

The Merchant of Venice: Codicia, Traición y Carne.

Mariano Baselga Calvo

Universidad Autónoma de Madrid

The riddle of the caskets in *The Merchant of Venice* doubtlessly constitutes the central argument of the plot. However, a superficial reading might just give us part of its relevance, for the moral issues behind it are far more ambiguous than they seem.

Actually, a deeper view into the behaviour of *Portia* and *Bassanio* shows that these apparently 'good characters' are in fact breaking the *Dead Father's* 'deal' to obtain mere gain and pleasures of the flesh. So, if Greed, Treachery and Flesh can be seen as the means and motives on *Portia* and *Bassanio's* side, a symmetrical comparison could be established with *Shylock* and *Bassanio's* (the latter having betrayed *Antonio's* friendship), because treachery has been accomplished on both sides and so has the 'bestowal of flesh' (or nearly).

The peculiarity of the play is that the structural symmetry leads to a dissymmetrical ending: *Antonio's* flesh is not bestowed to the greedy Jew after all. Probably, Shakespeare turned a tragedy into a comedy to avoid 'shaking the scenes' once more.

Tres pretendientes, tres cofres a elegir uno, una bella y rica muchacha como premio ... ¿El motivo? La última voluntad de un 'sabio' padre muerto. ¿El resultado? Bassanio, el 'bueno de la película', gana el premio. ¿La conclusión? Un acertijo más que se añade al complicado entramado de la obra.

El 'riddle' de los cofres es un juego semántico-semiótico, como el drama mismo, pues en su composición y desarrollo intervienen personajes de muy distinta naturaleza, unos letreros, rollitos de versos, un contenido singular, acciones, intenciones... En suma, un denso entramado cuyo significado es, con toda probabilidad, el punto fundamental de la tesis de la obra.

La idea de la carne, de obscenidad, de deseo sexual morboso, me ha obsesionado al hacer la lectura de la obra, y me ha parecido que subyacía tras cada una de las elecciones particulares de los pretendientes; sobre todo en Bassanio, pues parece que, al elegir el plomo, es el más

desinteresado, y que Shakespeare lo coloca en el lugar del amante puro y sincero, desprovisto de vanidad y codicia. De hecho, Bassanio, al igual que los otros pretendientes, *aspira al premio sexual*. Simplemente, Bassanio es el único que utiliza el razonamiento correcto al elegir el cofre aparentemente más ‘modesto’.

El acertijo de los cofres ocupa un lugar central y preferente en la acción de la obra, y es a partir de su estudio que pretendemos llegar, no sólo a la interpretación de su significado en particular, sino de la tesis de la obra en general. Es, sin duda, la inserción del ‘riddle’ en la obra lo que permite al lector llegar a una interpretación completa de este original drama. Todo es un rompecabezas, en definitiva, que gira en torno a esta pieza maestra, donde se revelan las intenciones y pasiones de los personajes¹.

Vayamos, pues, al texto. En la situación previa a la primera elección de los pretendientes, Portia ha renunciado, aparentemente, a toda voluntad o deseo propios, por respeto a su difunto padre. Ésta es la primera pieza del rompecabezas: todo parte de una ‘trama póstuma’ urdida por un padre que vela por el porvenir de su hija. El Padre Muerto, personaje ‘in absentia’ pero activo (tan frecuente en la obra de Shakespeare²), va a manifestarse como una ‘categoría vacía’, a través del pacto que cerró con Portia.

En el acto I escena II, el diálogo en que Portia y Nerissa hablan de los primeros pretendientes, parece presentarnos el asunto de los cofres como semilla de discordia. Así, Portia no se muestra, ni mucho menos, entusiasmada con la idea de que alguno de esos hombres pueda elegir el cofre acertado. Tal es su repugnancia por uno de ellos que llega a pensar en hacer trampa, poniendo un ‘cebo’ ante el cofre equivocado:

Therefore, for fear of the worst, I pray thee set a deep glass of Rhenish wine on the contrary casket: for, if the devil be within and that temptation without, I know he will choose it. I will do anything, Nerissa, ere I will be married to a sponge. (188)

Por otro lado, cuando le llega el turno a Bassanio, Portia le pone música de fondo y todo («a ver si así acierta»), demostrando así su disposición a tomar parte activa en la elección de su pretendido después de todo, en la medida que el compromiso de respetar la voluntad de su padre se lo permita. Así pues, tenemos a Portia (el premio del acertijo) resignada a su suerte, pero bastante a regañadientes. Ésta es la segunda pieza del rompecabezas: Portia acata la voluntad de su padre, pero tampoco está dispuesta a dejarlo todo al azar.

Portia es una mujer inteligente, con ideas propias, algo sensual, como veremos, pero ha sido educada en el respeto a su progenitor, y por eso acata su voluntad. Al final, la buena suerte parece conciliar la sabia decisión del padre con los íntimos deseos de su hija y del joven Bassanio, pero todo es bastante más complicado...

Antes de examinar el razonamiento de los tres pretendientes, señalemos otra de las condiciones previas a la prueba de los cofres, condición que constituye el nexo de unión entre los preliminares y la elección per se: el que se equivoque de cofre renuncia posteriormente a todo matrimonio. Esta condición es, por supuesto, una manera de preseleccionar a los candidatos, pues muy pocos estarían dispuestos a arriesgar su felicidad futura por un simple acertijo, a menos que estuviesen realmente enamorados de Portia³.

Pero no sólo los locos de amor se juegan la vida a una carta; también los jugadores y los aventureros están dispuestos a correr ese riesgo. El sabio padre quizá no pensó que «aquél que da y aventura todo», no sólo es el enamorado, sino también el jugador, el caradura, y Bassanio no tiene nada que perder, puesto que juega con la carne de Antonio. Y así llegamos a la tercera pieza del rompecabezas, que nos sitúa ante la verdadera dimensión del 'riddle': el ganador obtiene carne y dinero a placer (Portia, la bella y rica heredera), y el perdedor pierde su felicidad; en suma, su vida.

El Príncipe de Marruecos, primer candidato, se nos antoja como un ingenuo adinerado. Demasiado rico, por cierto, para tomar parte en este juego que, como hemos dicho, exige espíritu de aventura. Él no lo tiene, claro está, cuando dice:

...I'll then nor give nor hazard aught for lead. (194)

como argumento para rechazar el cofre de plomo. ¿Hará falta ser pobre para arriesgar lo que todo el oro del mundo es incapaz de comprar?

Así, en su afán cortés por adular a Portia, no ha reparado en los dobles sentidos que encierran los letreros externos de los cofres: el rico príncipe no ve más allá que la punta de sus narices, y claro, se equivoca. Detrás del oro hay muerte y corrupción, como lo indican los versos del cofre de oro:

...Many man his life hath sold
But my inside to behold;
Gilded tombs do worms infold. (194)

‘Lo que muchos desean’ es el oro y, como todos sabemos, la avaricia rompe el saco.

El Príncipe de Aragón es un pedante narcisista, tan ingenuo como su homólogo de Marruecos, o quizá más aún. No se le ocurre otra cosa que:

...You shall look fairer ere I give or hazard. (195)

como argumento para descartar el cofre de plomo, demostrando que tampoco sabe ver más allá de sus narices. Y más arrogancia todavía al juzgar la inscripción del cofre de oro, puesto que no quiere ‘lo que muchos desean’, al creerse superior a los demás. Al optar por la plata, se descubre su error: otorgarse a sí mismo sus propios méritos.

...There are fools alive, I wis,
Silver’d o’er: and so was this. (195)

En la actuación de estos dos primeros pretendientes, comprobamos en parte la intención del padre de Portia. Primero, quiere evitar que su marido sea excesivamente codicioso o que identifique el vil metal con el amor⁴; evitar también que sea petulante y ególatra, lo cual siempre supone una compañía desagradable. Evitar, en suma, que sea un hombre que se deja guiar por las apariencias, o sea, un imbécil. Hasta aquí, quedan claros los defectos que en ningún caso deberá tener el esposo de Portia. Como sería lógico pensar, el que eligiera el tercer cofre debería reunir todos los requisitos para optar al lecho de la bella heredera. Y quizá así sea; quizá Bassanio tenga las virtudes que el difunto padre soñó para el marido de su hija. Sin embargo, creemos que Shakespeare viene a decirnos que ni siquiera debemos fiarnos de la persona que reúna todas estas cualidades⁵.

Bassanio es el único en verle las cartas al Padre Muerto. El joven veneciano es un aventurero y un jugador, y ha llegado hasta Belmont - gracias al sacrificio de Antonio- a jugárselo todo a una carta. Enseguida comprende que el juego no le implica sólo a él y a Portia, sino a un difunto que le está vigilando desde cada uno de los cofres. No puede dar nada, porque no lo tiene, pero en cambio tiene mucho que ganar: una mujer guapa y mucho, mucho dinero. Todo es una aventura, tal y como a él le gusta. Entonces, ¿qué inscripción se adapta mejor a sus aspiraciones que ‘debes dar y aventurar todo’? El cofre de plomo está hecho a su medida. Aparte de esto, todo su discurso sobre el oro, la plata y la sencillez del plomo no es más que pura verborrea; encuentra el retrato de Portia y no

tiene más que cobrar el premio. El difunto padre muestra su satisfacción en el 'rollito de enhorabuena' :

You that choose not by the view,
Chance as fair and Choose as true!
... Turn you where your lady is,
And claim her with a loving kiss. (198)

Todo es maravilloso. El difunto padre está encantado con su yerno, Portia tiene a su preferido entre sus brazos, y Bassanio tiene al fin lo que deseaba: sexo y dinero.

He ahí el problema. La palabra «amor» y los discursos amorosos -o al menos 'cariñosos'- están casi totalmente ausentes de la obra. Se habla de belleza, de dulzura, de fidelidad, pero no se producen arrebatos pasionales, ni mucho menos. En cambio, la belleza despampanante, el lecho conyugal, el dinero, el deseo, inundan la obra de principio a fin. Por ejemplo, Bassanio dice a Portia antes de volver a Venecia :

No bed shall e'er be guilty of my stay... (199),

frase algo exagerada para decir simplemente 'prometo no serte infiel'. Portia, por su lado, le dice :

For never shall you lie by Portia's side
With an unquiet soul... (199)

y también :

Since you are dear bought, I will love you dear. (199)

En primer lugar, ella le hace una referencia innecesaria al lecho, y seguidamente le dice que su amor estará a la altura del precio que ha pagado por él, quedando claro que el amor sí tiene un precio para ella.

Si retrocedemos a la escena con el Príncipe de Marruecos, podemos ver la interesante reflexión que Shakespeare pone en su boca:

...men that hazard all
Do it in hope of fair advantages. (194)

de la cual se deduce una clara desconfianza hacia el ganador que lo ha arriesgado todo, pero sabiendo que podía ganar una fortuna y una bella dama. Por otro lado, desde el primer diálogo entre Antonio y Bassanio, en el cual éste elabora un hábil discurso para convencer a su amigo de que le interesa seguir prestándole dinero:

That which I owe is lost: but if you please
 To shoot another arrow that self-way
 Which you did shoot the first, I do not doubt,
 As I will watch the aim, or to find both
 Or bring your latter hazard back again,
 And thankfully rest debtor for the first. (186-7)

observábamos el talante de ‘aventurero parásito’ de Bassanio. También por la manera que tiene de presentar el ‘affaire Portia’:

In Belmont is a lady richly left,
 And she is fair, and fairer than that word... (187)

vemos que lo primero en llamarle la atención fue su dinero y su belleza, sin mencionar la palabra «amor» ni «cariño». En realidad, dudo mucho de que esto fuera lo que el Padre Muerto esperaba obtener con el acertijo.

En base a estas observaciones, proponemos la hipótesis de que *The Merchant of Venice* se articula alrededor de tres grandes ejes: **Traición, Codicia y Recompensa Carnal**. Así, la codicia de Shylock es perfectamente comparable a la de Bassanio; como también es comparable la recompensa ‘carnal’ que Shylock espera del contrato con Antonio y la que Bassanio espera del acertijo. Esta ‘codicia carnal’ tiene como consecuencia una doble traición: Portia, con su deseo obsceno de Bassanio, ha traicionado las expectativas de su padre, y Bassanio, al poner la carne de Antonio en manos de Shylock, traiciona al amigo que más le quiere.

Sobre estas premisas, podríamos establecer y estudiar un primer triángulo de actores, en virtud de sus funciones y acciones resultantes: ‘Padre Muerto’ en la cúspide, y ‘Portia-Bassanio’ en la base. También tenemos suficientes datos para sentar la función de ‘TRAICIÓN’ entre los actores ‘Portia’ y ‘Padre Muerto’, en virtud del deseo obsceno que ésta tiene de Bassanio; asimismo, una acción resultante de ‘ENTREGA CARNAL OBSCENA’ entre ‘Portia’ y ‘Bassanio’, como consecuencia de la traición llevada a efecto. El triángulo se cierra en su tercer costado

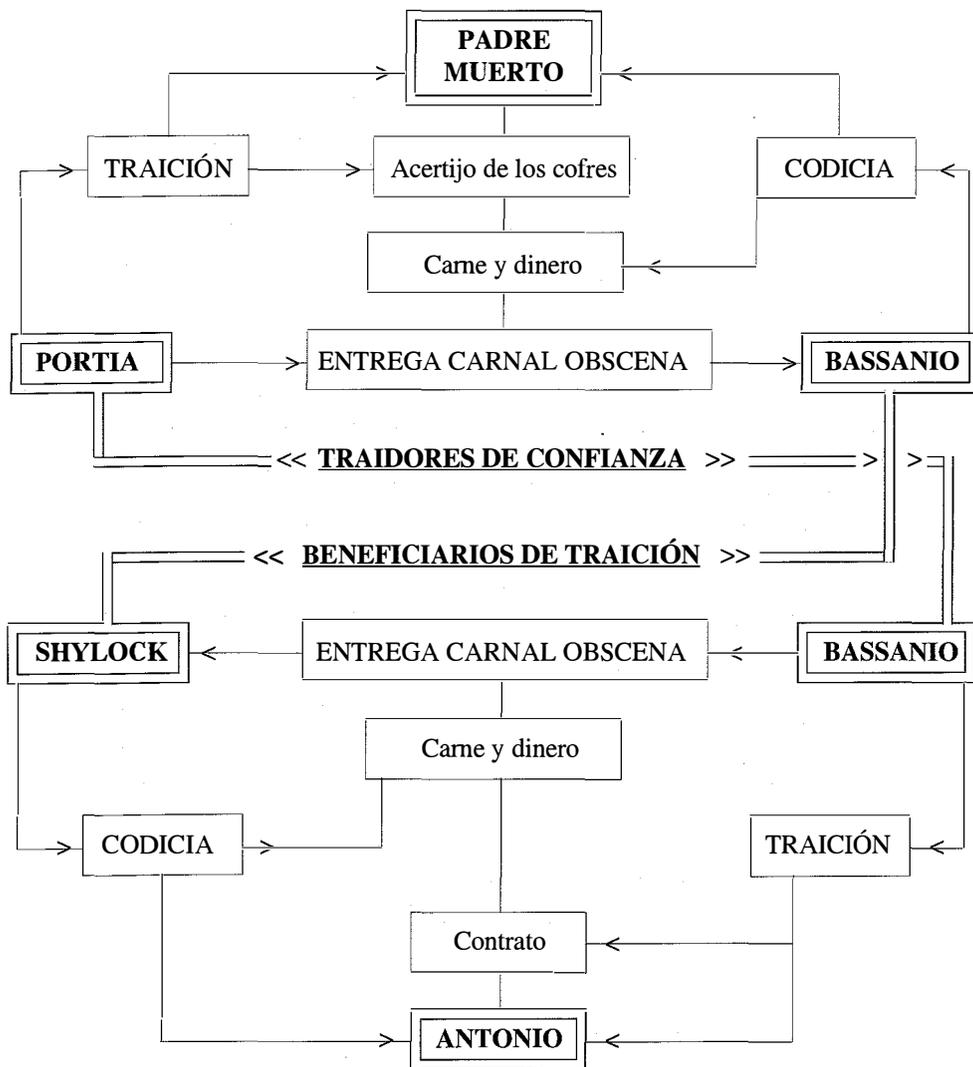
con la función de 'CODICIA' entre 'Bassanio' y 'Padre Muerto', en virtud de la voluntad desmesurada de Bassanio por apropiarse el premio que el difunto padre ofrece a través del «pacto-acertijo» de los cofres.

Para 'sostener' el triángulo, es necesario añadir, como *principio rector* de las funciones 'TRAICIÓN' y 'CODICIA' y la acción 'ENTREGA CARNAL OBSCENA', una línea de transformación entre 'Padre Muerto' y la acción de entrega. Esta transformación comprendería dos nudos sucesivos 'Acertijo de los Cofres' y 'Carne y dinero', relacionados -respectivamente- con las funciones 'TRAICIÓN' y 'CODICIA'. De este modo, estas dos funciones se definirían como biyectivas, ya que a un solo elemento de origen ('Portia' y 'Bassanio' respectivamente) corresponden dos imágenes en el esquema triangular. Queda claro, pues, que el principio rector 'Acertijo', que emana directamente de la cúspide, resulta sucesivamente alterado por la traición y la codicia, transformándose en carne y dinero, producto final de la entrega.

Suponiendo que este triángulo sea válido, observamos que nos es posible trazar otro, en perfecto paralelismo con el primero, para cerrar el círculo dramático de *The Merchant of Venice*. Este segundo triángulo tendría a 'Antonio' en su cúspide y a 'Bassanio' - 'Shylock' en su base, relacionados con la cúspide por las mismas funciones biyectivas de 'TRAICIÓN' y 'CODICIA' respectivamente, y por la acción de 'ENTREGA CARNAL OBSCENA' entre ellos. La única variante sería que el primer nudo de la línea de transformación llevaría la etiqueta 'Contrato', que es el principio rector del triángulo que une a los tres actores, pues es un contrato legal establecido por Antonio con la intención de beneficiar a su amigo, el que es traicionado por Bassanio y transformado en carne y dinero, producto final de la entrega.

Finalmente, colocando una «bisagra» en el punto crítico en que se encuentra Bassanio, podemos trazar dos líneas cruzadas que señalan la identidad de los actantes 'TRAIDORES' y 'BENEFICIARIOS', correspondientes, respectivamente, a los actores 'Bassanio'-'Portia' y 'Shylock'-'Bassanio'. Igualmente, podemos ver cómo estas líneas de actantes son, a su vez, la prolongación de la función 'TRAICIÓN' y la acción 'ENTREGA CARNAL OBSCENA'. Esta «tijera central» es la que nos permite apreciar la situación de ambigüedad en que se encuentra Bassanio dentro de la acción de la obra, y comprender por qué el acertijo es la clave de la interpretación de la misma.

Por lo tanto, y de acuerdo con todo lo dicho anteriormente, el gráfico quedaría de la manera siguiente :



Podemos apreciar la situación de absoluta ambigüedad en que se encuentra Bassanio, como un auténtico Judas, a la vez traidor y beneficiario de traición. El paralelismo entre los dos triángulos es total, pues la codicia de Bassanio se ampara en el derecho que le otorga el inapelable éxito en el acertijo, al igual que Shylock se acoge a las leyes de Venecia para exigir que se cumpla su contrato con Antonio. Asimismo, la codicia es, en ambos casos, de doble naturaleza, a la vez monetaria y carnal: la alegoría de la carne rebosa por todas partes, y se ejerce, en un doble círculo, sobre dos personas inocentes, víctimas de su buena fe.

En *The Merchant of Venice*, Shakespeare enfrenta a codiciosos y desinteresados, ganadores y perdedores, víctimas y verdugos, en un círculo infernal de traiciones, con la alegoría de la carne como vehículo común. Así, Portia y Bassanio traicionaron obscenamente a sus respectivos fiadores: el premio por acertar el 'riddle' es la carne y el dinero de Portia; ¿el precio? la carne y el dinero de Antonio, a traición.

Las conclusiones que se desprenden de esta particular lectura nos llevarían a formular una hipótesis, que no por osada y arriesgada deja de ser razonable. En efecto, no deja de resultar inverosímil que, después de una trama de entregas carnales perfectamente paralelas (ver gráfico), el final de lo que debería ser una tragedia truculenta, resulta ser feliz. Shakespeare renuncia al final senequiano-isabelino que era predecible y rompe la lógica intrínseca del drama, salvando la vida de Antonio con un argumento tan inesperado como baladí: la carne debe ser entregada sin derramamiento de sangre. Así, estando todo atado y bien atado para el cumplimiento del contrato y muera así Antonio 'descorazonado'⁶ para satisfacer la codicia de Shylock (avalada, además, por la ley), Shakespeare se echa atrás. De repente, se inventa una vaga excusa y un final feliz inconsistente, incluyendo la recuperación de los barcos de Antonio, que ya se daban por perdidos.

No parece coherente en modo alguno que Shylock se vea condenado gracias a una interpretación claramente sesgada del contrato, como si el autor quisiera redimir la doble traición de Portia y Bassanio impidiendo la 'segunda entrega' de carne y dinero. Además, Antonio está resignado a su suerte y, sea cual sea el final, ha sido traicionado por su amigo, al que ama profundamente (¿acaso por eso está triste en el Acto I Escena 1^a?) y que ha cobrado ya su premio al casarse con Portia.

Es más que probable que Shakespeare rompiera la lógica del desenlace por pudor a inundar de sangre el escenario por enésima vez, pues la afición isabelina por la truculencia senequiana era amplia y arraigada, dando lugar a frecuentes y famosas escenas sangrientas⁷. Y este

'pudor' debió ser tanto más agudo cuanto que esa sangre cristiana había de ser derramada, con pleno derecho, por un judío avaricioso. En suma, el final de *The Merchant of Venice*, a todas luces, refleja mucho más la intención de agradar a un público con prejuicios que la voluntad de defender hasta sus últimas consecuencias la desconfianza de Shakespeare hacia las personas que se declaran enamoradas o leales a sus amigos. Por tanto, sería por motivos dogmáticos que dejó de expresar, con toda la claridad que era de esperar, su visión humanista del mundo y de la ambigua naturaleza de las virtudes que nos caracterizan, con toda la crudeza que esta ambigüedad supone.

NOTAS

1. En su artículo «Las comedias de Shakespeare» (1985), C. Pérez Gállego propone que los diferentes *plots* de la obra «*se centran en el motivo de la amistad entre Antonio y Bassanio y la figura mítica de Portia.*» Sin querer contradecir la aguda visión del Doctor Pérez Gállego, pretendo mostrar que la intrusión de Portia en la amistad (¿o quizá amor?) de Antonio y Bassanio supone sólo la mitad de la estructura argumental de *The Merchant of Venice*.
2. *All's Well that Ends Well, As you like it, Hamlet, Love's Labour's Lost...*
3. Esta condición previa que 'preselecciona' a los candidatos es, aparte de un elemento consistente del argumento que rige el acertijo, un hábil medio de acortar el desarrollo de la trama. En efecto, si el lector/espectador no dispusiera de este elemento 'limitador' del acertijo, sería necesaria una disquisición mucho más larga sobre la idoneidad de los candidatos al acertijo, o sino un largo desfile de pretendientes. Así, gracias a esta condición selectiva, Shakespeare mantiene la agilidad y viveza de la obra.
4. Recordemos que la Biblia, en la persona de Judas, nos pone en guardia contra los que ponen precio a su lealtad.
5. Evidentemente, al margen de la lectura particular que proponemos del acertijo y del drama, el 'texto explícito' que nos ofrece Shakespeare también tiene su validez y su función práctica. El fracaso de los primeros pretendientes es un procedimiento sencillo y eficaz de preparar el escenario para el tercer y último pretendiente de Portia: es un juego de posibilidades que se van descartando una a una, como en un número de prestidigitación. Así, Shakespeare mantiene el interés por la resolución de la trama, al tiempo que sugiere una reflexión moral asequible a cualquier público.

6. Lamentamos que suene a chiste fácil, pero entiéndase bien el doble sentido de la palabra.
7. *Macbeth, Hamlet, Titus Andronicus, Richard III, etc...*

BIBLIOGRAFÍA

- Conejero, M. A. 1975. *Shakespeare. Orden y caos*. Valencia: Fernando Torres.
- Culler, J. 1975. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the study of Literature*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Danson, L. 1987. *The Harmonies of The Merchant of Venice*. New Haven: Yale U. Press.
- Frye, N. 1965. *A Natural Perspective*. New York: Harcourt.
- Pérez Gállego, C. 1985. «Las comedias de Shakespeare». *Encuentros con Shakespeare*. Madrid: U.N.E.D.
- Shakespeare, W. 1958. *The Complete Works of William Shakespeare*. London: Hamlyn.
- Scholes, R. 1974. *Structuralism in Literature: An Introduction*. New Haven and London: Yale University Press.