

SEGUNDA PARTE

LA CONDUCTA DEL JABALI

*The wretched, bloody, and usurping boar,
That spoil'd your summer fields and fruitful vines,
Swills your warm blood like wash, and makes his trough
In your embowell'd bosoms—this foul swine
Is now in the centre of this isle, . . .
(Rich. III. V, 2, 7)*

(El cruel, sanguinario y usurpador jabalí, que devastaba vuestros campos de estío y vuestras viñas fértiles; el que sorbe vuestra sangre caliente como agua de fregar y hace su artesa en vuestros vientres destripados, este inmundo cochino se revuelca ahora en el centro de esta isla . . .)

INTRODUCCION

Este trabajo requiere de una exposición previa que haga resaltar sus características principales y señale algunos de los supuestos teóricos que lo fundamentan y lo justifican. En cuanto a su forma de exposición, este ensayo es totalmente ecléctico. Tiene dos caras como Jano: una mira al paisaje escueto de la ciencia, la otra a los campos de la literatura. Una emplea el rígido y exacto lenguaje de la ciencia; la otra el de las ondulantes aguas de la metáfora literaria. Esto puede molestar profundamente a algunas personas que adoptan excluyentemente una actitud científica o una actitud poética. Esta dualidad de actitudes no tiene lugar en el presente ensayo. Si bien es posible distinguir los dominios de la ciencia y del arte, -lo cual en ocasiones es difícil, pues hay gran belleza en la ciencia y mucho conocimiento en el arte-, no existe prohibición alguna para que se entremezclen o se yuxtapongan y para que, además, se fertilicen mutuamente. ¿Acaso el arte es ajeno a toda ciencia? ¿Es sólo sentimiento infundado, no verdadero, anárquico? ¿No existen en él verdades profundas y eternas? Y en la ciencia, ¿no existe armonía, equilibrio, belleza? La ciencia puede ser profundamente emotiva, incluso conmovedora y estrujante. Quien la comprende, puede sufrir una profunda transformación interna, ver cambiada su concepción del mundo y de la vida.

Adicionalmente, no puede afirmarse que sólo ciertos temas son contenidos posibles de las obras de arte, de manera que hablar de amor y las estrellas, de por sí, sea algo poético y artístico. Considero que cualquier asunto humano es posible materia de una obra de arte, ya sea que ésta pertenezca al género literario, al pictórico e, incluso, al musical. En este trabajo se harán consideraciones científicas sobre varias tragedias shakespearianas, cuyo contenido es eminentemente político.

Los supuestos de este trabajo son los siguientes:

a) La psicología conductista constituye el fundamento último de lo que aquí se expondrá, y

b) Con base en ella, se propondrá una formulación específica de ciertos conceptos sociológicos fundamentales, tomados de la sociología comprensiva de Max Weber.

Ahora bien, tanto la psicología conductista como la sociología son ciencias. Tienen sus objetos de estudio más o menos claramente delimitados; son instrumentos doctrinales con los que podemos describir y explicar fenómenos históricamente determinables y determinados. Quizás hasta sea posible una reducción teórica -que se presentará más adelante- de ciertos conceptos sociológicos a los conceptos de la psicología conductista. Pero ¿qué se intentará explicar con esos conceptos? No un fenómeno político, históricamente determinable, sino una obra teatral, ciertamente una gran obra de arte. Me refiero a la *Tragedia de Macbeth* de William Shakespeare. Por ello, toda la concepción de este ensayo puede aparecer como artificial, dar la impresión de un intento que puede ser invalidado por una objeción fundamental: ¿es lícito utilizar estas ciencias para explicar una obra de arte? Es desnaturalizarlas, cuando se utilizan para explicar un objeto que no es ortodoxamente el que les corresponde, se diría.

Aunque es correcto afirmar que esta obra dramática tiene su fuente y su origen históricos, sin embargo, su autor presenta y organiza los acontecimientos de manera diversa a la estrictamente histórica, de modo que no coinciden con el transcurso real de los mismos en el pasado: seguramente no se produjeron como los muestra la obra teatral. ¿Como puede, entonces, una teoría sociológica aplicarse al contenido de dicha obra? ¿Acaso el autor era mejor sociólogo que Max Weber, por ejemplo, o mejor psicólogo que Freud o Skinner? Es verdad, no se requiere ser un César para comprender a César, pero si se requiere ser Mommsen para ello. La paciente vienesa no requería tener especial talento para presentar síntomas histéricos, pero para entenderlos se requería ser Freud. El perro de Pavlov no era biólogo y las ratas de Skinner no saben nada de la conducta operante. Con ello quiero decir algo muy concreto y específico: postulo que es posible aplicar a una obra de arte, para comprenderla, conceptos toma-

dos de disciplinas científicas, en tanto que en ella aparezcan elementos que puedan formar parte del objeto específico de dichas ciencias. La negación de este postulado implicaría sostener que el arte no puede ser objeto de conocimiento científico, y que las ciencias nada tienen que hacer frente a él, pues escapa a su imperio y jurisdicción.

En el caso concreto de la *Tragedia de Macbeth*, Shakespeare, apoyándose en ciertos relatos, especialmente en la crónica de Hollinshed, nos presenta hechos históricos, con una concepción determinada de su desarrollo que, en general, es correcta desde el punto de vista de la sociología y la ciencia política. Me refiero al poder y a la evolución de su ejercicio. Su abuso es históricamente un hecho cotidiano. En conexión con esto, es necesario preguntarse: ¿como es posible que acontezca el abuso del poder, el exceso en su ejercicio? ¿Hay una conexión necesaria entre alguna cualidad del poder y el abuso en su ejercicio? ¿Que ley de los acontecimientos conduce al poderoso a exceder los límites de la razón y la civilización, a deshumanizar a los sometidos y cometer toda clase de excesos y crímenes? ¿Cuáles son las condiciones y supuestos que permiten ofrecer una explicación del abuso del poder y, por tanto, del asesinato y el despojo legítimos? Es cierto, con Justiniano puede afirmarse que *princeps legibus solutus*. Sin embargo, no por ello y sólo con ello se insta un desarrollo de abusos tales como el que configura las historias de Calígula, Nerón, Cómodo, Atila, Napoleón, Stalin, etcétera, es decir, de todos aquellos que han llenado de dolor, lágrimas y sangre el tiempo histórico. Se requiere de una investigación específica que señale cuales son las condiciones, necesarias y suficientes, para que el poderoso entre en el curso sombrío del abuso del poder. Se trata de definir los conceptos necesarios y establecer la ley que permitan explicar este fenómeno históricamente comprobable y repetido de infinitas y repugnantes maneras.

Para ello, teniendo como supuesto los conceptos fundamentales de la psicología conductista, tal como han sido elaborados principalmente por B. F. Skinner, se definirán y formularán los conceptos fundamentales de la sociología comprensiva de Max Weber. Esto constituirá el marco conceptual que permitirá especificar las condi-

ciones que pueden explicar posiblemente, el desarrollo de la conducta del poderoso, cuando existe abuso del poder. Esta es la finalidad explicativa fundamental que se persigue en este trabajo.

El segundo método para llevar a cabo esta tarea es completamente heterodoxo, juzgado tanto desde el punto de vista de las ciencias antes mencionadas, como desde la posición de la crítica literaria, pues este trabajo, como finalidad secundaria, pone en contacto recíproco las disciplinas mencionadas. Las consideraciones que pueden fundar este intento, son las siguientes: Macbeth, en manos de Shakespeare, se convierte en un tipo ideal en sentido weberiano. Todos los poderosos se acercan o se alejan de ese tipo ideal, pero Macbeth permanece como paradigma metódico. Los personajes artísticos son tipos ideales, entendidos metódicamente. Puede afirmarse que el tipo ideal es a la historia lo que la ley de la inercia es a la mecánica. Mediante ellos podemos comprender al ser humano y su historia. Por la comprensión que posibilitan no es descabellado hablar del “complejo de Macbeth”, de la “situación de Macbeth” para referirse a la compleja situación del sujeto poderoso que lo impulsa inexorablemente a abusar del poder.

Enunciados de esta especie se usan frecuentemente: Freud ha sido uno de sus principales difusores. En este sentido, las obras de arte, como algunos mitos, son paradigmas metódicos no conceptuales, sino intuitivos. Esta afirmación es una idea sugestiva. Ellas constituyen lo que podría denominarse “tipo ideal estético” con función cognoscitiva. Esta tesis, presentada de golpe, parece una clara contradicción. Pretendo, sin embargo, que el lector tome en serio lo dicho e intente honestamente entenderlo. Presentada de otra manera quizá pierda su apariencia de absurdidad. Para ello, diremos que hay ciertos acontecimientos que, por su desarrollo específico, por sus características conspicuas, o por el ambiente en que se desenvuelven, en fin, por ciertas notas distintivas que lo identifican y caracterizan, se elevan sobre su contingencia natural y brillan por sí mismos, justamente como prototipos únicos de esas cualidades que en ellos se concentran, que en ellos aparecen con nítidos perfiles, claramente diferenciados. Son como fuentes de luz que iluminan todo un hori-

zonte de grises fantasmas semejantes a ellos. Entonces, el caso particular salta sobre sí mismo, se convierte en un prototipo, en una idea platónica corporeizada en la que ciertas características se presentan en toda su intensidad.

Tales acontecimientos o personas son típicos porque sus cualidades relevantes están incrementadas al límite, depuradas de todo elemento extraño que pudiera opacarlas. La formulación conceptual de tales cualidades depuradas y aisladas o características incrementadas, constituye el “tipo ideal” en el sentido de Max Weber. Ahora bien, el tipo ideal se realiza de modo tan cabal en ellos, que lo usurpan, lo destronan y toman finalmente el lugar mismo del concepto típico. Pero esta posesión del tipo ideal no es conceptual; podríamos calificarla de intuitiva o estética; es una posesión imaginativa. Constituyen la imagen más perfectamente realizada de un tipo ideal. Pero en la imagen no está el concepto del tipo ideal. Aquella es una actualización, su incorporación intuitiva. A partir de la imagen, el crítico puede construir un tipo ideal conceptual y presentarlo verbalmente para fines teórico-explicativos.

Puede afirmarse que en el arte aparecen tipos ideales estéticos. Su contemplación, su comprensión, ciertamente tiene una función cognoscitiva, pero no de carácter conceptual, sino estética. Constituyen en la terminología de la *Crítica de la Razón Pura*, “esquemas”, en tanto que otorgan al concepto una imagen, le dan una intuición, a partir de la cual es posible comprender la realidad e inclusive explicarla. Las afirmaciones anteriores definen una función específica, de ninguna manera la única, de la crítica literaria: función que podríamos denominar “traducción conceptual del tipo ideal estético”. Esta traducción consiste en lo siguiente: de la imagen, de la descripción concreta del personaje y los acontecimientos, de su representación intuitiva, el crítico debe extraer el concepto incorporado en ellas y formular verbalmente el “tipo ideal” correspondiente. Este proceder es claramente inductivo. Intenta presentar verbalmente haciéndolo explícito, el tipo ideal intuitivamente incorporado en los acontecimientos y en los personajes en cuestión. Dice Max Weber:

Un tipo ideal se construye por la acentuación unilateral de una o más características y por la síntesis de una gran cantidad difusa, discreta, más o menos presente, y ocasionalmente ausente, de fenómenos concretos individuales, los que son ordenados, de acuerdo con esos puntos de vista unilateralmente enfatizados, en una imagen conceptual (*Gedankenbild*).¹

De la obra de arte, el crítico debe construir el tipo ideal conceptual y, de esta manera, la explícita, la aclara, la desentraña. Es comprensible, entonces, que el procedimiento inverso es no sólo posible, sino necesario llevarlo a cabo. Construidos por la sociología ciertos tipos ideales específicos, el crítico literario puede aplicarlos para comprender y explicar a los personajes y acontecimientos de una obra de arte.

Podríamos presentar lo anterior así: el conocimiento, la determinación, la comprensión de algo puede efectuarse de dos maneras: o bien, conceptual o bien imaginativamente, mejor dicho, estéticamente. Ambos modos tienden a la determinación de lo individual y concreto, aunque el conceptual dé un rodeo explícito por lo general por el concepto.

La determinación intuitiva es metafórica, por cuanto al criterio de comparación (que constituye la base de toda metáfora)² se encuentra incorporado estéticamente, es decir, intuitivamente, y no está formulado expresamente de modo lingüístico. La crítica de toda obra de arte es, por ello, una traducción de la determinación o comprensión intuitiva a la determinación o comprensión expresamente conceptual.

Lo anterior puede ser el fundamento justificativo de expresiones tales como “¿qué sabio era Shakespeare!”, “¿qué profundo conocedor de la naturaleza humana!”, etcétera. Podría ser igualmente la base teórica de una sociología y psicología aplicables a las obras de arte. Comprender una obra de arte implica desentrañar la imagen y traer hacia la luz conceptual, los conocimientos intuitivamente incorporados en sus imágenes, personajes y acontecimientos.

¹Weber, Max, *Die Objektivität sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis*, trad. del autor, 1904.

²Véase la parte introductoria del ensayo sobre Kafka en este volumen.

Esta dualidad básica entre el tipo ideal estético y el tipo ideal conceptual condiciona completamente a este ensayo. En él se persigue hacer la traducción conceptual del tipo ideal estético de Macbeth; por tanto, la obra de Shakespeare se cita profusamente. Para efectuar esa traducción conceptual se recurre a conceptos sociológicos y de la psicología conductista. La finalidad fundamental del trabajo es ejemplificar, en el sombrío y doliente personaje shakespeariano, una ley relativa al desarrollo social del poder y sus efectos psicológicos y sociológicos, que he denominado *la conducta del jabalí*, por estar el poderoso y su conducta conspicuamente representados por Ricardo III, en cuyo escudo de armas aparecía el feroz animal.

En la primera parte de este ensayo se comentarán escenas y fragmentos de la tragedia como si se tratara de un ensayo de crítica puramente literaria. En el momento adecuado, se incluirán y desarrollarán consideraciones teóricas sobre el sentido de la tragedia misma y de la conducta de sus personajes. Se intentará comprenderlos con las expresiones de la propia obra teatral. Con ello, la traducción conceptual de la metáfora artística estará a la vista.

Con base en lo anterior, podríamos extender el análisis a tres tragedias de Shakespeare, donde es notoria la operancia de la ley que describe la conducta del jabalí. Me refiero, además de *Macbeth*, a *Ricardo III* y, parcialmente, a *Hamlet*. También, en cierta medida, el mismo problema se presenta en el personaje de Casio en *Julio César*, obra a la cual sólo ocasionalmente se hará referencia.

Las tres tragedias son dramas del poder absoluto. Alrededor de éste se tejen los hilos del dolor y de la muerte, por una instancia no mítica, sino empírica: la ley interna de los acontecimientos humanos políticos. Hay una trama ineludible, una cadena de consecuencias inexorables, que a la manera del destino, conducen a los hombres a su destrucción. Son ellos mismos quienes se han colocado en ese plano inclinado y no hay dios alguno o instancia sobrenatural que pueda evitar que escapen a la muerte, consecuencia ineludible de sus actos. Esto acontece debido a la efectividad de una ley, de un principio, cuyo esclarecimiento es el propósito de este ensayo.

En las tres tragedias antes citadas, que encaremos con diferente

intensidad, existe una estructura subyacente, que se manifiesta en diversos acontecimientos con características específicas, de los que hay que inferirla. Haremos una descripción de ellas para obtener la ley con arreglo a la cual están estructuradas.