no tengo conocimiento de que hasta ahora se haya señalado su importancia, en un momento decisivo del texto, cuando invoca la doble inversión operada por el deseo que convierte la necesidad en elección y la muerte en amor, Freud lo subraya, abandona ese modelo: «A pesar de ello, contradicciones de cierta índole, sustituciones por el contrario totalmente contradictorio, no ofrecen ninguna seria dificultad al trabajo interpretativo analítico. *No aduciremos aquí que en los modos expresivos de lo inconsciente, así como en el sueño, unos opuestos son figurados con harta frecuencia por un mismo elemento* (subrayado mío). Pero reparemos en que existen dentro de la vida anímica motivos que propenden a la sustitución por lo contrario en lo que llamamos «formación reactiva». Busquemos, pues, la recompensa de nuestro trabajo en el descubrimiento de tales motivos escondidos.» (p. 314)

La operación de inversión destinada a satisfacer nuestro deseo – a sustraer al hombre de la ley inexorable de la muerte y a dejarle la ilusión de que en la naturaleza es un ser de excepción, «un imperio en un imperio» tendría como causa la actividad de la imaginación (*Phantasietätigkeit*) cuya función esencial, precisamente, es satisfacer los deseos que la realidad frustra. Sin embargo, para sustituir a la tercera de las hermanas – la muerte – la diosa del Amor o figuraciones humanas que se le parecen, la imaginación no tomaría prestado al inconsciente sus procedimientos, la técnica de la inversión de una cosa en su contrario, ella se fundaría, al contrario, en la realidad, en una antigua verdad más o menos olvidada, una antigua ambivalencia del Amor, estrechamente emparentada, ver idéntica a la Muerte: «Y esa sustitución en modo alguno era difícil técnicamente: una antigua ambivalencia la preparaba, se consumó siguiendo un nexo primordial que no podía haberse olvidado en modo alguno. La diosa del amor, que ahora, reemplazaba a la diosa de la muerte, otrora había sido idéntica con esta. Todavía la Afrodita griega no carecía de todo vínculo con el mundo subterráneo, por más que su papel ctónico ya de antiguo había pasado a otras figuras divinas, como Perséfone o la triforme Artemisa-Hécate. Y las grandes divinidades maternas de los pueblos orientales parecen haber sido, todas ellas, tanto engendradoras como aniquiladoras, diosas de la vida, de la fecundación, y diosas de la muerte. Así, la sustitución por un contrario en el deseo se remonta, en nuestro motivo, a una antigua, primordial identidad.» (p. 315)

Este llamado a la ambivalencia como *ratio essendi* de la división y del clivaje⁹ de una figura no es única en la obra de Freud. En *Lo ominoso* sobre *El hombre de arenilla*, se le invoca como principio explicativo de descomposición de la figura paterna en dos opuestos: un padre bueno y un padre malo, diabólico (Coppelius, Coppola-Spalanzani). Una vez más la ambivalencia, en *Una neurosis demoníaca en el siglo XVII*, es responsable de la escisión en dos figuras dotadas de cualidades opuestas, violentamente contrastadas (la de Dios, la del diablo), de una personalidad única, Dios que, al principio, «en los tiempos primitivos de las religiones, [...] integraba aún todos aquellos rasgos temerosos que luego fueron reunidos para formar su antítesis.»¹⁰ En ambos casos el clivaje interviene para preservar a la figura paterna de una mezcla tanto más intolerable «dado que sería el reflejo de la ambivalencia edípica que domina en las relaciones del individuo a su propio padre.»¹¹

¿Por lo tanto, cuál es la originalidad del *Motivo de la elección de los tres cofres*? Por un lado, es la ambivalencia de una figura materna y por otra parte, la razón de la ambivalencia ya no es el Edipo, sino la identidad originaria del Amor y de la Muerte, una identidad en cierta forma estructural. Como la identidad entre el simbolizado y el simbolizante en el lenguaje primitivo sería, según Sperber, la razón de ser de su equivalencia simbólica en los sueños¹², como la identidad presumida de los dos sexos en

⁹ N.T.: Traducimos «*clivage*» por «clivaje» según acuñado por Elisabeth Roudinesco y Michel Plon en el *Diccionario de psicoanálisis*, trad. Jorge Piatigorsky, Piados, Buenos Aires, Barcelona, México: 1998. Citamos:

Clivaje (del Yo): Término introducido por Sigmund Freud en 1927, para designar un fenómeno propio del fetichismo, la psicosis y la perversión en general, que se traduce por la coexistencia, en el seno del yo, de dos actitudes contradictorias, una de las cuales consiste en negar la realidad (renegación), y la otra en aceptarla.

¹⁰ *Una neurosis demoníaca en el siglo XVII* (1923[1922]), trad. Luis López Ballesteros. Obras completas de Sigmund Freud, Standard Edition, Ordenamiento de James Strachey, Vol. 19 (1923-1925).

¹¹ En «El doble es/y el diablo», en *Cuatro novelas analíticas* (Galilée, Paris: 1974), demostré que la noción de ambivalencia edípica no podría explicar por sí sola la multiplicación infinita, y no sólo en dos, de las figuras del mal en *El hombre de arenilla*. Asimismo, que la ambivalencia no podría ser eficiente si no encontrara en lo real una división más originaria, que es la condición de su posibilidad: el doble, como padre malo remite en cuanto a su posibilidad a un diabólico más originario, principio de toda división y de todo negativo, que Freud llamará más adelante «pulsión de muerte.»

¹² Cf. *La interpretación de los sueños* (continuación), *El trabajo del sueño. La figuración por símbolo en el sueño. Otros sueños típicos*, Vol. 5 (1900), trad. Luis López Ballesteros. Obras completas de Sigmund Freud, Standard Edition, Ordenamiento de James Strachey: «Lo que hoy está conectado por vía del símbolo, en tiempos primordiales con probabilidad estuvo unido por una identidad conceptual y lingüística. La referencia simbólica parece un resto y marca de una identidad antigua.»

la infancia autoriza su substitución simbólica¹³, así la identidad estructural del amor y de la muerte sería el principio *real* y la condición de posibilidad de las divisiones, clivajes, inversiones, substituciones y conversiones operadas bajo el efecto de la intolerancia de nuestro deseo¹⁴.

La ruptura con el modelo del sueño en beneficio de la noción de ambivalencia – y de una ambivalencia estructural – me parece de primera importancia. En efecto, con ella, se establece una lógica diferente a la del sueño: una lógica de la paradoja que difiere de la onírica o neurótica, de la ambigüedad o del compromiso. Mientras que la ambigüedad, de forma equívoca, puede significar tanto un sentido como el otro, la ambivalencia afirma *simultáneamente* los dos sentidos opuestos, el sentido y el no sentido; no ya el amor o la muerte sino el amor y la muerte. La estructura de la ambivalencia es aquella, sin compromiso, de un Jano de doble cara, la misma que según Freud posee el chiste de doble sentido.¹⁵

Si, para explicar la substitución de la figura del Amor por la de la Muerte, Freud abandona el modelo onírico, y no recurre, mecánicamente, al proceso de inversión del sueño, se debe a que éste no remite necesariamente a una identidad originaria de opuestos ya que su uso puede desembocar en la formación de compromisos que el sueño autoriza. Sin embargo, tanto en la literatura como en el chiste, producciones eminentemente sociales y que están destinadas al hombre despierto, la instancia que opera debe en lo posible, satisfacer – sin compromiso – *a la misma vez* al deseo que frustra la realidad y al pensamiento que conoce la realidad, como en este caso la necesidad de la muerte. La astucia de la imaginación – facultad que de forma tradicional, juega el papel de un

¹³ «Es exacto que la propensión del sueño y de la imaginación a emplear símbolos sexuales en sentido doble traduce un hecho antiguo. Durante la infancia no conocemos la diferencia de los sexos y atribuimos los mismos órganos genitales a los dos sexos. Pero se puede que nos equivoquemos al suponer bisexual un símbolo sexual si olvidamos que en ciertos sueños hay una inversión de sexo: lo que es masculino es representado como femenino y recíprocamente. Tales sueños expresan, por ejemplo, el deseo que tiene una mujer de ser un hombre.» (*Ibid.*)

¹⁴ En *El Banquete* de Platón, el discurso de Diotima-Sócrates que funda el amor en una penuria esencial (la madre de Eros es Penia, figura del desamparo aporético y de la indigencia), introduce subrepticamente, de esta forma, a la Afrodita ctonia, idéntica a la muerte, reprimida por Pausanias que parte esta figura ambivalente en dos figuras opuestas, la de la Afrodita urania, completamente valorizada, la de la Afrodita pandemia, totalmente descalificada por él como lo es el sexo femenino. Cf. nuestro *Comment s'en sortir?* (Galilée, París: 1983).

¹⁵ Cf. *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905), trad. Luis López-Ballesteros, *Obras completas de Sigmund Freud*, Standard Edition, Ordenamiento de James Strachey, Vol. 8 y nuestra lectura de ese texto en *Pourquoi ríe-t-on ?* (Galilée, París: 1986)

intermediario para Freud¹⁶, de un agente de unión entre opuestos que ella reconcilia – su proeza técnica estriba paradójicamente en no inventar nada, sino en servirse de una relación *real*, la del parentesco estrecho (*Zusammenhanges*) del amor y de la muerte reconocido por el pensamiento, con el fin de jugar con esa relación disociándolos para sustituir el uno a la otra: porque el amor y la muerte están estrechamente relacionados y son dependientes, la imaginación se autoriza a hacerlos jugar a uno el rol del otro hasta correr el riesgo – esto es lo que busca en su duplicidad - de que se olvide al uno por la otra. En ese doble juego de la imaginación ganan a la misma vez el pensamiento, puesto que bajo la figura del amor puede adivinar la de la muerte, y el deseo que puede no reconocer a la muerte porque no está figurada en nadie, sino en su doble. Sobre este reconocimiento y desconocimiento *simultaneo* descansa el placer: éste va acompañado de un sentimiento siniestro, más o menos leve, más o menos agudo, según que el reconocimiento o el desconocimiento domine, según el grado de deformaciones del mito primitivo, es decir, según el éxito más o menos grande del trabajo «creativo», no ya del inconsciente sirviéndose de modos de expresión del proceso primario, sino exactamente de la imaginación de doble cara.

Si por sus «creaciones» la imaginación permite por un lado triunfar sobre la muerte, por otro y a la vez nunca asegura el pleno éxito de nuestro deseo: la función farmacéutica de la literatura no es sustituible a la del sueño y de la psicosis. Su «apolinismo» sólo es el reverso y el reflejo más o menos evidente de su «dionisismo».

En *El Rey Lear*, el efecto de afecto poderoso, e/norme, que agarra al espectador sería el signo de que la identidad originaria del amor y de la muerte es más reconocida que desconocida por él, mientras que en *El mercader de Venecia*, pieza más leve, vencería el desconocimiento.

¹⁶ Cf. en particular *Los dos principios del funcionamiento psíquico* y nuestro *Nacimiento del arte*.

A favor de una ambivalencia generalizada

Al final del *Motivo de la elección de los tres cofres*, como si todavía fuera presa del efecto poderoso que provoca el *Rey Lear*, asimismo y quizá porque esta tragedia detentaría la «verdad» y la clave la comedia¹⁷, Freud parece haber olvidado al mucho más leve *Mercader de Venecia*. Este olvido es revelador de una suerte de insatisfacción teórica, que resiente en todo caso el lector: si las creaciones de la imaginación pueden pasarse de los modos de expresión del inconsciente, ¿no sería posible leer *El mercader de Venecia* sin recurrir, contrario a Freud, al modelo del sueño? Modelo del sueño típico que lo conduce a un desciframiento simbólico¹⁸ casi mecánico del texto y a una lectura temática que aísla un tema de todo el resto. Aun cuando se admite la explicación última de la ambivalencia del amor, el tema de los tres cofres no parece en efecto aislable, sino ser más bien un simple caso, quizá paradigmático, del tema más general de la ambivalencia que pone en escena, vamos a verificarlo, *El mercader de Venecia*.

La ambivalencia de Portia y la elección de los cofres

La interpretación freudiana de la escena de los tres cofres consiste en decir que el cofre de plomo, tal como lo atestigua su palidez y su silencio, representaría la muerte que nadie escoge. Necesidad intolerable de la muerte que se encontraría por lo tanto camuflajeada por la elección de la más bella, la más deseable, la más rica y prudente, Portia, cuyo retrato contiene el cofre de plomo. Es cierto que hay numerosos indicios en el texto que marcan una cierta correlación de Portia con la muerte y subrayan la ambivalencia de su figura permitiendo esa sustitución: bella e inteligente, es también pérfida y astuta, sabe jugar con disfraces para engañar en cuanto a su sexo. Su conquista, comparada con la del vellocino de oro, (Acto I, escena 1, v. 170), implica para sus

¹⁷ En la relación que establece entre esas dos piezas y entre los mitos y la literatura, Freud procede de forma aristotélica o hegeliana: lo que viene al final detenta la verdad de lo que precede. Pero, por otro lado, rompe con ese modelo lineal o dialéctico porque lo más reciente sólo encuentra la verdad de lo más originario disimulada bajo el efecto del clivaje o de la represión.

¹⁸ «Podría definírsele como el «método del descifrado», pues trata al sueño como una suerte de escritura cifrada en que cada signo ha de traducirse, merced a una clave fija, en otra de significado conocido.» «Pero he aquí lo esencial de ese procedimiento: el trabajo de interpretación no se dirige a la totalidad del sueño, sino a cada uno de sus fragmentos por sí, como si el sueño fuera un conglomerado cada uno de cuyos bloques constitutivos reclamase una destinación particular.» *La interpretación de los sueños, Ira parte, El método de la interpretación de los sueños. Análisis de un sueño paradigmático*, (1900), trad. Luis López-Ballesteros, *Obras completas de Sigmund Freud*, Standard Edition, Ordenamiento de James Strachey, Vol. 4.

pretendientes un riesgo de muerte simbólica puesto que su posible fracaso se acaba con una renuncia definitiva al amor y al matrimonio. Cuando Bassanio abre el cofre de plomo y encuentra el retrato de Portia compara sus cabellos de oro a una red arácnida mortífera. «Aquí, en los cabellos, hace el pintor de araña y, como ella, teje una trama de oro donde se enreda más el corazón del hombre que los insectos en sus redes.» (Acto III, escena II, v. 121) ¿Son esos lazos manifiestos de Portia con la muerte rasgos que tienen que ver en su caso con lo siniestro? ¿Constituirían detalles reveladores por los cuales la figura de la Muerte volvería con la apariencia del Amor? ¿No indican simplemente la ambivalencia de la figura de la mujer? ¿El hecho de que la más bella es siempre, a los ojos de los hombres, también la más peligrosa? ¿La más castradora? Y precisamente, esa ambivalencia *manifiesta* de la figura de Portia le impide jugar el rol de una figura aseguradora capaz de vencer por vía de la ficción el miedo a lo Invencible. Escoger a Portia (el Amor) es por tanto escoger *manifiestamente* la Muerte, no porque para complacer a nuestro deseo, la una se habría sustituido al otro, sino porque en tanto que mujer, ella es para el hombre que la escoge mortífera. De igual manera, la elección a la cual los pretendientes deben someterse no podría como tal camuflar la *necesidad* de la muerte: la elección, en esencia, implica la suerte, buena o mala, el riesgo, en particular, como en el cofre de oro (y no en el de plomo), de encontrar en el lugar del amor un esqueleto. Implica, en todo caso, una vez más de forma *manifiesta*, correr el riesgo de la muerte; la única prueba de un verdadero amor. Por eso la voluntad del padre muerto que sustrae la voluntad de la hija viva a una elección libre (cf. Acto I, escena II) de acuerdo con sus deseos para someterla aparentemente a una lotería azarosa e insensata, *a pesar de las apariencias* (la dama de compañía Nerissa lo señala), es una voluntad virtuosa y prudente: «Así, pues, el juego [*lottery*] que ha inventado con los cofres de oro, plata y plomo – en el que quien elija en su intención, a un tiempo a vos elige – nunca será ganado si no por quien merezca vuestro amor.» (Acto I, escena II, v. 27-30) Porque es el único, al momento de elegir, en ser guiado por el amor, por el suyo y el de Portia que lo acompaña - «y habéis de encontrarme si en verdad me amáis» (Acto III, escena II, v. 41), dice ella - Bassanio se impone sobre los demás pretendientes – conforme a los anhelos y deseos de Portia.

Los príncipes de Marruecos y de Aragón, al contrario, invocan no su amor sino sus méritos y en el momento de la elección se dejan guiar sólo por la fortuna ciega, que resulta ser menos ciega de lo que ambos piensan: «Si el juego de los dados decidiera entre ambos quién –Hércules o Licas – es más fuerte, la jugada mejor podría Azar ponerla en la mano más débil. Así fue Alcides vencido por su siervo, y así yo, guiado por la ciega Fortuna, perdería lo que otro, menos digno que yo, puede obtener...» «Conducidme a mi suerte.» «¡Que la fortuna me acompañe!» (Acto II, escena I, v. 32, v. 43, v. 46)

En cuanto a este aspecto – que la elección implica, como prueba de un verdadero amor, el riesgo de muerte – el tema de los tres cofres debería ser más bien relacionado no ya con los cuentos y mitos en los que se debe elegir entre tres mujeres, sino de la historia de Atalanta tal como la relata Ovidio.¹⁹ Para obtener su mano, los pretendientes de Atalanta deben aceptar el riesgo de muerte librándose a una carrera en la que únicamente triunfará el que podrá imponerse sobre ella, la Invencible, so pena, en caso de fracaso, de perder la vida, probando así su amor. «¿Qué, del hecho de que me ama y considera de tal valor mi matrimonio que perecerá, si la cruel fortuna a él me niega?» Como en el *Mercader de Venecia*, la suerte favorece al pretendiente por el cual ella se siente inclinada, Hipómenes; sin embargo, éste sólo logra el éxito por medio de una astucia: él tira manzanas de oro en el trayecto de la carrera, frutas de oro que por su brillantez seducen a Atalanta y la desvían tres veces de la carrera, permitiendo que Hipómenes se le adelante, de igual manera que la seducción del oro y de la plata de los cofres desvían a los primeros pretendientes de la buena elección, la del cofre de plomo, concediendo a Bassanio toda su suerte.

Bassanio es el único que no se deja seducir, el que no «se fía a las apariencias», a conformarse por lo tanto a la ley que lleva inscrita cada uno de los cofres. Así, en el ojo del esqueleto encerrado en el cofre de oro, se encuentra enrollado un galimatías con esta inscripción:

*No es oro siempre todo lo que brilla;
es algo que a menudo oímos repetir.
Hay muchos que su vida venderían*

¹⁹ *Las metamorfosis*, versos 538 y siguientes. Edición Cátedra, trad. Consuelo Álvarez y Rosa M. Iglesias, Madrid: 2001.

*por contemplar lo externo que hay en mí.
 Pero en las tumbas de oro habitan los gusanos.
 Si a más de vehemente, sabio fueras,
 joven de cuerpo y con la mente anciano,
 no habrías tenido esta respuesta.*
 (Acto II, escena VII, v. 65-72)

El príncipe de Marruecos, de tez morena, que sabe que su apariencia corporal no es el signo de una negrura de su alma – y que advierte a Portia que no se deje llevar «por las apariencias»: «Quisiera no defraudaros por mi aspecto, esta oscura divisa del ardiente sol, del que vecino soy y pariente cercano. Traedme la más bella criatura de tierras del septentrión, donde la llama de Febo no deshace el carámbano, y dejad, por amor a vos, que haga una brecha por ver quién – él o yo – tiene sangre más roja» (Acto II, escena I, v. 1-7), ese príncipe negro – todo vestido de blanco – escoge no obstante el cofre de oro, aparentemente el mejor, a sus expensas.

De igual manera Aragón, que desprecia el cofre de oro para no hacer como «la multitud de necios», no congeniar con los espíritus vulgares escogiendo de acuerdo a la apariencia, escoge no obstante el cofre de plata en el cual no encuentra el retrato de Portia, sino el de un idiota remilgado, su propia imagen que le significa su despedida porque, por no haber probado siete veces su juicio como el fuego a la plata, sólo ha sabido abrazar una sombra al fiarse a «la plata [que] cubre» (Acto II, escena IX, v. 69).

Bassanio, al contrario, en sus palabras como en sus actos – la elección del cofre de plomo a expensas del oro fastuoso «áspero alimento de Midas» (Acto III, escena II, v. 102) y la plata «mercenario pálido y vulgar entre hombre y hombre» (v. 103) - de forma completamente platónica, condena los «brillantes exteriores y los bellos ornamentos», «apariencias de verdad con que el tiempo astuto se reviste para engañar al más sagaz» (v. 100), y él sabe distinguir «la imagen [*Portia's counterfeit*]» de Portia, su retrato, de la Portia real, en carne y hueso²⁰.

Puesto que es el único que no escoge la apariencia, tiene la buena suerte y la elección dichosa – como lo declara el letrero del cofre de plomo que determina la sentencia; él hace la buena elección, la de Portia: muchacha sencilla que no se deja sin

²⁰ «Así como la realidad de mis elogios no hace justicia a este retrato, al no estimarlo en lo que vale, el retrato también sigue a la realidad difícilmente.» (Acto III, escena II, v. 126-129)
 «Yet look how far the substance of my prise doth wrong this shadow in underprizing it, so far this shadow doth limp behind the substance.»

embargo llevar por la impresión superficial de la mirada (Acto II, escena I), por el color de la piel o el brillo del vestido, ella que sabe, lo demostrará, que el hábito no hace al monje pues se disfrazará de hombre y engañará así a los más ingeniosos.

La ambivalencia de los metales y su convertibilidad

En el examen de la escena de los tres cofres, el error de Freud es el opuesto al de los primeros pretendientes: sus ojos sólo están puestos en el cofre de plomo, lo que le hace descartar rápidamente e irónicamente la lección, ciertamente banal, que los tres llevan inscrita, lo que él llama el sentido manifiesto de la pieza: «Uno no debe fiarse a las apariencias.» Conformarse con esto, ciertamente no nos llevaría muy lejos; pero no se necesita por ello buscar un contenido latente. Si uno presta atención a los *tres* cofres, exactamente a los *tres metales* que los constituyen, uno se da cuenta de que los tres enseñan la misma lección porque son de hecho indisociables, todos profundamente ambivalentes; y esta ambivalencia es la condición de posibilidad de la «falsa apariencia» que revisten, seduciendo y engañando todos los que la desconocen; también la condición de su convertibilidad o transmutabilidad.

A pesar de las apariencias, el *oro* brillante y majestuoso, solar y divino no es el opuesto pálido y vil del plomo. Su perfección es el resultado de una lenta gestación, de una transformación de metales vulgares; sólo este origen vil del oro explica su equivalencia simbólica con lo más vil, los excrementos, y todos los esfuerzos realizados por los alquimistas para convertir al plomo en oro, ellos que tan solo logran acelerando la transmutación natural de lo vil en perfecto: convertir al oro en el símbolo de la perfección, fiarse al brillo de su apariencia, significa ver un resultado olvidando su génesis²¹. Significa olvidar el tiempo factor de toda trasmutación: la Edad de *oro*, edad mítica, paradisíaca, también es la edad de Saturno, el Tiempo, asociado al plomo, asociación reveladora de la ambivalencia estructural profunda del oro, de su doble cara, responsable de una doble evaluación; por un lado, es el metal de la riqueza, de la dominación; porque resulta de una gestación lenta en el seno de la tierra es el símbolo del conocimiento esotérico. Foco de luz y de radiación²², es el símbolo de la fecundidad, rasgo que lo asocia al cordero, emblema del poder generador. El vellocino de oro es la

²¹ «Todo lo que es definido, perfecto, excita la imaginación, todo lo que está en vías de realización despreciable.» Nietzsche, *Humano demasiado humano*, 162; cf. también 145, 252. Tomo 4, *Obras inmortales*, trad. Enrique Eidesltein, Miguel Ángel Garrido y Carlos Palazón, Edicomunicación, Barcelona: 2003.

²² «El color oro es el más noble de los colores dice Bartolo, porque es el color que se le da a la luz; si se quiere representar los rayos del sol, el cuerpo más luminoso, la mejor manera de hacerlo son los rayos de oro; se sabe que no hay nada más noble que la luz.» Lorenzo Valla citado por Michaël Baxandall en *L'Oeil du Quattrocento* (Gallimard, 1986)

insignia del señor y de la iniciación. Esa es la cara de oro, solar, apolínea del oro, que *también* presenta por otro lado una cara oscura, dionisiaca, demoníaca o saturnal, por la cual es un símbolo de perversión y de la exaltación impura de los deseos. No ya un arma de luz, sino una carga que le rompe los huesos y el cuello, que le transforma, si le escoge, a uno que se creía de origen divino e imperecedero, en un vil esqueleto que encierra quizá una tumba dorada, no menos carcomida sin embargo por los gusanos que si fuera de plomo vulgar. Esta duplicidad del oro, su doble cara que indica, para quien sabe descifrarla, la ambigüedad de la fórmula destinada a guiar la elección: «Quién a mí me elija tendrá todo lo que un hombre pueda desear...», se manifiesta en el momento fatídico de la elección, momento de suspenso dramático, momento de suspensión del tiempo, como muy bien lo sabe Portia cuando intenta diferir el instante en que Bassanio deberá escoger, «es para detener el tiempo, para que pueda prolongarse, y extenderse, y retrasar así vuestra elección» (Acto III, escena II, v. 22-24). Este suspenso es el preludio de la inversión catastrófica, a la conversión de lo positivo en negativo, al paso de la fase eufórica, maniaca, a la fase depresiva, melancólica en la que el hombre que podía esperar con la conquista del Vello de oro, la de la inmortalidad, se encuentra reducido a la nada. El momento de la elección es el de la convertibilidad del oro en plomo, siempre posible porque lejos de ser su opuesto el oro deriva de él, y le debe esa misma propiedad de poder ser, más allá de su aparente perfección, transmutado en su supuesto contrario.

Los alquimistas en efecto, Paracelso en particular, lo saben: el *plomo* es el agua de todos los metales; el que conozca lo que contiene mejor haría en abandonar toda otra materia para únicamente trabajar sobre ésta ya que el plomo blanco implica la posibilidad de trasmudar las propiedades de un cuerpo en la de otro y las propiedades generales de la materia en cualidad de espíritu. El plomo simboliza la base más modesta de donde puede partir una evolución transformante. Por medio de la trasmutación del plomo en oro los alquimistas buscaban simbólicamente desprenderse de las limitaciones individuales para alcanzar valores colectivos y universales. Agente de enlace entre todos los metales, es también, y esa es su otra cara, el símbolo de la individualidad ilesa y por lo tanto está vinculado a Saturno, el dios separador, cuya hoz corta todos los lazos, todas las ataduras. El plomo, como Saturno, es por lo tanto, a la misma vez, la condición de todo enlace, transformación, creación y de toda separación, cortadura, disociación mortal. Escoger el

plomo es por lo tanto, como lo dice la fórmula del cofre, escoger «dar y arriesgar todo lo que se tiene», porque es escoger a Saturno, el tiempo y sus azares, es escoger la elección con el riesgo de muerte catastrófica que conlleva mientras que la elección del oro – o la de la plata – para quien desconoce su parentesco profundo con el plomo, es elección ilusoria de lo incorruptible, negación del riesgo y por lo tanto negación de la elección.

La *plata*, al igual que el oro y el plomo, y Aragón debe su fracaso a la ignorancia de esta ambivalencia, también es un metal doble. Agente de mediación y de intercambio entre los hombres, es un intermediario entre el oro y el plomo. Vil y pálido como el plomo (por esto mismo la versión de la palidez del plomo me parece mejor que la de su simplicidad) posee sin embargo cierta brillantez, menos que la del oro solar, del cual sería en cierto modo la cara femenina o lunar²³. Como el oro, es el objeto de una evaluación doble. Aunque puro y divino, despierta toda codicia y provoca la desgracia del que lo escoge, por haber tomado el tiempo de la reflexión, por saber que la plata también es el tiempo, por haber escogido en la plata el tiempo (el plomo) confiando por error, narcisistamente, en su suerte y en su mérito. Elegir bien es esencialmente tomarse el tiempo como lo hace Bassanio, ayudado doblemente, y por las recomendaciones de Antonio: «[...] no echés a perder tus asuntos por mi causa [...]; quédate hasta que las cosas maduren con el tiempo» (Acto II, escena VIII, v. 9-40), y por Portia que, por miedo a perderlo, intenta retrasar su elección, de dejar pasar el tiempo, de dejar que Bassanio se tome todo su tiempo (Acto II, escena II).²⁴

Así los tres, el oro, la plata, el plomo son ambivalentes, una ambivalencia disimulada por el clivaje en tres metales diferentes, incluso opuestos, que camufla su profundo parentesco, su derivación común del que se supone es el más vil: el plomo o Saturno; clivaje que oculta que cada uno de ellos, y no sólo el plomo lleva inscrito en él el tiempo, el riesgo de transformación, de deterioración, de transmutación en un sentido como en el otro y esconde bajo sus exteriores dorados y plateados, la génesis, el devenir, la muerte. Los tres metales son por lo tanto estructuralmente homólogos a las tres

²³ «Si tú colocas el sol en primer lugar, entonces debes colocar la luna en segundo, y si llamas a aquél oro, debes llamar a ésta plata, y colocarla justo después del sol, de igual manera que la plata viene justo después del oro.» Lorenzo Valla citado por Michaël Baxandall en *L'oeil du Quattrocento*.

²⁴ Para el significado alquimista de los tres metales, cf. el *Dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (Seghers).

Afroditas griegas, de las cuales la tercera, la ctonia, idéntica a la muerte, desconocida y reprimida, está presente en el corazón de las dos otras, la Urania y la Pandemia. ¿Autoriza esta homología, por sí misma, sin recurrir a la clave de los sueños, a pasar, con Freud, de las diosas a los cofres? El tema de la elección entre tres metales, en efecto, no puede ser reemplazado por el de la elección entre tres mujeres ya que los tres metales no son solamente constitutivos de los cofres, supuestos símbolos de las mujeres; cada uno de ellos, con su ambivalencia, se encarna en cada uno de los tres personajes principales: Antonio, Bassanio, Shylock cuya doble cara se encuentra igualmente disimulada por el clivaje y porque uno de ellos, el judío Shylock, como el plomo (aunque él figure la plata), como un verdadero chivo expiatorio, carga con toda la vileza.

Antonio/Bassanio o la doble cara de Saturno

Antonio y Bassanio, dobles el uno del otro, representan, cada uno, una de las caras de ese Jano de doble cara que es el Tiempo.

Jano, estrecho pariente de Saturno, es invocado desde la primera escena por Solanio, para decir en abismo, más allá del clivaje aparente, la doble cara de todas las cosas, verdadero «tema» del *Mercader de Venecia*: «¡Ah, por Jano bifronte! Extrañas criaturas conformó en su tiempo la Naturaleza: los hay que con los ojos entornados reirán como loros con ver sólo a un flautista, y quienes con la cara avinagrada no enseñan ni los dientes sonriendo aunque Néstor jurase que es graciosa la chanza.» (Acto I, escena I, v. 50-56)

De hecho, Solanio se encuentra intrigado por la tristeza insondable de Antonio: nada la explica, ni pena de amor ni pérdida de dinero; la tristeza del melancólico, herido por la *Acidia*: «No sé, en verdad, por qué me embarga esta tristeza. Me hastía a mí [...] mas cómo sobrevino, la encontré o accedí a ella, cuál será su sustancia o dónde nace he de aprenderlo aún.» (Acto I, escena I, v. 1)

Antonio representa la «cara triste», la cara de muerte²⁵ de todas las cosas que interpreta: «Veo el mundo como lo que es [...] un escenario donde cada uno tiene su papel, y el mío es el de triste.» (Acto I, escena I, v. 78-79) Bassanio representa la otra

²⁵ En la escena II del acto I, Portia compara a uno de sus pretendientes melancólicos con Heráclito, el filósofo llorón, y a una calavera con un hueso en la boca.

cara; la cara animada, alegre y sonriente: sus primeras palabras son una invitación para que sus amigos se rían: «Amigos míos, ¿cuándo iremos de fiesta?»²⁶ (escena I), como más tarde los convida a que se vistan «del júbilo más desenfrenado.» (Acto II, escena II) Se encuentra siempre acompañado cual si fuera su sombra de Gratiano que prefiere hacer el papel del bufón al del sabio y ver sus arrugas ahondarse a fuerza de alegría y de risa antes que tener, como Antonio, una reputación de profundidad o de gravedad, a precio de una inmovilidad estancada y de un silencio de plomo, mortífero.

De Antonio, la cara melancólica, saturnina, con tez de plomo, se puede hacer una doble lectura que corresponde a la doble evaluación de la *Acidia*. Una evaluación negativa: la melancolía está ligada a la tristeza, la frialdad de hielo, la inmovilidad de la muerte, la soledad, a la esterilidad, a la sequedad, a la pobreza vital. Esta es la evaluación dada por el entorno de Bassanio, por Solanio y Gratiano o por Shylock, parecida a la evaluación «moderna», psicoanalítica: Lo único que tiene Antonio es un yo «encogido» porque ha revertido toda su libido narcisista y homosexual sobre su doble; ha vaciado su cartera y está presto a dar su vida por Bassanio, el único ser que lo ata a la existencia, por que le ha dado toda su existencia: «Me consta que él es todo lo que ama en el mundo», dice Solanio en el acto II, escena VIII (v. 50)²⁷; «mi persona, mi dinero y todos mis recursos han de estar, por entero, a vuestro arbitrio». [...] «mucho más me ofendéis, sin duda alguna, desconfiando de mi celo así que derrochando lo que me pertenece.» (Acto I, escena I, v. 138-139, 155-156)

Está dispuesto a darle su carne y su sangre, su vida, a condición – y por encima del «desinterés» total exhibido ello revela el móvil profundo de la pulsión – a condición de que el doble asista a su sacrificio, vea con sus ojos todo su amor, le pague con su amor (Acto III, escena IV).

En esta perspectiva, que acentúa el carácter sicótico de Antonio (de ahí su bella indiferencia, su hermoso desinterés), podríamos decir que al sacrificio que reclama el judío de su carne, puede consentir holgadamente porque ya lo ha realizado: él mismo ya se ha cortado, castrado, en provecho de su doble Bassanio. Las hoz de Saturno (asociada, no lo olvidemos, al plomo) intervino antes del cuchillo del judío – y lo cortó de todo

²⁶ «Good signiors both, when shall we laugh?»

²⁷ «I think he only loves the world for him.»

interés por los bienes materiales, lo ha llevado a su pérdida, a la de su yo y a la de sus amores (ya que al prestar a Bassanio su dinero, o al menos su crédito, le aleja de sí, le permite irse a la conquista de Portia que se convierte desde entonces, en su lugar, en su «mitad» (como un lapsus²⁸ suyo lo subraya); ella también lo precipita a la pérdida de sus barcos y de su fortuna. Desde ese punto de vista, negativo, Antonio representa el aspecto maléfico de Saturno, el hombre de la mala suerte y de los reveses de fortuna que, para castigarse de no se sabe qué crimen, corre alegremente a la catástrofe.

Sin embargo, otra lectura, positiva, es posible, la que dan de este personaje, Bassanio y, en cierta medida, Antonio y sus amigos: Antonio es el hombre «moral» por excelencia, el hombre de la borradura, del desprendimiento y del sacrificio desinteresado, no por desinterés ante la vida y por pobreza vital sino por generosidad y amor; un personaje crístico, completamente espiritual, en oposición al del judío Shylock de pulsiones bajamente materialistas. Mientras éste guarda su dinero para hacerlo fructífero, lo encierra con precaución, analmente, en su cofrecillo, Antonio lo gasta y prodiga sin reservas y riesgosamente, ya que, sin dudar, arriesga toda su fortuna en el mar, lugar aporético por excelencia²⁹.

Por esos rasgos positivos, notablemente su prodigalidad, se podría decir que lleva en él las huellas de su doble, de la cara de oro, alegre y feliz, de Saturno, proyectada hacia fuera en la figura de Bassanio.

Efectivamente, *Bassanio* es prodigo en exceso. Cara eufórica, maniaca del tiempo, representa su aspecto devorador y canibalístico: ávido de goce, aunque sea a precio de los recursos, incluso de la vida de su doble (rasgo que lo hace comunicar con el judío Shylock que tiene por lo menos la honestidad de declarar no que ama a Antonio, sino que lo odia), Bassanio el eufórico es sólo el anverso de Antonio, el melancólico, y los destinos de esas dos caras hendidas del Tiempo, esencialmente cojo, están estrechamente relacionadas. La suerte de Bassanio depende de Antonio: únicamente

²⁸ «Malditos ojos tuyos que así me embrujan, dividiéndome; la mitad de mí es vuestra, y la otra vuestra es, mía quise decir, aunque si es mía, es vuestra.» (Acto III, escena II, v. 16-18) Más adelante, ella le recuerda que es su «mitad». (Acto III, escena II)

²⁹ «El viento con que enfrío mi sopa haría que me estremeciera sólo con pensar cuánto daño puede hacer en el mar un viento enfurecido. No puedo ver caer la arena del reloj sin pensar en alfaques y navíos[...] ¿y haría en un momento que lo que tanto vale no tuviese valor?» dice Salerio en el Acto I, escena I, v.25, v. 35.

gracias al crédito de su doble, él puede probarla, y partir gracias sólo a él, a la conquista del Vellochino de oro. Su felicidad tiene como estricta contrapartida la mala suerte de Antonio: en el mismo momento en que Bassanio tira su buena suerte Antonio pierde todas sus naves como si la felicidad del uno sólo pudiera acarrear la pérdida del otro. A Gratiano que anuncia a Salerio: «hemos sido Jases, y ganado el toisón» (v. 241), Salerio replica: «¡Ojalá hubierais ganado el toisón que él ha perdido!» (Acto III, escena II, v. 242), y sus malas noticias «que así roban el color de las mejillas de Bassanio...» (v. 243) así como habían hecho sangrar el cuerpo de su amigo.³⁰ Esta llegada, a la antigua, de un mensajero anunciando el infortunio de Antonio no es un lance espectacular y arbitrario fomentado por un *deus ex machina*; es más bien un golpe del dios Tiempo³¹, bifronte, condición de todos los vuelcos catastróficos, de todas las conversiones de la suerte en mala suerte e inversamente. Por eso al final un nuevo «revés» de fortuna permite a los navíos de Antonio llegar a buen puerto, y a él mismo, rehacer fortuna: de rehacerse; y aun así, el vuelco no es arbitrario sino que está estrechamente ligado a la suerte de su doble: cuando éste se casa, y con una mujer rica además, el lazo homosexual se deshace; Antonio puede entonces recuperar, con su dinero, su libido narcisista, y puede reconstituirse: el retorno de la buena fortuna, es el de los navíos cargados con la vida misma de Antonio. La obra tiene un final «feliz» para los dos dobles; sin embargo nada asegura una felicidad «definitiva» ya que *con el tiempo*, como en el mar, todos los riesgos permanecen abiertos, y que Gratiano, ese loco más sabio que el triste Antonio, supo predecir de forma metafórica, al asociarlos, tanto un vuelco de la buena fortuna amorosa de Bassanio, como la mercantil de Antonio: «¿Quién se levanta de un festín con el mismo apetito voraz que cuando se sentó? ¿Qué caballo vuelve a hacer de nuevo su difícil camino con la misma furia que desplegó al principio? Todo lo que hacemos lo hacemos

³⁰ «Aquí tenéis la carta, mi señora, cuyo papel es como el cuerpo de mi amigo, y cada palabra una brecha abierta por donde brota la sangre de la vida.» (Acto III, escena II, v. 264-266)

³¹ El tiempo como un *deus ex machina* todopoderoso que permite todos los vuelcos catastróficos aparece en escena en *El cuento de invierno* donde hace el papel del *coro* en el Acto IV. El Tiempo: «Yo, que complazco a algunos, que pongo a prueba a todos, que soy a la vez la alegría y el terror de los buenos y de los malos, el que hace y descubre el error, me conviene ahora, en mi claudicación de Tiempo, usar de mis alas. No me imputéis como un crimen, a mí o a mi vuelo rápido, que me deslice sobre dieciséis años y me pase sin describir los acontecimientos de este amplio vacío, ya que está en mi poder derribar toda ley y en una sola de estas horas engendradas por mí implantar y desarraigar la costumbre. [...] Contando con vuestra indulgencia, vuelvo mi reloj de arena y hago dar un gran salto a mi drama; será como si hubierais dormido durante el interregno.» *Obras completas*, trad. Luis Astrana Marín, editorial Vergara, Barcelona: 1960.

con más anhelo que deleite. Semejante a un pródigo mancebo es la nave engalanada que sale de su puerto de origen entre caricias y abrazos del lascivo viento: pues como hijo pródigo retorna lacerado el costado y con sus velas rotas, vencida y harapienta y humillada por el viento lascivo.» (Acto II, escena VI, v. 10-19)

Con y por el tiempo, fundamentalmente ambivalente, todas las conversiones son posibles.

La figura ambivalente de la plata: el judío Shylock

A su vez el judío Shylock permite sacar esa lección, pues fuera de toda expectativa, aun cuando le tiene un odio visceral a los cristianos, termina convirtiéndose al cristianismo (ciertamente obligado y forzado).

Lo que Antonio es al plomo, Bassanio al oro, Shylock lo es a la *plata*: «ese vil agente de cambio entre los hombres», no obstante necesario – y esa es su otra cara – entre otras, a Bassanio para conquistar a Portia, y a la prosperidad de los dogos de Venecia, forzados a negociar con ese perro, el judío, y a pesar de todo, a hacerle justicia.

El parentesco de Shylock con el cofre de plata se dice en abismo a través del apego que le tiene a su propio cofre (la misma palabra se usa en este caso, *casket*) en el que encierra todos sus tesoros y cuyo robo por parte de su hija Jessica a favor del cristiano, lo lleva a la misma desesperación que la traición de su propia carne. Como lo proclama al final del juicio que lo opondrá a Antonio, quitarle su dinero equivale a quitarle la vida: «Quitadme la vida y todo lo demás: no deseo el perdón. Tomad mi casa si tomáis los cimientos que a mi casa soportan. Tomad también mi vida si habéis de robarme los medios para vivirla.» (Acto IV, escena I, versos 371-374)

De la figura de Shylock, ambivalente como la de la plata, también se puede hacer una doble lectura, aunque los protagonistas cristianos acentúan únicamente su lado negativo. Ante sus miradas, que lo oponen a Antonio, figura de la espiritualidad y del desinterés, él es la encarnación absoluta del «mal», un sibarita, un ser bajamente materialista, que presta con intereses, y que lleno de odio por los cristianos no vacilaría si el caso se presenta, como un vil perro, en atiborrarse con su carne. Pero a los reproches de insensible que le hacen, a Shylock no le cuesta repostar que su comportamiento se conforma a la figura del judío que ellos mismos se han forjado y que sería caer en contradicción el esperar de un perro alguna emoción, corazón o amistad, el esperar que aquél que han reducido a la usura podría, engañado por su repentina bondad, aceptar ir a comer con ellos, a tener con ellos otras relaciones como no sean las del acreedor a deudor: «Con vos puedo comprar y vender, caminar y charlar y etcétera y etcétera. Pero no comeré ni beberé, ni rezaré con vos.» (Acto I, escena III, v. 30) También:

Shylock. – *Signor* Antonio, muchas veces, muchísimas en el Rialto me habéis recriminado por lo que atañe a mis dineros y mis intereses. Y yo lo he soportado encogiendo los hombros, pues es el sufrimiento un distintivo de mi raza. Me

llamasteis hereje, perro carnicero, y escupisteis en mi levita hebrea y todo porque saco provecho de lo que es mío. Bien, muy bien... Ahora necesitáis mi ayuda al parecer. ¡Pues, adelante! Vos que venís a decirme «*Shylock, nos es preciso un préstamo*». Sí, eso decís. Sí, vos que me habéis vaciado los mocos en la barba, que me habéis pateado como si fuera un perro callejero en el umbral de vuestra casa. ¿Dinero? ¿Eso queréis? ¿Qué podría deciros? ¿No debería deciros: «Tiene un perro dinero? ¿Puede un perro prestar tres mil ducados»? ¿O debiera inclinar mi cerviz y como esclavo, con la respiración contenida y humildad susurrante, deciros: «*Honorable señor, el miércoles pasado me escupisteis; en cierta ocasión me echasteis a patadas; un día me llamasteis perro, y, por tal cortesía, voy a prestar dineros?*»

Antonio – Estoy dispuesto a llamarte todo eso otra vez, a escupirte otra vez, a patearte otra vez. (Acto I, escena II, v. 100-124)

Al ilogismo de los cristianos, como a las contradicciones consigo mismos y con su fe (lo que hace, por ejemplo, que Bassanio y Gratiano rompan la promesa que le habían hecho a sus esposas de nunca separarse de sus anillos, mientras que él, el judío, no hubiera vendido por todo el oro del mundo, «por un bosque todo lleno de monos» (Acto III, escena I, v. 110), la alianza dada por su esposa), Shylock siempre opone la lógica, la racionalidad, la legitimidad de sus actos conformes a la literalidad de la ley: la de la justicia de su país (esa literalidad que, gracias a su maña, Portia disfrazada de jurista experto, llevará hasta sus límites a sus expensas para triunfar sobre él); actos sobre todo conformes, según él, a la ley de Dios, a la ley judía que legitimaría sus ganancias; «sus intereses» (Acto I, escena III, verificar), dicen los demás, para vilipendiarlo, haciendo caso omiso de que Dios mismo ordenó a los hombres crecer y multiplicarse, y es una ley de la vida y del tiempo: la ley de la fecundidad y de la reproducción que vale tanto para los seres vivos como para lo que Antonio, en su esterilidad, llama sin razón «el estéril metal»³². La historia bíblica de la maña inventada por Jacob para sacar provecho de las ovejas de su tío Labán lo confirmaría:

³² La tesis sobre la «esterilidad» del metal no es propiamente de Antonio sino del cristianismo en general. La condena que hace la Iglesia de la usura se apoya, entre otros, sobre la confusión equívoca que haría el judío entre lo vivo y el metal.

Santo Tomás decía que «el dinero no se reproduce». Hacer parir al dinero es por lo tanto un fenómeno contra natura, ilegítimo. El dinero es por sí mismo improductivo, infecundo. «La moneda [...] fue inventada principalmente para los intercambios; así su uso propio y primero es ser consumida, gastada en los intercambios. Se sigue que es injusto en sí recibir un premio por el uso de dinero prestado; en ello consiste la usura.» (*Suma teológica*)

«Los usureros pecan contra natura queriendo hacer engendrar dinero al dinero como un caballo a un caballo o un mulo a un mulo. Además los usureros son ladrones porque venden el tiempo que no les pertenece.» (*Manuscrito del siglo XIII*)

Textos citados por Jacques Le Goff en *La bourse et la vie* (Hachette 1986) a los cuales remitimos al lector sobre la posición de la Iglesia en cuanto a la usura en el Medioevo, posición que retrasó, según él, el

Shylock. – Cuando Jacob apacentaba los rebaños de Labán, su tío, este Jacob que era dentro de la santa estirpe de Abraham – gracias a lo que su madre pudo hacer por él – el tercer propietario... sí, eso es, el tercero...

Antonio. – [...] ¿También prestaba al interés?

Shylock. – No, no cargaba interés, al menos, no directamente como vosotros diríais. Fijaos en lo que hizo: cuando Labán y él llegaron al acuerdo que todos los cabritillos con manchas o con marcas pasaran a Jacob, las ovejas ya en celo buscaron a los corderos al final de otoño. Y cuando el acto de ayuntarse comenzó entre estos lanudos genitores, el astuto pastor se puso a pelar varas, y, en tanto ellos hacían lo propio de la naturaleza, las clavó ante las ovejas lascivas, en el instante mismo en el que concebían, de modo que a su tiempo parían corderos moteados de colores, que eran para Jacob. Esta era una manera de prosperar, por lo que tuvo bendiciones; y es loado el provecho que de hurto no procede.

Antonio. – Ese era, señor, un azar al que Jacob se sometía, algo cuyo logro no dependía de su voluntad, sino del poder y del antojo de la mano de Dios. ¿Fue eso escrito para justificar la usura? ¿O son ovejas y corderos vuestro oro y vuestra plata?

Shylock. – No sabría decirlo, aunque crían como si lo fueran. Pero, escuchad, *signor...*» (Acto I, escena III, v. 64-89)

Para Antonio esta es una parábola diabólica que sólo «aduce santos testimonios», «¡qué bella la apariencia de la hipocresía»; Shylock, «villano de cara sonriente», «como manzana hermosa muy podrida por dentro», con esta historia se comportaría como el diablo que invoca las Escrituras para sus propios fines.

A los ojos de Shylock, ella justifica, en todo caso, la asociación permanente entre su hija³³ – el vástago de su carne – y sus ganancias, los vástagos de su dinero, esos dos bienes, los más preciados, que perderá simultáneamente cuando Jessica huya con el cofrecillo. Asociación ridiculizada por Solanio que cuenta burlándose las quejas del judío, como las de un insensato: «¡Mi hija! ¡Mis dineros! ¡Ay, mi hija! ¡Huir con un cristiano! ¡Mi dinero cristiano! ¡Ah, justicia! ¡La ley! ¡Mi hija y mis dineros! ¡Un saco, dos... repletos de dinero, de un dinero doblemente valioso, robado por mi propia hija!» (Acto II, escena VIII, v. 15-20)

advenimiento del capitalismo, al menos hasta que la Iglesia deja al usurero la esperanza de escapar al infierno gracias al purgatorio.

El Antiguo Testamento, al contrario, autoriza el préstamo con interés al extranjero (*Deuteronomio*, XXIII, 20), por lo tanto al cristiano: la posición de Shylock es, en esta perspectiva, conforme a la ley judía que condena sólo el préstamo con interés a otros judíos.

³³ Este apego a la descendencia se entiende mejor en tanto que para Shakespeare (si uno se remite a sus *Sonetos*), sólo ella permite lograr la inmortalidad, es decir, vencer justamente al Tiempo y a su hoz: Cf. por ejemplo, *Soneto XII*: «Y nada contra la hoz del tiempo podrá construir defensas, salvo una descendencia que lo desafíe cuando él venga a llevarte.» (*Obras completas*, trad. F. Auad y P. Mañé Garzón, Libros Río Nuevo, Ediciones 29, Barcelona: 1979)

Esas quejas prueban que, si, contrario a Antonio, Shylock conoce bien la cara creadora del tiempo, sabe que «el tiempo es dinero»³⁴ - y que a aquel que le pida prestado tres mil ducados conviene entonces preguntar inmediatamente: «¿Por cuánto tiempo?» - él no puede aceptar el reverso y el correlato de esa cara positiva, el riesgo de pérdidas que *también* el tiempo implica, el riesgo de que el tiempo que no le pertenece, del cual es mercader y ladrón, no haga sólo fructíferas su carne y su dinero sino que también pueda jugar contra él: que sus vástagos puedan abandonarlo, su hija casarse llevándose sus ganancias, que su propia carne se rebele contra él. Ya que no puede soportar ser cortado de su propia carne así como para evitar caer en el melancolía, como Antonio, después de la doble pérdida y de lo que «ha encerrado» hasta ahora sin gastarlo en sus cofres, y de su hija que él siempre ha guardado y preservado para él solo en la casa, deseará más que nunca vengarse de los cristianos: «Me han robado un diamante que me costó dos mil ducados en Frankfurt. [...] ¡Dos mil ducados en esa y otras joyas preciosas! ¡Antes ver a mi hija muerta, tendida a mis pies pero con las joyas en sus orejas! ¡Antes verla a mis pies enterrada pero con los ducados en su féretro! [...] ¡Pérdida sobre pérdida! ¡El ladrón se llevó tanto! ¡Y tanto me ha costado buscar al ladrón!... Y todavía nada con que satisfacerme, todavía ninguna venganza.» (Acto III, escena I, v. 74-80)

Puesto que lo han cortado doblemente de su carne, deseará – ojo por ojo y diente por diente – cortar a sangre fría la carne de Antonio, de Antonio que ha arriesgado imprudentemente toda su fortuna en el mar venturoso, juguete de mil azares y vicisitudes, lo que autoriza a Shylock, por causa de todos los riesgos corridos durante tres meses, a exigir en el momento del contrato un suplemento de garantía de su solvencia: el derecho de extirparle, esta será, llegado el caso, la estricta ley y justicia – una libra de su carne si, expirado el término, la deuda no fuera reembolsada.

A partir de ese momento se puede decir que la «lógica» del judío y de su reclamo permanente a la legitimidad de sus actos no hacen más que encubrir con sus razones una lógica totalmente distinta: la del deseo y de la compensación, lógica del suplemento mortal y de la crueldad, lógica loca que, puesto que no reposa ya sobre la estricta equivalencia y la justicia, acalla todo cálculo, toda razón, y conlleva que el judío Shylock,

³⁴ Desde el siglo VX, Léon Battista Alberti define el tiempo como plata*. Citado por Jacques Le Goff. (Nota traductora: En el sentido de dinero, «*de l'argent*».)

a pesar de su presunta avaricia, prefiera por odio, para sorpresa de todos, a pesar de las apelaciones sucesivas a su codicia y a la clemencia de su corazón, una libra de carne a tres mil ducados (como a la inversa Antonio, esta vez por amor, prefiere tan «irrazonablemente », según esta misma extraña lógica, la muerte a la vida):

Me preguntaréis por qué prefiero recibir una libra de carroña y no tres mil ducados. Sólo responderé que tal es mi capricho, ¿os basta esta respuesta? ¿Qué pasaría si un ratón mi casa importunara? Que daría diez mil ducados con placer por deshacerme de él, ¿os gusta la respuesta? Hay quien no soporta ver en su mesa un lechón, quien enloquece con sólo ver un gato y quien al oír sonar la gaita en sus narices no puede contener la orina, puesto que el instinto, señor de las pasiones, las gobierna a su gusto según lo que le agrada o le repugna. Volviendo a la respuesta: puesto que no se aduce sólida razón – para no soportar un lechón con boca abierta, o la vista del necesario gato inofensivo, o la gaita lanuda – que no sea la de, por la fuerza, tener que someterse a esa vergüenza inevitable de ofender, siendo uno el ofendido, del mismo modo no hay razón que no pueda dar – ni quiero darla – si no es mi odio arraigado y el desprecio que siento contra Antonio ... (Acto IV, escena I, v. 40-60)

Shylock prefiere la tortura de Antonio a su dinero, pues este es el fundamento de esta subterránea y extraña lógica³⁵: ver o hacer sufrir procura placer, placer mayor en tanto que el deudor es un señor jerárquicamente superior al acreedor que en el transcurso de ese espectáculo inesperado – el tiempo de una Saturnal – puede así, invirtiendo los roles, ser el señor, es decir, asignarse un derecho a la crueldad, ejercer su poder sobre un ser reducido a la impotencia y gozar voluptuosamente de ese plato particularmente sabroso para él que, hasta entonces, ha sido vilipendiado, humillado, tratado peor que un perro.

Operando esta inversión del control, Shylock no sólo satisface mejor su voluntad de poder sino que, al demostrar que prefiere la venganza al dinero, exhibe, a los que se la

³⁵ Cf. Nietzsche, *La genealogía de la moral*, segundo tratado, 5. «El deudor [...] empeña en virtud de un contrato, a favor del acreedor y para el caso de que él no pague, otra cosa que aún «posee», otra cosa que todavía tiene en su poder [...]. Sobre todo, el acreedor podía infligir al cuerpo del deudor todo tipo de ultrajes y torturas [...]. Y ya tempranamente y en todas partes hubo a estos efectos estimaciones exactas conforme a Derecho – en ocasiones descendían a detalles tan minúsculos como estremecedores [...]. Formémonos una clara idea de la lógica que subyace a toda esta manera de obtener una compensación: es harto extraña. La equivalencia se da cuando en lugar de una ventaja que compense directamente el daño (por tanto en lugar de una compensación en dinero, tierra o posesiones del tipo que sea) se concede al acreedor como reembolso y compensación una especie de *sensación de bienestar*, la sensación de bienestar que experimenta cuando ve que le es lícito descargar su poder sin reparo alguno sobre alguien impotente, la voluptuosidad «*de faire le mal pour le plaisir de le faire*», el disfrute en la violación: un disfrute que se tiene en tanta más estima cuanto más abajo esté el acreedor en el orden de la sociedad y más fácil sea que le parezca el más exquisito de los bocados, e incluso una forma de pregonar un rango superior. Mediante el «castigo» del deudor el acreedor participa de un *derecho reservado a los señores* [...]. La compensación consiste por tanto en una licencia y derecho a la crueldad. (Trad. José Mardomingo Sierra, Editorial EDAF, Madrid: 2000.)

han denegado, su «espiritualidad», y más allá de las diferencias sociales y raciales instituidas, clama la universalidad de las pulsiones, notablemente la de la crueldad, y por lo tanto la unidad de la especie humana:

Porque soy un judío. ¿No tiene ojos un judío? ¿No tiene manos un judío, ni órganos, proporciones, sentidos, pasiones, emociones? ¿No toma el mismo alimento, le hieren las mismas armas, le atacan las mismas enfermedades, se cura por los mismo métodos? ¿No le calienta el mismo estío que a un cristiano? ¿No le enfría el mismo invierno? ¿Es que no sangramos si nos espolean? ¿No nos reímos si nos hacen cosquillas? ¿No nos morimos si nos envenenan? ¿No habremos de vengarnos, por fin, si nos ofenden? Si en todo lo demás somos iguales, también en eso habremos de parecernos. Si un judío ofende a un cristiano. ¿qué benevolencia ha de esperar? La venganza. Si un cristiano ofende a un judío, ¿con qué cristiana resignación la aceptará? ¡Con la de la venganza! Pondré en práctica toda la vileza que he aprendido, y malo será que no supere a mis maestros. (Acto III, escena I, v. 50-60)

Shylock convierte en su discurso al cristiano en judío y al judío en cristiano, autorizando y justificando en nombre de esa equivalencia recíproca en la crueldad, su propia «conversión», anunciada irónicamente en la escena III del Acto I: «Este hebreo se hará cristiano. ¡Hasta es generoso!». Esta conversión es no obstante insoportable al espectador moderno, pues ella no firma esa universalidad y esa comunidad natural entre los hombres, condición de toda convertibilidad sino que, en tanto y en cuanto obligada y forzada, otorgada a guisa de castigo, marca el fin de las Saturnales, una nueva inversión de la dominación en provecho de los más poderosos; la humillación final del judío que no sólo ha perdido su dinero y su hija a favor de un cristiano sino que se ve obligado a desposar a una fe aborrecida, ese vuelco catastrófico en un instante dramático extremo es el otro lado de los «reveses» de fortuna de Antonio, para quien, al final, esa diosa cambiante, doble cara, endereza, al contrario, la rueda.

Se ha discutido con frecuencia para saber si *El mercader de Venecia* era una pieza «antisemita» y porque los protagonistas de Shylock reflejan el antisemitismo ambiente, se ha querido responsabilizar a Shakespeare mismo: sin embargo, «la simpatía» del autor no me parece que va más hacia Antonio o Bassanio. De cada uno de los personajes, sólo exhibe la doble cara, la ambivalencia, condición de su convertibilidad, la misma y por las mismas razones, que la de los metales, del oro y la plata en plomo, y recíprocamente.

Un drama barroco

Por lo tanto privilegiar con Freud el tema de los tres cofres y subrayar sólo la ambivalencia del amor, supone desatender el «tema» más general de la ambivalencia, de la doble cara del tiempo, condición de todas las conversiones, de todas las inversiones. Este tema no se substituye a otro, no es un tema como cualquier otro: pertenece estructuralmente al teatro y a sus vuelcos, sobre todo al teatro barroco, en el que la doble cara de Saturno es responsable de las inversiones catastróficas que en un instante – el tiempo del suspenso, el tiempo de la selección – cambia la suerte en mala suerte e inversamente. Por esto, *El Mercader de Venecia* – drama de la conversión en todas sus formas – no sería una pieza más liviana que el *Rey Lear*. Ni una tragedia ni una comedia, sino que más allá y más acá, un drama barroco del cual en forma paradigmática *El Mercader de Venecia* pone en escena las condiciones de posibilidad. Diciendo a través de la vanidad humana, la vanidad de todas las oposiciones simples, de la misma manera que instala con sus bufones la locura en el corazón de la cordura y la comedia dentro de la tragedia³⁶, Shakespeare demuestra con *El Mercader de Venecia*, más allá de los clivajes operados por el deseo, la estrecha dependencia de la tristeza y de la risa, de dos caras, melancólica y maniaca, del Tiempo.

¿Si tuviéramos que salvar la lectura freudiana – pero por qué tendríamos que salvarla? – se podría decir sin embargo que la generalización del tema de la ambivalencia y por lo tanto de la conversión están aun en función del deseo: serviría para camuflar mejor lo esencial, lo único que nos importa en el fondo, la ambivalencia del amor (su identidad con la muerte), de igual manera que la generalización de la angustia permite soportar mejor y reprimir una angustia determinada. Podríamos decirlo, de hecho, pero a costa de un empobrecimiento del texto y de un recurso un poco forzado y poco convincente al modelo onírico que Freud a la misma vez – esta es, me parece, la mayor aportación del *Motivo de la selección de los tres cofres* – al introducir la categoría de una ambivalencia estructural, cuestiona sin derivar no obstante esta consecuencia: la invalidación de una lectura psicoanalítica de los textos literarios, al menos en su sentido más usual.

³⁶ Walter Benjamin, *El origen del drama barroco*, trad. José Muñoz Millanes, Taurus, Madrid: 1990.