

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

ABRAMS, M.H. ET AL. ED. 1979. *The Norton Anthology of English Literature*, New York, London: Norton & Co.

CARDONA, F.L., SUERO, T., 1975. *Utopia*, Barcelona: Bruguera.

LINDSAY, T.J., 1980. "Englishmen and the classical renaissance", In: *The Cambridge History of English Literature*, vol. 3, Cambridge: Cambridge University Press.

LUPTON, J.H. ed. 1895. *The Utopia of Sir Thomas More*, Oxford: The Clarendon Press.

MALLAFRE, J., 1977. *Utopia*, Barcelona: Bosch.

MALLAFRE, J., 1984. *Utopia*, Historia del Pensamiento, Barcelona: Orbis.

PATRIDES, C.A. ed. 1974. *John Milton. Selected Prose*, Harmondsworth: Penguin Books, Ltd.

PUJALS, E., 1965. *Drama, pensamiento y poesía en la literatura inglesa*, Madrid: Rialp.

REYNOLDS, E.E. ed. 1978. *Lives of Saint Thomas More*, London: Everyman's Library.

TURNER, P., 1965. *Utopia*, Harmondsworth: Penguin Books, Ltd.

LA ESTRUCTURA SIQUICA DE ROMEO MONTESCO

José M. BARDAVIO

La obra *Romeo and Juliet* traspasa, va más allá, de la autoría de Shakespeare para convertirse en un mito universal. Todo el mundo parece entender el misterio del amor instantáneo y, luego, el misterio de la consolidación del amor por encima de cualquier circunstancia; llegándose hasta el suicidio al cerciorarse los amantes de la muerte del otro. El entendimiento instintivo y universal del mito que presenta la obra, nos enseña cómo el héroe (un ser humano como yo) es capaz de llevar al mayor extremo, al límite, sus pasiones (en contraste con el lector/espectador incapaz de tales hazañas). La tragedia se convierte precisamente por eso en la más alta religión humana. Religión no de la relación entre los dioses y los hombres sino de relación entre los hombres y los hombres. Cada héroe trágico oficia hasta la más alta (o más baja) capacidad pasional del ser humano; cada héroe trágico el santo de cada una de las devociones de la humanidad, las pasiones. El héroe que sin dejar jamás de ser humano lleva su carga pasional hasta sus últimas consecuencias, aunque esas circunstancias estén bloqueadas por el poder cósmico, absoluto, impenetrable y total del destino. ¿No es perfectamente elocuente (sujeto a religión humana) que Romeo se suicide cuando sepa y comprenda que Julieta ha muerto? y ¿no es una corroboración de la

seriedad y la dignidad de la religión humana que Julieta se suicide cuando vea a Romeo muerto? Con sus muertes Romeo y Julieta abdicar de los dioses. Se niegan a ser juguetes del destino. Son perfectos seres humanos, planetas sin constelación en órbitas divinas. De ahí surge el mito: cuando el héroe (héroe humano) en un proceso a lo humano (necesario para que por contraste conozcamos la incapacidad del resto de los hombres, los hombres no héroes, nosotros), llega hasta la frontera misma de sus posibilidades cayendo muerto ante las mismas puertas de la divinidad. Es un acto portentoso porque ha desbrozado lo divino y se ha expresado la naturaleza estricta y real del ser humano. Siendo en *Romeo and Juliet* dos los que aman y mueren absolutamente, este comportamiento resulta redundante y de ahí, por la pluralidad de efectos, la obra se ha disparado hasta el mito.

Hamlet es la tragedia de la problemática del ser encorsetado en el frágil vestido/disfraz de la existencia. *Richard II*, *Macbeth* y *Richard III*, la ambición. Othello la personificación de los celos y *King Lear* los desastres causados por la ingratitud. Pero *Romeo and Juliet* es Romeo y además Julieta, un coro. La pluralidad. La unión del yo y el otro; la solidaridad exacta en la grandiosidad. La consecución del todo masculino y del todo femenino. La humanidad entera, que siendo capaz de amar, aquí se muestra en la perfección consecuente del amor. Romeo y Julieta, firmas solventes al pie del acta notarial de la religión humana (pasión del amor).

Centrarse en el amor de los dos jóvenes es sobre todo un ejercicio poético, la pasión, la ternura, pero también la decisión, la madurez al lado de la locura, la tensión y la calma, la plenitud erótica, el estar infinitamente. Centrado en el amor de Romeo y Julieta, el lector se sumerge en la utopía del amor. En el amor absoluto que no desaparece cuando empieza la demolición del amor por el destino. El destino no demuele nada. Impide seguir amando y, por lo tanto, para ese amor total, sólo existe el suicidio. Romeo y Julieta están unidos, por lo tanto no pueden vivir uno sin el otro. El suicidio de ambos no es más que el certificado de lógica del amor. La muerte aquí es perfectamente decorosa, es el *decorum*: la imposibilidad de vivir sin el otro. La muerte ni siquiera es nombrada por Romeo: *Esta noche dormiré contigo*, asegura Romeo cuando su criado le dice que ha visto el cortejo fúnebre de Julieta. Permanecer yacente al lado de Julieta continuando un infinito de inmovilidad. La muerte está incluida en el amor. Es-

taba incluido todo porque aquí el amor es total, no hay excepciones ¡Qué maravilloso misterio que Romeo no reaccione angustiosamente cuando el criado, Balthasar, le trae desde Verona a Mantua la fatal (por falsa) noticia! Advuértase: fatal para él, para Balthasar, fatal para nosotros, pero ¿fatal para Romeo? Cuando el amor es absoluto la muerte no deshace nada. Deshace la vida pero no el amor. La muerte exige una nueva estrategia, pero ella en sí no destruye el amor. Matándose dan cumplimiento a esa estrategia que promociona la muerte de uno de los dos. Pero el amor continúa. Al matarse matan a la muerte. Precintan el espacio de la cripta para ellos dos. La muerte los separa del mundo, pero ellos murieron amándose. La muerte no cercenó nada. Todo sigue igual. El corte brutal les dejó sólo sin aliento. La muerte no les modificó. No hay diferencia. El grito de dolor es de otros. Ellos están impasibles, desatentos al dolor. Lo que asombra al mundo es que vencieron a la muerte al no ser modificados por la muerte ni el destino.

Romeo no se angustia, ni gesticula, ni siquiera monologa hamletianamente ahora que tiene tan espléndida ocasión de hacerlo. El destino de muerte es sólo la nueva circunstancia. La circunstancia invade el yo de las personas. Romeo es el yo sin circunstancia alguna. La muerte es una circunstancia en cuanto que trata de afectarme. Pero el yo de Romeo es tan alto como la tapia del jardín de los Capuleto. En ese jardín que habito con Julieta nuestras almas son un sólo signo. La muerte ahí no cabe como posibilidad de circunstancia, es decir, de modificación. El amor les petrificó en vida (de ahí la conveniencia de erigir un monumento en su memoria). Se autoaniquilan voluntariamente. Se ultracongelan en la alta mar del amor profundo. Para vivir -perdurar- inmodificados. La muerte es su invitada y no al revés. El único imposible es dejar de amarse. Para seguir como soy, simplemente debo morir. Morir para mantenerme inmodificado. La escultura que harán sus familias, el epitome sobre la religión de los hombres que han vencido a la religión de los dioses: la muerte no les modificó.

Pues bien, siendo *Romeo and Juliet* la tragedia del amor absoluto, qué extraña nos parece la personalidad de ese primer Romeo que todavía no conoce a Julieta y está perdidamente enamorado de Rosalina (acto I, escenas I, II y IV). Este enamoramiento de Romeo por Rosalina parece absurdo, siendo como es Romeo -decíamos- el arquetipo del amor puro y absoluto. Ade-

más el currículo sentimental de Romeo quizá se prolonga antes. Se trata, sin duda, de presentarnos a un moderado experimentador del amor para que cuando surja el amor por Julieta en la plenitud no quepa sospechas de ingenuidad. Pero estas disquisiciones, y otras parecidas, nunca acaban de abordar las razones profundas de la conducta de Romeo; cuando estamos seguros de que la obra contiene indicios suficientes para evaluar la personalidad de Romeo. Pautas de conducta magníficamente descritas por Shakespeare que hoy, a la luz del psicoanálisis, ponen al descubierto un Romeo inédito. El dato fundamental para comprender la personalidad síquica de Romeo debe necesariamente partir de la imprescindible consideración sobre la fijación de la etapa de su devenir síquico. Romeo no es un niño, ni tampoco es un adulto, es un adolescente. Emplazado síquicamente en la pubertad. Y la pubertad está perfectamente descrita en la literatura analítica (véase, por ej. Ana Freud: *El yo y los mecanismos de defensa*). En realidad, *Romeo and Juliet* describe a nivel profundo la traslación dinámica de Romeo desde el estadio puberal al adulto.

¿Cuáles son las características básicas de la personalidad adolescente universal. A. Tallafero la describe así:

"La pubertad comienza entre los once y los trece años, edad en la que termina el período de latencia y surgen grandes cantidades de excitación sexual que es semejante en sus fines a la adulta, aunque con la diferencia fundamental de que los objetos son todavía inconscientemente los mismos que en la infancia y por consiguiente las barreras contra el incesto continúan. (Curso Básico de Psicoanálisis)".

Al comienzo de la obra, Romeo es incapaz de fijar su sexualidad en un objeto, condición ésta exclusiva de la sexualidad adulta. Romeo se siente profundamente melancólico porque Rosalina, a la que ama, ha hecho votos de castidad. Es decir, Romeo no puede emplazar la potente carga de sexualidad que aparece en la pubertad, en el objeto amado extrafamiliar. Esta tendencia, la de fijar en un objeto la gran cantidad de sexualidad surgida en la pubertad, constituye el camino seguro hacia la sexualidad y la personalidad adulta. Ahora bien, también es típica y simultánea de la pubertad, la sexualidad infantil. En esta época difícil confluyen —pero nunca congenian— la sexualidad infantil (aquella vivida por el sujeto desde el nacimiento hasta los seis años aproximadamente) con la tendencia opuesta y que consiste

en la progresiva necesidad en fijar la sexualidad en un objeto emplazado fuera de la órbita familiar. Así que mientras la reactivación de la sexualidad infantil propone una sexualidad ligada indisoluble y obligatoriamente a temas incestuosos, la tendencia opuesta trata de librarse de esos fantasmas, inaugurando el camino hacia la sexualidad madura y definitiva del sujeto. Por tanto, la sique puberal mira al pasado síquico, mientras simultáneamente se orienta hacia la resolución definitiva de la sexualidad en el futuro.

Benvolio, primo y querido amigo de Romeo, quiere saber cuál es la causa que determina la extraña conducta de Romeo, y su extravagante deambular al alba por el bosque de sicomoros que crece a las afueras de Verona. Han estado hablando amistosa pero esquivamente y Benvolio sabe ya que Romeo ama profundamente a Rosalina pero también que algo le impide ser feliz. Al fin cree saber la causa que empaña tales amores y pregunta: *¿Es que ha hecho voto de castidad?* y Romeo afligido contesta: *Lo ha hecho... y con ese voto vivo yo muerto* (I.I.9. Sabemos así cuál es la causa de la desesperación de Romeo, *privado*, como dice *de los favores de aquella a quien adora*. El ama, pero ella se ha prohibido el amor. Rosalina se ha erigido en tabú de su propia sexualidad. El voto de Rosalina para consigo misma incluye el veto a las aspiraciones sexuales adultas del propio Romeo que tratando de fijar su sexualidad en un objeto extrafamiliar, Rosalina está tratando de dejar de ser adolescente para empezar a conseguir ser adulto. Y, simultáneamente, al negarse Rosalina a hacer el amor con Romeo, está impidiendo, cercenando, abortando, el camino de Romeo hacia la sexualidad adulta y por ello mismo le detiene, perpetúa, en la dimensión opuesta también contenida en la pubertad, aquella que vincula la sexualidad con los fantasmas incestuosos procedentes de la sexualidad infantil. Por lo tanto el veto de Rosalina necesariamente, inconscientemente, pone en relación a Rosalina con la experiencia materna, edípica, que Romeo almacena en su sique Rosalina veta sexualmente a Romeo como otrora le vetó su propia madre por el voto hecho al esposo y padre de Romeo.

Rosalina veta sexualmente a Romeo como la propia madre vetó otrora las aspiraciones incestuosas universales de Romeo. La relación entre ambas prohibiciones, entre ambos tabúes, necesariamente ha debido establecerlo su inconsciente, de ahí su conducta extravagante y atípica. Es la castidad de Rosalina la que

repercute inconscientemente en la castidad de la propia madre. Son ambos, amores imposibles. Y lo infantil, perpetuado por la carencia de lo adulto, desestabiliza su inconsciente originando la angustia que siente Romeo. Este fracaso de Romeo apela a los fracasos universales de los adolescentes en donde en su estrategia para fijarse sexualmente en un objeto fuera del campo familiar a menudo fracasan, y fracasan por los vestigios que necesariamente se depositarán en ese primer objeto procedentes de fantasías incestuosas que empañarán, confundirán, a esas mismas pulsiones que inspiraron el salir afectivamente del mundo familiar.

¿Dónde está Romeo? pregunta su madre. Y lo pregunta porque de un tiempo a esta parte nunca está donde se supone debería estar. Ha habido una peligrosa reyerta en Verona y toda la ciudad se ha conmocionado. Empezó en una refriega entre criados y la acabó la intervención personal del propio príncipe de Verona. El alboroto fue tal que todos, ciudadanos y principales han acudido al lugar de los hechos. Todos menos Romeo. Romeo una hora antes de que el sol empezara a asomar por Oriente, se hallaba ya deambulando por el vergel de sicomoros a Poniente de la ciudad. Romeo ha oído el griterio descomunal, pero no ha acudido. Se ha enterado pero ha sido el único que no ha acudido. *Mucho da que hacer aquí el odio*, le comenta luego a Benvolio refiriéndose a la reyerta, *pero (en mí) más el amor*. Sus problemas personales están por encima (como buen adolescente) de cualquier cosa. Romeo se siente el centro del (de su) mundo. Su egoísmo, al desdeñar algo importante que afecta a toda la ciudad, es consustancial a su naturaleza de adolescente. En todo caso, la insolidaridad de Romeo debe de emplazarse en una adecuada perspectiva: en las profundas alteraciones que está, precisamente ahora, atravesando su inconsciente. Cuando los efectos del episodio relacionado con Rosalina desaparezcán, veremos a Romeo perfectamente solidario con la paz interna que necesita Verona y se negará a luchar con Tybald.

Pero ¿por qué el bosque de sicomoros?: Romeo proyecta su confusa desazón, la angustia creada por la negativa de Rosalina, en su propio Edipo, en un laberinto real, el bosque. Su laberinto interior expresado en lo laberíntico que declara la realidad y el simbolismo mismo del bosque. Su laberinto interior, resultado de la fragmentación del yo por efecto del fracaso con Rosalina y proyectado en la geografía laberíntica del bosque. Y vuelve allí cada día, vuelve como el tópico dice vuelve el criminal al lugar

del crimen. Romeo poderosamente atraído por el vergel de sicomoros: el laberinto regido por la clave materna de lo paradisiaco (vergel). Una madre laberinto: una Rosalina que siendo lo más lejano a la madre, la siente inconscientemente, indisociablemente, lo más cercano a ella. Ambas se protegieron de los impulsos libidinales inconscientes (la madre) y conscientes (Rosalina) de Romeo.

Pero en la sique de Romeo no sólo actúa la refracción edípica de la madre al calor de Rosalina, sino la constelación edípica entera. O lo que es lo mismo actúa también, en ese inconsciente angustiado, la figura paterna. Es por eso por lo que la infinita sabiduría de Shakespeare juega aquí con la figura solar. Si el sol, símbolo paterno por excelencia nace por Oriente, Romeo habitualmente va allí una hora antes de que amanezca (antes de que el sol ilumine directamente), y va a un espeso vergel de sicomoros situado justo en el lado opuesto, en Poniente. Y allí busca, en su propia soledad, la salida imposible a su propio laberinto. Vive en el asombro de ser niño y simultáneamente vive bajo la tensión síquica que le impele hacia lo adulto. Quería querer a Rosalina pero Rosalina reactiva en él confusas, innombrables reacciones vividas en la infancia. Se nota profundamente inquieto sin saber de dónde procede su incertidumbre. El cree que todo procede de la negativa de Rosalina, nosotros creemos que procede de la relación angustiosa que ha brotado desde el pasado incestuoso al fracasar la fijación adulta de su sexualidad.

Como acabamos de ver Romeo huye del sol y frecuentemente, como relata su propio padre, vuelve a casa y se aprisiona en su estancia, cierra las ventanas echa cerrojos a la bella luz del día y se forja a sí mismo una noche artificial. ¡Qué hermosa y patética paradoja! Porque no es sino ese mismo padre asombrado, extrañado ante la conducta de su hijo, el culpable, el auténtico ofensor inconsciente de su propio hijo. Fueron las asechanzas castratorias, secuelas del Edipo, redividas ahora por el hijo, las determinantes de su extraña conducta actual. La trayectoria inquieta hacia un consuelo en el vergel de sicomoros (madre) y la huida de allí cuando ese vergel es iluminado directamente por los rayos solares (padre). Romeo sale de allí, sale de esa geografía que calca la topología de la constelación edípica, y huyendo del mapa de su propia sique se encierra en su estancia. Y se encierra allí reiterando su aversión al sol, cerrando ventanas haciendo una noche del día, para que los rayos mortíferos (los efectos castratorios del padre) no alimentan ni recrudezcan la angustia.

Pero el hecho de que Romeo se encierre tan herméticamente en su habitación prolonga sin solucionar las fugaces salidas al vergel de sicomoros. Ambos emplazamientos (vergel; habitación) se revelan como signos elocuentes de su propia angustia y su habitación como el lugar geográfico de más alta exhibición de su propio yo. El lugar íntimo por excelencia. Las grandes cantidades de sexualidad surgidas ahora en la pubertad y tratadas de canalizar hacia Rosalina, revertirán hacia su propia persona en forma de autoerotismo. El onanismo se expresará como alivio a la angustia nacida por el fracaso con Rosalina. Pero la acción es equívoca porque el onanismo al suscitar resonancias incestuosas, en esas mismas fantasías incestuosas (ahora altamente culpabilizadoras) harán surgir también el fantasma del padre. Romeo cree desterrar al sol de su habitáculo pero el inconsciente no tiene ventanas y las fantasías incestuosas incluyen los postigos de la intervención paterna, así que aliviarse narcisistamente y compensar el fracaso de la sexualidad objetivada en Rosalina mediante el onanismo, no hace sino recuperar, prolongar, en la misma compensación erótica la presencia omnímoda del padre que fue el gran rival en la posesión de la madre reproducida ahora en Rosalina.

Si Romeo se detuviera aquí, si su dinámica síquica quedara bloqueada en el cuadro onanista que hemos presentado, ese adolescente quedaría indeleblemente dañado y su laberinto devendría en neurosis y más concretamente en esquizofrenia. Como vemos las fuerzas contradictorias que estructuran su inconsciente son muy potentes ya que están regidas por el mismo cuadro edípico que vivió en su época infantil trasladado desde allí a aquí y gobernando el imperio síquico de su pubertad.

Sin embargo ese mismo inconsciente ha sabido defenderse de la angustiosa influencia edípica y el ejemplo más evidente ha sido el hecho mismo de tratar de fijar su sexualidad en Rosalina y así, desbloquear el incesto ligándose a una persona extrafamiliar. Aquí no estaría de más recordar que Rosalina es sobrina de Capuleto (y por lo tanto prima de alguien a la que Romeo todavía no conoce, Julieta), familia, pues, de la familia enemiga. Y todo esto revelando las fuertes pulsiones de Romeo por salir, por extrañarse, de su propio campo familiar. Tales pulsiones son tan fuertes que han ido a caer en los aledaños de la familia enemiga, en Rosalina, sobrina del odiado Capuleto. Esta potencia desvinculadora proclama la necesidad de parte del inconsciente de Romeo de salir de lo infantil acabando con las fantasías incestuosas

para vincularse exclusivamente en el amor adulto. La gran necesidad de ser adulto le ha llevado a relacionarse con lo más odiado por su familia. Tan fuerte es el impulso por salir que ha llegado, quizá, demasiado lejos. Y ese mismo impulso le llevará incluso mucho más cerca del peligro; hasta amar y ser amado por la hija misma de Capuleto.

Esta dinámica vital, imperiosa, de salir del campo afectivo familiar para purificar la sexualidad y liberarla de fantasmas incestuosos es aplicable también a la figura misma de Julieta. Ya sabemos la profunda crisis que en verdad vive la familia Capuleto. Es bien cierto que nadie en Verona se ha percatado de ello, pero lady Capuleto es como es, por efecto de su frustrante matrimonio. Cínica y cruel quiere orientar a Julieta por derroteros parecidos a los que engendraron su propia desgracia, y su frustración se ha convertido en abierta crueldad. Añadamos ahora un importante detalle. Cuando Capuleto solicita su espada para intervenir en la pelea callejera, lady Capuleto le responde que él no debe recurrir a espadas sino a muletas (I.I.). Es su primera frase en la obra, revelación de un carácter cruel y emponzoñado que se ratificará abundantemente a lo largo de la obra. En suma, una crisis profunda articula las relaciones internas de la familia Capuleto y esa crisis ha debido ser necesariamente sentida por la propia Julieta; prueba elocuente de ello es que ella ama más a la nodriza que a la verdadera madre. Esa desviación afectiva hacia la nodriza debe de hacernos suponer otras fuentes de frustración inconscientes. Es por ello por lo que enterada Julieta de la identidad del muchacho que tan honda como instantáneamente le ha impresionado en la fiesta, su asombro (por ser el hijo de Montesco) le turba (no le decepciona) profundamente. Le atrae Romeo (pese a lo que ella dice deplorar) por ser quien es, por ser el enemigo oficial de su familia. Una familia de la que inconscientemente ha retirado su afecto y depositado en la persona de la nodriza. Serias dudas inconscientes se han abierto en Julieta con respecto a su familia y por lo tanto han estructurado su propio inconsciente. Y Romeo será el enemigo amado. Romeo significa un acto de rebelión y de protesta inconsciente ante la hipocresía implantada en el seno familiar por su propia madre, por lady Capuleto. Y cuando Romeo salte la tapia de su feudo, será el osado aventurero que trae consigo la primera y gran libertad, la huida del entorno familiar y las posibilidades de satisfacciones sádicas con las que replicar a su decepcionante familia y, en particular,

a su madre, madre que le acaba de imponer a París para perpetuar su dominio mediante la imposición de un esposo exclusivamente programado por ella y de ejecución (de boda) inmediata. París es a la sique adolescente de Julieta, lo que Rosalina es a la sique adolescente de Romeo, nada. Ninguno sirve para la resolución adulta ni de Julieta ni de Romeo. París no ha sido sentido por Julieta, ha sido simplemente impuesto. París, como resultado de un proyecto firmado por una figura que ofrece grandes reparos y serias dudas a Julieta, su propia madre que ha decidido unilateralmente transformar a la niña Julieta en esposa. Al elegir a Romeo, Julieta responde tan velada como contundentemente al egosmo de la madre. Esta interpretación es freudianamente aceptable y no debe desestimar las teorías jungianas del anima/anímus, ni el platonismo del amor instantáneo, pero debe tenerse en cuenta para complementar el sentido de la pasión del amor, que es el eje de la obra y, sobre todo, las razones últimas, síquicas, que inspiran la conducta de ambos héroes.

Volviendo a Romeo, decía que con Rosalina no sólo había fracasado el impulso de desbloquear el Edipo sino que lo había agrandado porque la castidad de aquella acendrabla las antiguas pulsiones hacia su propia madre. Pero esos mecanismos de defensa dirigidos a abortar el Edipo también han actuado para abolir el efecto castratorio del padre. Y en este campo compensatorio sus esfuerzos han tenido éxito y tienen un nombre: Friar Lawrence. Friar Lawrence representa la selección estricta de los valores positivos que el padre universal tiene para con el hijo universal. Romeo se alía a una figura que es sólo padre bueno y que no es padre malo. El padre genuino está invalidado en cuanto que está estructuralmente ligado al trauma de castración. Mientras que el padre suplente, friar Lawrence representa, y lleva a la práctica, los valores exclusivamente positivos del padre genuino. Con friar Lawrence, Romeo se comunica, con su padre —ya lo vimos— no se comunica. Bajo el padre genuino se esconde una fiera, inconscientemente imperdonable que impide el establecimiento de cualquier relación verdaderamente amistosa desde el hijo al padre. Romeo respeta a su padre y lo ama, pero no puede ser jamás su confidente. Con su padre Romeo no se confiesa, se confiesa con friar Lawrence. No estoy apelando a un juego de palabras ya que la confesionalidad religiosa tiene que ver poco con Romeo, que tratará de suicidarse ante el propio fraile, y que terminará quitándose la vida (algo repugnante para la sensibilidad

católica). Tiene que ver con la auténtica sustitución y enriquecimiento de la figura paterna que es friar Lawrence al quedar parcialmente invalidado el padre genuino por el trauma de castración.

Muy interesante, desde el punto de vista de la traslación desde la pubertad hasta el amor adulto tanto de Romeo como de Julieta, es la práctica amoratoria. El ritual que describe los últimos estadios de lo puberal en la personalidad de ambos y que queda patente durante la famosa fiesta. Allí ambos se enamoran instantáneamente pero ¿en qué consiste el ritual que abre el encuentro de ambas personalidades? en cuatro acciones: se ven, bailan, se tocan y se besan fugazmente en los labios. Ese encuentro así ideado por Shakespeare, expresa las dimensiones últimas de su personalidad infantil. El ritual expresa la seguridad de la sexualidad adulta que vendrá más tarde pero antes esta actividad pregenital establece la última frontera entre la adolescencia y el principio de la edad adulta. A partir de entonces, a partir de la salida de la fiesta, Romeo sabe perfectamente qué debe hacer: conseguir a Julieta para siempre. Desde la salida de la fiesta Romeo es ya un adulto, un hombre. A partir de aquí sabrá tomar decisiones, valorar las circunstancias, someterse a toda clase de pruebas. Su sexualidad será fijada a un objeto extrafamiliar y así acabará la influencia de las fantasías incestuosas infantiles que hasta entonces le llenaban de angustia. Ya no hay duda sino esplendor.

Romeo y Julieta se han casado. Y Romeo para vengar la muerte de Mercutio se enfrenta con Tybald al que mata. El príncipe Escalus le destierra de Verona. Romeo vive en Mantua después de pasar en Verona la primera y última noche de bodas con Julieta. Se trata de esperar mientras friar Lawrence consigue, ante el hecho consumado de la boda, la reconciliación de las dos familias. Pero lady Capuleto quiere —contra la voluntad de su esposo— que se celebre de inmediato la boda entre Julieta y París. Julieta acude desolada a la celda del fraile. Y éste le convence que ingiera una pócima que le sumirá en un letargo y que hará pensar a todos que ha muerto. Mientras, envía un mensaje a Mantua con instrucciones para que Romeo acuda a la cripta y, luego, huyan juntos a Mantua. Habrá tiempo, calcula el buen clérigo, de dar explicaciones a las familias y conseguir su perdón. Pero mientras el mensajero de friar Lawrence no puede llegar a causa de la peste, Balthasar, criado de Romeo, ve en Verona el cortejo fúnebre de Julieta y corre a Mantua a avisar a su señor.

Romeo pregunta a Balthasar si trae noticias de friar Lawrence, y ante la negativa de su criado se rinde a la evidencia de la muerte de Julieta. Comprará veneno y decidirá suicidarse junto al cuerpo sin vida de Julieta.

En la obra no se da una relación trágica de la reacción de Romeo. Romeo asume que sin Julieta él no puede vivir. Ambos son un uno e idéntico signo, una unidad, y si falta una parte, la otra debe morir porque simplemente no puede vivir sin ella. Pero en ese momento el inconsciente de Romeo debe de ir mucho más lejos de lo que podría interpretarse a partir de sus escasas muestras de dolor. Para percatarnos de ello nada más explícito que analizar la actividad de Romeo desde la llegada de la fatal noticia: Pide papel y tinta a su criado para escribir una carta a su padre en donde, suponemos (puesto que no hay alusión alguna a su contenido) explicará los motivos que le inducen a quitarse la vida. A continuación busca en la ciudad una botica en donde adquirir veneno; y luego parte para Verona con su criado. Sin gestos de dolor, Romeo está viviendo los momentos más trágicos de su vida. Momentos de decisiones perfectamente absolutas y por eso deben ser analíticamente elocuentes.

En efecto, escribe a su padre ahora que el padre suplente, friar Lawrence ha fallado. Nótese el insondable dolor que debe inaugurar en la sensibilidad de Romeo el hecho de que friar Lawrence no esté, cuando más debería de estar. La persona más decisiva e importante después de Julieta, la persona que supuso la posibilidad y la consecución de su desarrollo como persona. Aceptó casarles, porque friar Lawrence era el único capaz de entender los deseos de Romeo, el único. La continuación del lado bueno de la figura paterna. Una persona insustituible para Romeo. Y ahora no está. En una situación tan espectacularmente dramática como la que está viviendo ahora mismo Romeo, la no presencia del fraile en persona, o a través de cartas, es síquicamente incomprensible e imperdonable.

Friar Lawrence es uno de los personajes más positivos de toda la obra de Shakespeare. Inolvidable sus palabras de profundísima captación de los misterios de la naturaleza en sus lúcidas disquisiciones sobre las plantas. Observando una pequeña flor advierte el deleite de su olor pero también el poder de muerte que encierran los pétalos convenientemente manipulado. Es un filósofo de la *coincidencia de los opuestos*. Y así son los hombres, calcula el buen fraile, y todo lo creado: contenedores simultáneos

de fuerzas antagónicas. Friar Lawrence es el buen mago que transforma las plantas en pócimas no para matar sino para dar vida. Conocedor de la naturaleza es capaz por ello, sólo por ello, de manipular, de transformar los secretos que guarda la naturaleza, y ponerlos al servicio de los hombres. Un perfecto lector, decodificador, del misterio de la vida. Y lo que obtiene lo pone al servicio de los demás.

Pues bien, adviértase y relaciónese convenientemente la actividad de Romeo para iniciarse en su propia muerte. Busca una botica para comprar veneno. Romeo ha elegido, entre múltiples posibilidades, una forma de morir. Comprar, vender, o manipular veneno, estaba prohibido en Mantua, por lo tanto, muy convencido debe estar Romeo de que esa es la forma de muerte que le conviene, ya que adquirir el veneno supone un riesgo que puede entorpecer el rigor mismo de su convencimiento. ¿Qué puede significar inconscientemente tal empeño? Supone aliarse con un mago malo, un brujo para castigar la no presencia del padre suplente. Friar Lawrence manipula la naturaleza para obtener el bien, y el boticario manipula la naturaleza para hacer el mal, para destilar veneno. El inconsciente de Romeo se venga del padre suplente que le ha traicionado al no estar, y lo convierte, sádicamente, en un mal brujo. Me has traicionado, no estás, ya no me sirves, y abjuro de tí. Me alío al mal. Hago lo que odias. Te destruyo y me destruyo. Destruyéndome te destruyo.

¿Y qué relación inconsciente tiene la muerte anunciada de Romeo con respecto a Julieta? La ingestión del veneno es un acto de oralidad, que tiene que ver mucho, por cierto, con la muerte simbólica de Julieta y que consistió en la ingestión de la pócima preparada por friar Lawrence. Pero para el inconsciente la muerte es un abandono, una traición. La que amo me ha abandonado. Al igual que la madre genuina, Julieta también me abandonó. La leche materna que le dió la vida, será suplida por el veneno que extingue la vida. Y destruirá así, sádicamente también, cualquier imagen benéfica procedente de la madre y de la sustituta Julieta, que traiciona ahora como traicionó la primera. Romeo convierte lo más bueno jamás tomado (la experiencia de vida de la lactancia, almacenada en su memoria síquica), en la peor leche: el veneno que mata. La aspiración del último acto de su vida: morir succionando el pecho traidor.

Además, la toma del veneno es la aceptación del acto de castración realizado por el padre durante el complejo de Edipo: el

resumen, aceptado ahora, de los actos portentosos encaminados a destruir la relación libidinal del niño con la madre. Tomar el veneno es un acto masoquista de aceptación del movimiento sádico universal del padre contra el hijo. El quitarse la vida, una reconciliación, una aceptación masoquista del trauma de castración. El acto de quitarse la vida succionando veneno es la desestimación masoquista de los beneficios de la leche materna y quitarse la vida ingiriendo veneno es la aceptación de la imposibilidad de superar al padre y la imposibilidad de aceptar los beneficios procedentes de la madre. El profundo sentimiento de amor, la pasión absoluta, se convierte en desesperación tan elocuente como callada. En el suicidio de Romeo se advierten aquellos terribles pronunciamientos de lady Macbeth: *¡Espíritus venid! ¡Venid hasta mis pechos de mujer y transformad mi leche en hiel!* (Macbeth I.5.).

Lady Macbeth reclama fuerza criminal para inyectarla en sí misma y en su esposo, que vacila ante el asesinato. Y lady Macbeth surge de un mismo foco inconsciente shakspereano que es también consustancial a la sique universal: Las dudas razonables procedentes del Edipo de si la primera leche, aquella que nos dió y entrañó la madre, fue miel o fue hiel.

LA UNIDAD DE TIEMPO EN ROMEO AND JULIET

F. Javier SANCHEZ ESCRIBANO

A pesar de que Shakespeare no sigue la unidad de tiempo su preocupación por éste y su paso llega a ser muy honda. Lope de Vega, contemporáneo suyo, dice que cuando quiere escribir una obra de teatro cierra bajo siete llaves a las reglas y expulsa de su estudio a Plauto y Terencio. Afirma, igualmente, que a muchos de sus contemporáneos les gusta ver varios años encuadrados en un sólo día. Y termina Lope,

“Porque considerando que la colera
de un español sentado no se templá
si no le representan en dos horas
hasta el Final Juicio desde el Génesis
yo hallo que, si allí se ha de dar gusto,
con lo que se consigue es lo más justo”

(LOPE: 1976, vv 205-210)

Shakespeare, por su parte, parece seguir esa “extraña costumbre”, puesto que algunas de sus obras cuentan con amplios espacios temporales. E incluso el Tiempo llega a ser un personaje en *The Winter's Tale* (SHAKESPEARE, 1973) y, según apunta Frederick Turner (1971, 150), *as the teller of the tale, Time in a sen-*