

## René Girard, *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*

Beatrice és perfectament conscient de l'atracció que desperta en Benedicte, i el mateix li passa a Benedicte respecte als sentiments de Beatrice, però la consciència que tenen del seu poder damunt l'altre no és suficient per tranquil·litzar-los. És impossible per a aquests dos éssers declarar-se el seu amor simultàniament i el primer dels dos en parlar corre el perill de modificar la relació en un sentit contrari als seus interessos.

El desig que es manifesta s'exposa a la mirada de l'altre, i per això pot convertir-se en model mimètic per al desig que encara no s'ha expressat. El desig descobert corre el perill de ser copiat més que retornat. Si volem desitjar algú que ens desitja, és a dir, desitjar recíprocament, no hem d'imitar el desig ofert, copiar-lo passivament, sinó produir-ne un altre que no sigui el mateix. La reciprocitat positiva exigeix de les parelles una força interior que manca en el desig mimètic. El que vol estimar de veritat ha d'evitar aprofitar-se «egoïstament» del desig de l'altre.[...]

El que espanta Beatrice i Benedicte és trobar-se al costat dolent de la relació amo/esclau que amenaça amb engendrar la imitació del desig de l'altre (sigui qui sigui aquest altre), la simple reproducció del primer desig en sortir de l'ombra. [...] Beatrice i Benedicte em fan pensar en el *surplace* d'algunes curses ciclistes: el qui aconsegueix mantenir-se darrere de l'altre a la sortida té totes les possibilitats d'acabar primer perquè té *algú a qui seguir o perseguir*, un model visible que, en el moment crucial, li proporcionarà un increment d'energia conquistadora de la qual l'home que estigui al davant es veurà privat. [...]

Quan dos joves com Beatrice i Benedicte viuen una «relació de joc» molt tensa (així és com els nostres antropòlegs qualifiquen el fenomen en les cultures primitives), l'element tranquil·litzador que permetrà una solució feliç no pot emanar dels mateixos protagonistes: ha de venir de la comunitat, i això a pesar de tot el que diguin les versions modernes d'aquesta història —versions generalment deformades pel nostre beat individualisme. En el cas que ens ocupa, la solució és imaginada pel príncep Don Pedro —el personatge més prestigiós de l'obra i el seu mediador universal. [...]

A partir de *Molt soroll per no res*, les obres de Shakespeare representen generalment un desig més «madur», més «profund», que el que apareix en les primeres obres. Els seus herois perceben clarament aspectes del desig que els personatges anteriors eren incapaços d'aprehendre. Tenen més experiència i poden anticipar els efectes del principi mimètic, mentre que aquest agafava els seus predecessors per sorpresa. Però aquest coneixement superior no posa fi a les seves dificultats; no els allibera del seu desig; el seu increment de consciència agreuja fins i tot la seva condició per una raó molt senzilla: està al servei del desig.

La idea que no es pot rivalitzar amb el príncep i vèncer-lo paralitza Claudio. En lloc d'ajudar-lo, la comprensió que posseeix de l'estructura mimètica fa disminuir encara més la seva aptitud per actuar eficaçment. Sembla haver oblidat que el príncep

havia decidit realitzar la seva tasca com a alcavot, exactament com ho ha fet, fingint ser el mateix Claudio, interpretant el paper del seu amic. [...] L'atracció espontània que sent per Hero porta Claudio a creure que també el príncep és sensible als seus encants. Quan es convenç que el príncep la desitja per a si mateix, aquests encants encara li semblen més seductors... Als seus ulls, li resulta inconcebible que Hero pugui vacil·lar un sol instant entre el lloctinent i el seu cap. Si està en posició d'escollir, tan sols pot escollir al príncep: així raona Claudio.

Com tots els hiper mimètics, cada cop que vacil·la entre diverses interpretacions possibles d'un mateix esdeveniment, Claudio s'acaba quedant finalment amb el que més tem. Un cop ha perdut de vista el príncep, Claudio segueix tan propens a creure en els falsos rumors sobre el llibertinatge d'Hero com ho estava abans a donar per bo el fals anunci del seu nuviatge amb el gran home.

Si ell, Claudio, està efectivament autoritzat a casar-se amb Hero, això significa que el príncep no s'interessa per ella; de sobte, els encants de la noia minven. Separada del model en què la transfigurava el desig, és menys atractiva, i Claudio té seriosos dubtes respecte al valor real de la seva futura esposa; es pregunta fins i tot si alguna tara secreta pot explicar el desig que ella té d'unir la seva sort a un personatge tan ínfim com ell. [...]

Els aspectes individuals i col·lectius del desig copiat es reforcen i confirmen mútuament. *Molt soroll per no res* és una admirable demostració del funcionament del contagi en el marc d'una petita comunitat, inclosos aquells que es mostren hostils a les pulsions col·lectives i es creuen immunitzats contra elles. L'aspecte col·lectiu del desig és menys tumultuós però tan important a *Molt soroll per no res* com a *El somni d'una nit d'estiu*, i funciona totalment amb base al rumor i a les converses escoltades per persones a qui no anaven destinades.

L'autèntic tema d'aquestes obres són les convulsions de l'esperit col·lectiu, i no la grollera calúmnia de Don Joan, que representa un paper equivalent al dels pares i les fades d'*El somni*. Sense Don Joan, molts lectors o espectadors considerarien l'obra torbadora i escandalosa: Shakespeare els permet projectar sobre un boc expiatori una violència que, en realitat, es troba repartida entre els diversos personatges. El traïdor de pacotilla estructura l'obra superficial; el mimetisme només es manifesta als iniciats.

Una reunió de nombroses persones aparentment normals sol generar les mateixes fantasies que un individu aïllat i hiper mimètic com Claudio. A la segona meitat de l'obra, el col·lectiu reacciona de tal manera a la falsa notícia del desenfrenament d'Hero que la pobra noia es troba a dues passes de perdre, no ja la reputació, sinó la pròpia vida. En una de les escenes més terribles que Shakespeare va escriure, veiem el pare d'Hero sumar-se al ramat dels qui, literalment, van a linxar la seva filla. La majoria de les persones creuen en els rumors col·lectius i s'adapten a les actituds dominants, encara que contradiguin grollerament la imatge que sempre s'havien format de les víctimes innocents.

El mimetisme no tan sols és responsable de les oscil·lacions de Claudio respecte a Hero, sinó també de l'estranya coincidència entre el clima col·lectiu i l'estat d'esperit d'un personatge aparentment superindividualista. Els consensos

successius no demostren absolutament res, així com tampoc les successives opinions de Claudio, més enllà de la irresistible naturalesa del contagi per desig. En aquesta comèdia, moltes coses provenen del rumor: no només l'amor, sinó també la fortuna, la reputació, i fins i tot la vida i la mort. [...]

El príncep i Claudio s'utilitzen mútuament de mediadors i la seva imitació mútua reforça fins a l'extrem les oscil·lacions dels dos personatges. Cap dels dos és conscient d'aquest efecte de mirall, però tot s'aclareix al final, quan Claudio *entristit* rep de Benedicte el consell de buscar-se una esposa. El matrimoni de Claudio amb Hero significa que la submissa amistat que Claudio dedicava al príncep s'ha acabat: d'aquí la sensació d'abandó i de soledat que aclapara Don Pedro. [...]

A Shakespeare trobem tot tipus d'alcajots: matrimonials, polítics, diplomàtics, etc. Cada camp de l'activitat humana té els seus alcajots. [...] Els alcajots posseeixen una inestabilitat fonamental, una tendència a convertir-se en el subjecte del desig i, per una estranya inversió dels papers, l'alcajot converteix llavors aquell que se suposa que està servint en el seu propi agent, el seu propi alcajot.

Si un individu li demana a un altre que l'ajudi a satisfer un desig, no es limita únicament a exhibir aquest desig; empeny l'alcajot a realitzar uns actes que normalment condueixen a l'apropiació i al «consum» de l'objecte desitjat. El demandant col·loca el seu alcajot en una situació que no només convida al contagi, sinó que facilita la satisfacció del desig mimèticament engendrat.

Si el tema de l'alcajot és present a tota l'obra de Shakespeare, això es deu al fet que, al cap i a la fi, coincideix amb la inestabilitat bàsica de les relacions humanes, amb la seva capacitat de contagi i altres «paradoxes», procedents totes de la teoria mimètica. La proliferació d'agents, ambaixadors, intermediaris i alcajots de tot tipus s'inscriu en una vasta reflexió sobre la naturalesa secundària del desig. [...] L'omnipresència de l'alcajot explica per què «l'obra dins l'obra» és inherent al teatre de Shakespeare. Aquesta figura simbolitza l'ésser triple o quàdruple del personatge shakespearí fonamental, que al mateix temps és espectador, actor, director i autor. Entre aquests quatre papers i els quatre personatges que els assumeixen de manera successiva o simultània, es produeixen així incessants reliscades i intercanvis que generen una multitud de perspectives concurrents que tendeixen a concretar-se en «obres dins l'obra» més o menys exterioritzades. Resulta impossible no veure l'alcajot com l'ombra manifesta del mateix creador.