

cuidadosa distinción se formula también en el siglo VIII, por ejemplo, por Alcuino cuando dice: «Prosternuit corpore ante crucem, mente ante Dominum»¹². Pero, hacia finales del siglo VII, se desarrolló con particular virulencia una vertiente de los Paulicianos iconoclastas que mantenían que la verdadera cruz era el mismo Cristo y no el madero en que estuvo colgado, que, por lo tanto, nunca puede ser objeto de veneración. Precisamente en este contexto encaja la justificación teológica de nuestro poema, presentando al madero identificado con Jesucristo y como objeto explícito de veneración: «now the time has come when far and wide over the earth and all this splendid creation, men do me honour; they worship this sign». Y el mismo autor, al acabar de hablar del madero, se apresura a venerarlo con toda devoción: «Then glad at heart I worshipped the cross great zeal».

Quisiera concluir reafirmando que *The Dream of the Rood* es una auténtica joya de la literatura inglesa antigua. Es compleja y difícil, pero séame dado esperar que la interpretación teológica, intentada en este trabajo, contribuya al progreso intelectual y a un provechoso gozo estético.

12 «Nos inclinamos con el cuerpo ante la cruz, con la mente ante el Señor» (P. L., CI, 1210).

Bibliografía:

- COOK, A. S., *The Dream of the Rood*, Oxford, 1905.
 DICKINS, B. and ROSS, A. S. C., *The Dream of the Rood*, London, 1954.
 DIETRICH, F. E. C., *Disputatio de Cruce Ruthwellensi*, Marburg, 1865.
 FOWLER, R., *Old English Prose and Verse*, London, 1966.
 PEARSALL, D., *Old English and Middle English Poetry*, London, 1977.
 SCHLAUCH, M., «The Dream of the Rood as porsopopoeia», *Essays and Studies in Honor of Carleton Brown*, New York, 1940. pags. 23-34.
 SWANTON, M., *The Dream of the Rood*, Manchester University Press, 1978.

LA TENSION EDIPICA EN RICHARD II DE SHAKESPEARE

José María BARDAVIO

En una serie de comentarios no muy extensos (pero definitivos), Freud se ocupó de sancionar la dinámica síquica que rige la conducta de los principales personajes de *Hamlet*. A partir de entonces proliferó una extensa bibliografía cuya base crítica consistió en la aplicación del *complejo de Edipo* como punto de partida seguro para explicar la extraordinaria riqueza síquica contenida en esta obra; obra que podría optar con éxito al título de la más universal de las tragedias modernas.

Este modelo de crítica freudiana conlleva el análisis de dos *Hamlet*: la conducta vacilante del príncipe de Dinamarca (sinónimo de la ambigüedad subconsciente de cada hombre durante el transcurso del complejo de Edipo, Hamlet vive *regresivamente* aquella experiencia); y en segundo lugar, la rica complejidad de la obra de teatro completa. La obra de teatro es, en todo caso, la excusa (excusa obviamente imprescindible) para abordar el comportamiento del príncipe. Y luego, y desde él, abordar inevitablemente el propio yo del analista. Shakespeare lo hizo justo a la inversa: desde su particular ecología síquica brotó un modelo perfectamente edípico que, fluida y limpiamente, se convirtió en poesía. Hamlet (el príncipe)

no es un *ejemplar único* sino que es Shakespeare más Hamlet. Y paradójicamente, y precisamente por eso, es un ejemplar (poético) único.

El lector que lea la obra (o que siga la representación) deberá sentir en la perpetua ambivalencia de la conducta de Hamlet su propio e intrasferible mundo edípico regido otrora por la esencia de la misma ambigüedad (sin importar que quizá hoy esté ya superado), porque la fuerza de aquel impacto quedó indeleblemente retenido en la *memoria síquica*. La pureza del traslado es exactamente lo que moviliza (en una lectura óptima) más hondamente la sensibilidad del lector. La pureza del traslado (desde la sique del autor a la poesía) es lo que convierte a esta obra en una de las más universales de todos los tiempos. Porque Hamlet es cada hombre y cada hombre es Hamlet.

Y es que no hay un complejo de Edipo (tal cosa es sólo una abstracción), como tampoco existe un único modelo gráfico de la letra A o de cualquier otra (cada cual traza un grafo distinto), sino que cada uno atraviesa los límites del desarrollo de la libido que marcan al complejo de Edipo a su manera. Cuando el yo se adentra tras la frontera del complejo de Edipo ese yo tiene ya un estilo (el de su peculiar e intrasferible organización), y ese estilo síquico deberá conformarse y enfrentarse (adecuarse, en suma) a un mundo familiar que a su vez es siempre distinto. Cada familia, como viene a decir Ronald Laing, vive una ecología síquica distinta y conforma un modelo (*esquizofrénico*, dice Laing) síquico distinto. El éxito de *Hamlet* consiste en haber descrito un yo en estado puro, en estado edípicamente puro. El yo sumido en la perpetua ambigüedad que sufre el hijo sometido a la tensión de los dos polos (padre y madre) de su particular orbe familiar.

La retención en los sedimentos de la memoria síquica de aquel proceso infantil que marcó a cada uno de forma distinta, puede ser absoluto y permanecer allí, inoperante, hasta la muerte del individuo. Pero puede también reactivarse. Como así nos cuenta Shakespeare le sucedió a Hamlet. El conflicto edípico sufrido por el héroe en su infancia, se reactiva ahora por efecto de fuerzas sumamente estresantes movilizadas (recuperadas desde la memoria síquica) como efecto del asesinato del padre y por el casamiento de la madre con un nuevo rival edípico. Rival peligrosamente complejo: primero porque ha sustituido al padre (y, otra vez, el efecto de la madre hacia el hijo se desvía hacia el nuevo sustituto paterno), y en segundo lugar, porque este nuevo rival asesinó a Hamlet padre,

es decir, llevó hasta sus últimas consecuencias la acción edípica-parricida subconscientemente anhelada por Hamlet hijo. Las dudas y la dilación (de Edipo de Sófocles no dudó y más cercano a las pulsiones arcaicas fue fuel a ellas) que constituyen la esencia misma de la obra, se explican si entendemos que el padrastro (Claudius) no merece (subconscientemente) ser asesinado, puesto que llevó a la práctica la acción asesina anhelada por Hamlet hijo. Hamlet hijo anhela conscientemente asesinar a Claudius, pero su propio subconsciente se resiste a castigar (asesinar) al que ha hecho lo que a él le hubiera gustado hacer. Y el odio consciente y la admiración inconsciente hacia el padrastro Claudius, vuelven a conformar un sistema afectivo similar al experimentado en la fase edípica infantil (de Hamlet, y de cada hombre). Así, el presente de Hamlet hijo, es su propio pasado ahora reactivado (desde los sedimentos generalmente inactivos de la memoria síquica) y por efecto de la peculiar entrada de Claudius en el nuevo orbe familiar.

Si la potencia edípica es onnipresente en *Hamlet*, si Shakespeare transfirió allí las pulsiones más profundas, y por eso más universales, de su subconsciente, no sería de extrañar que en otras obras suyas latiera también la presencia de rasgos síquicos conectados al complejo de Edipo. En realidad buena parte de las obras de Shakespeare son análisis poéticos de las relaciones familiares, si bien es cierto que en otras la problemática familiar es irrelevante. *Richard II*, es, a primera vista, una de estas últimas obras. Nadie ha visto en ella características edípicas relevantes. Y es que parece verdaderamente absurdo, enfocar el análisis de esta obra desde la psicología freudiana puesto que el conflicto básico descansa en las relaciones generalmente cruentas pero distantes de dos varones; entre el rey legítimo (Ricardo) y el usurpador (Bolingbrooke).

Sin embargo, nuestro trabajo aquí consistirá en demostrar que tal tensión (aunque todo lo oculta que se quiera) existe, y existe sosteniendo el mundo subconsciente que se abre entre los dos antagonistas y la reina. Estas tensiones edípicas vuelven a ser sustancialmente las que manifiesta el padre universal frente al hijo universal y, como contrapartida, las que manifiesta el hijo frente al padre. Shakespeare utilizó la universalidad de tales pulsiones enmarcándolas tras la fábula del rey y el usurpador. Pero la máscara de la fábula no nos impedirá a nosotros demostrar que las relaciones entre el rey, la reina y el usurpador, surgen de una vacilante —pero segura— estructura edípica que como un ensayo general se pondrá en *Ricardo II* a prueba, para luego alcanzar la perfección, tres años más tarde, en *Hamlet*.

Antes de entrar en el análisis específico de nuestra tesis recordaremos brevemente las conclusiones que la crítica ha deducido de esta obra. En primer lugar esta tragedia refiere acontecimientos ajenos al mundo contemporáneo de Shakespeare. Es, por tanto, una tragedia histórica, centrada con bastante fidelidad en acontecimientos reales sucedidos al comienzo de la guerra de las Dos Rosas (1398-1485).

En segundo lugar, *Ricardo II* es una tragedia que debe ubicarse dentro de lo que la crítica inglesa conoce con el nombre de *revenge tragedy* (tragedia de la venganza). Y por ello debería incluirse dentro de la tradición senequista de tan importante ascendencia para la tragedia isabelina. Esto es sólo cierto si se acepta que los motivos por los que Bolingbrooke se convierte en usurpador del reino de Inglaterra están movidos por la venganza. Y tal cosa parece segura al principio de la obra. Bolingbrooke quiere vengarse del que mató al duque de Gloster. Pero este asesinato, oscuramente atribuido primero a Thomas Mowbray, duque de Norfolk, y luego a otros personajes incluido al propio Ricardo, acaba confiriendo a la obra un estilo y una concepción trágica puramente shakespereana difícil de aceptar como mera tragedia de venganza. Es bien cierto que aquí (como suele suceder en las restantes *historias*) tenemos noticia de la llegada al trono de un rey que lleva sobre su conciencia los crímenes que le han permitido el ascenso al poder. Al poco, la crisis del reinado cuando, de entre los descendientes de alguno de los asesinados, surja un joven príncipe que, movido por la venganza, aspire a conseguir el trono (cosa que conseguirá utilizando recursos parecidos a los empleados por aquel a quien ahora combate). Pero de entre los descendientes de los asesinados volverá a surgir un joven príncipe que movido por la venganza empleará aquellos mismos procedimientos asesinos para ocupar el trono... Se trata en suma de lo que Jan Kott ha llamado *el gran mecanismo* y que descubre que las tragedias dedicadas a la historia cercana de Inglaterra (*Richard II*; *Henry IV*; *Henry V*; *Henry VI*; *Richard III* y *Henry VIII*), componen en realidad una sola e inmensa tragedia dentro de la cual a cada reino le corresponde un solo acto. Pero es que quizá, los motivos que impelen a Bolingbrooke (el futuro Enrique IV) a conseguir el trono, se sostienen no tanto en la venganza como en la ambición. Bolingbrooke, dotado de un espíritu político innato, será el estratega perfecto, el prudente embaucador, el que sabe adornar su ambición con el aparato de la sagacidad y el espíritu realista. El Bolingbrooke de Shakespeare parece extraído del espíritu de *El príncipe* de Maquiavelo. En este sentido es un perso-

naje moderno, renacentista; al contrario del romanticismo medieval de Ricardo II: un ser demasiado abstraído en la consideración de que el mundo (y el orden que lo sostiene) no puede dejar de ser lo que es.

En un tercer orden de cosas, se trata de una obra que aunque —como decíamos— desplaza su acción al pasado, tiene que ver, y mucho, con el propio presente de Shakespeare y el final del reinado de Isabel I. Cuando Shakespeare escribía tragedias históricas estaba pensando en la advertencia que para sus contemporáneos podría suponer el desastre de la fratricida guerra de las Dos Rosas. Época de caos, de empobrecimiento progresivo, de aniquilación y muerte. Si esta voluntad es segura, la aparición de *Ricardo II* coincide con la conspiración del conde de Essex para destronar a Isabel. Para muchos Essex estaba actuando como lo hacía Bolingbrooke en la obra del dramaturgo. Hoy se tienen suficientes pruebas documentales¹, para saber que la obra se representó (quizá por primera vez) en casa de un alto miembro del Parlamento, y se estima que allí se valoraron las consecuencias que podría acarrear su exhibición pública. Cuando, por fin, se representó con el consentimiento directo de la reina, la expectación que ya había despertado, hizo que el espectáculo se representara cuarenta veces (cantidad verdaderamente excepcional para la época). Así, pues, si la voluntad de Shakespeare al escribir obras históricas fue la de advertir a su contemporáneos de los peligros de las tragedias equivocaciones del pasado, y para que el ciudadano pudiera juzgar con suficiente perspectiva la época de bienestar de la casa Tudor y más en concreto de la Isabel, en el caso de *Ricardo II* las coincidencias de los ambiciosos usurpadores de antaño que la actual revuelta de Essex convertía a la obra en un revulsivo, en una purga, en el medicamento adecuado para hacer salir del nido a las ambiciones el deseo de la conspiración contra el poder legítimo. En la conciencia histórica de los ingleses había quedado hondamente grabada la caída de Ricardo II a manos del odioso usurpador, y la censura debió calcular que la obra volvería a despertar el horror del pueblo ante este tipo de actos. Pero si estos cálculos eran adecuados al sentimiento de la mayoría, se sabe que los que apoyaban al conde de Essex llegaron a subvencionar algunas de las representaciones de *Ricardo II* (de ahí, quizá, lo insólito de su permanencia en cartel). Y cuando el desastroso intento golpista se llevó a la práctica un 8 de febrero de 1601,

1 Dover WILSON y Arthur QUILLER-BOUCH: *Richard II*. Cambridge University Press («The New Shakespeare») 1962.

al juicio que siguió al prendimiento de los culpables fueron llamados a declarar varios miembros de la compañía de Shakespeare. Y al hecho de que no se les encontrara culpables, pudo haber estado relacionado con una extraña coincidencia: la noche anterior a la sedición, la compañía había estado representando *Ricardo II* atendiendo a una invitación hecha directamente por la misma reina. En todo caso, la escalofriante escena del destronamiento y la deposición de Ricardo (que incluye el acto más vejatorio de Shakespeare: el traslado de la corona desde la frente del rey legítimo hasta la cabeza del usurpador), quedó suprimido (y con toda seguridad incluido en las subvencionadas por Essex) y nunca se imprimió hasta la muerte de la reina.

Estos tres niveles de significación en *Ricardo II*: el histórico, el trágico, y el de su presunta conexión con el levantamiento frustrado de Essex (Shakespeare no se privó nunca de comentar la actualidad bajo el velo de la ficción: el teatro isabelino fue también germen de la prensa), resumen los aspectos más interesantes de las conclusiones generales que la crítica ha deducido de *Ricardo II*.

El punto de partida para fijar un cuadro de relaciones edípicas simbólicas, lo encontramos en la escena segunda del tercer acto. Ricardo II acaba de volver a Inglaterra después de una campaña de pacificación por Irlanda. El mal tiempo ha hecho difícil la travesía y ahora, al pisar el suelo de Gales, un viento muy fuerte dificulta el desembarco. El duque de Aumerle, titular del reducido séquito que acompaña al monarca, le pregunta si está cansado. Y el rey contesta:

Necesariamente debo hallarme bien. Lloro de alegría al pisar una vez más mi reino. Tierra querida, mi mano te saluda. Aunque los rebeldes te hieran con los cascos de sus caballos, como una madre largo tiempo separada de su amado hijo se desborda cuando lo halla en lloros y risas, así yo, llorando y riendo te saludo tierra mía y te acaricio con mis reales manos. No des tu sabiduría al enemigo de tu soberano, amable tierra. Ni regocijes con tus dulzuras su instinto devorador, sino que las arañas que exhuden sobre ti sus venenosos humores y los lagartos de marcha perezosa obstruyan su camino y dañen a los traidores pies que te huellan con su paso usurpador. Lanza tus avispas de picante aguijón contra mis adversarios cuando cojan una flor de tu seno. Guarda bajo ella, te suplico, una víbora oculta cuyo contacto mortal de su doble lengua arroje la muerte sobre los enemigos de tu soberano. No os burleis como de un acto insensato de esta conjuración, lores. Esta tierra se hallará dorada de sentimientos, y estas piedras se convertirán en soldados armados antes de que su rey legítimo sucumba bajo los golpes de una infame rebelión.

Confrontando nuestra tesis (que sostenía que la tensión edípica

es el origen del ordenamiento síquico de la obra) con este fragmento, advertimos efectivamente que las palabras del rey son sugeridas, ordenadas y dictadas desde rotundas pulsiones edípicas. Así al concepto MADRE, concurren acepciones tales como *tierra querida, mi reino y amable tierra*. Más adelante, y sin el compromiso del antifaz de las metáforas, el concepto aflora nítidamente: madre (*como una madre largo tiempo separada de su amado hijo*).

El vértice PADRE corresponden acepciones tales como *rey, soberano y rey legítimo*. Y, por fin, al vértice HIJO, *usurpador, adversario, traidor, rebelde y devorador* (brillante apelación subconsciente al papel efectivamente devorador del hijo durante el transcurso de la etapa oral del desarrollo de la libido).

Ricardo fantasea con su primo Bolingbrooke como si de un hijo se tratara, porque no nos cabe ninguna duda de que, con meridiana precisión, está rebeldando en su apasionado parlamento las posiciones clásicas de la ordenación edípica desde la óptica del padre que descubre pulsiones incestuosas en el hijo; del padre que descubre un rival en la persona de su propio hijo. Y es por ello por lo que el rey está (también) horriblemente asombrado y ofendido: por la traducción incestuosa con que subconscientemente juzga la acción política de Bolingbrooke. Y es que Shakespeare convierte el problema de la acción, usurpadora en un problema edípico, es decir, en un problema universal: el hijo que trata de usurpar el papel hegemónico paterno. Y es por ello también por lo que las palabras de Ricardo retumbarán desde ahora cósmicamente. Y es por ello también, por lo que las palabras de Ricardo son perfectamente trágicas. Shakespeare, al expandir el problema local por las áreas de lo subconsciente colectivo, consigue estimular en el lector/espectador experiencias muy profundas, personales, otrora vividas por el sujeto pero reducidas a la inoperatividad y almacenadas en la memoria síquica. De ahí lo conmovedor del discurso de Ricardo; de ahí su garantía trágica.

La imaginería libidinal, y los símbolos sexuales, están profusamente presentes en el fragmento, reforzando funcionalmente la reacción fuertemente filicida del rey hacia ese hijo fantástico. Es el instinto que le avisa del grave peligro de la desposesión del poder temporal, lo que altera al rey tan hondamente; y al interiorizar el miedo que surge ante la grave situación política, ha sumergido a ese problema en el magma síquico y allí recreando el diseño edípico que ahora estamos descubriendo.

Algunos de estos símbolos sexuales han sido tipologizados por

la sicología freudiana debido a su recurrencia clínica (como lagarto y araña), el resto se convierten en símbolos sexuales precisamente por el nivel semántico relacionable con los dos primeros (lagarto y araña). Veamos su acción sistemática en el texto: *cascos (aunque los rebeldes te hieran con los cascos de su caballo); sabia (no des tu sabia al enemigo de tu soberano); arañas (las arañas que exhuden sobre ti sus venenosos humores); lagartos (los lagartos de marcha perezosa); pies (los traidores pies que te huellan con su paso usurpador); avispas (las avispas de picante aguijón); seno (cuando cojan una flor de tu seno); víbora (guarda... una víbora oculta); lengua (el contacto mortal de su doble lengua)*. Si recordamos con Freud que *el pie es un antiquísimo símbolo sexual que aparece ya en el mito*² y si recordamos también que con ese mismo simbolismo aparece en *Romeo y Julieta*³, no nos cabrá ninguna duda sobre la alta valoración simbólica que debe atribuirse a esta frase (que por extensión semántica y contextual abarca al resto de los conceptos).

Efectivamente cada una de las imágenes simbólicamente sexuales, reincidentes semánticamente en el gran sentido que encierra todo el fragmento y así configuran el gran tema síquico de la obra: el aviso del padre (Ricardo II) a la esposa (Inglaterra), del sádico ataque (sexual) del hijo (Bolingbrooke). Hablamos de Inglaterra como esposa simbólica de Ricardo y él mismo aclara tal relación en el cúmulo de metáforas que configuran buena parte del fragmento. Seguimos, pues, las claras insinuaciones que establece el propio monarca en su parlamento. Luego veremos, además, cómo el concepto *Inglaterra* vuelve a ser paralelo al de *reina* (esposa de Ricardo y madre simbólica-edípica de Bolingbrooke). En resumen el rey estima que Inglaterra (la esposa y la madre) sólo tienen un señor, un soberano, el propio Ricardo. Ante este matrimonio sagrado ha surgido un hijo usurpado (político pero también edípico e incestuoso) que trata de disolver a su favor tal matrimonio. Decíamos que la estructura edípica brota suficientemente potente tras la maraña de las metáforas y de los símbolos. Pero hay que insistir en que tal estructura está condicionada y enmascarada por la parcialidad de la perspectiva del que habla, es decir, el presunto padre simbólico-edípico (Ricardo II) y, por lo tanto, mediatizada ya que fija el pro-

² Madrid: Biblioteca Nueva. Tomo IV de las Obras Completas. Pág. 1184. (1972).

³ Jose M^a. BARDAVÍO: *Las dos madres de Julieta Capuleto*. En *Homenaje a Emilio Lorenzo*. Departamento de Inglés. Universidad de Zaragoza, 1980. Pág. 69.

blema unilateralmente: lo edípico se expresa sólo desde la angustia que siente el padre ante el hijo rival. Más adelante veremos cómo la obra plantea la misma estructura edípica pero desde el punto de vista del «hijo» (Bolingbrooke), y finalmente desde la perspectiva de la «madre» (reina).

En segundo lugar, que tal estructura (desde la perspectiva del monarca), proclama el odio arcaico (remotísimo históricamente), del padre al hijo (filicidio), por interferir (calcula el padre), en la posesión de la madre: la unión sagrada (sagrada porque el padre así lo ha fijado) parental; y protegida tal unión con la sanción (sanción fijada también para proteger los intereses del padre) del incesto; y todo ello rigiendo los primeros estadios de la evolución de la humanidad⁴.

Y en tercer lugar, la evolución patéticamente legalista (paralela a la duda de Hamlet por consumir el incesto y a la seguridad de Edipo en consumarlo); o lo que es lo mismo a un aumento de la presión del superyó en tiempos de Shakespeare (que no deja hacer lo que dejaba hacer en tiempos de Sófocles) a través de la voz que habla, al tratar de extender su potestad (rey legítimo, dice) no sólo a lo que es obviamente legítimo (el reinado de un reino), sino a lo que late tras sus palabras a nivel profundo: el matrimonio sagrado que no puede disolverse por aberrante a causa de las pulsiones (usurpación, es decir, incesto) del hijo rebelde.

En suma, el hijo (Bolingbrooke) no sólo es funesto por el acto de *usurpación* tal como entiende la acepción la ciencia política, sino que también es culpable de *usurpación*, tal como debe entenderse el concepto dentro del contexto edípico.

El obispo Carlisle, que también forma parte del séquito del monarca, conmovido por las palabras del rey le anima de esta manera:

No temáis mi lor, la potestad que os hizo rey tiene potestad para conservaros rey a despecho de todo.

El duque de Aumerle, más práctico, recuerda a ambos que las consideraciones poéticas y la esperanza de que el orden no pueda destruirse *nos hacen demasiado indolentes, mientras que Bolingbrooke fiado en nuestra confianza crece y se fortifica en poderío y partidarios*.

⁴ Sigmund FREUD: *Totem y Tabú* (Tomo V. Obras Completas), (ed. cit.).

Ricardo al oír el nombre del que hasta ahora había rehusado a nombrar, responde con un parlamento, que además de su gran belleza literaria fija definitivamente el papel paterno que ya había mostrado antes a nivel profundo:

¡Desperante primo! ¿No sabes que cuando el ojo investigador del cielo se oculta detrás del globo que ilumina el mundo inferior, los ladrones y bandoleros, cobrando audacia, siembran invisibles sus asesinatos y sangrientos latrocinios? Pero cuando al salir de nuevo debajo de la esfera terrestre, inflama las altas cimas de los picos orientales y hiere con el dardo de su luz todo antro de crimen, entonces los asesinos, las traiciones y los execrables pecados despojados del manto que les prestaba la noche, se detienen descubiertos y desnudos, asustados de sí propios. Así cuando ese ladrón, ese traidor de Bolingbrooke, que ha hecho su convertículo en la noche, mientras nosotros erráramos con los antípodas nos vea levantarnos en nuestro trono, sus traiciones teñirán de púrpura su rostro y no será capaz de sostener la luz del día, sino que asustado de sí mismo temblará ante su crimen. Ni toda el agua de la mar irritada y mugidora puede borrar el óleo santo de la frente de un rey ungido. El soplo de los simples mortales no puede desposeer al diputado elegido por el Señor. Por cada hombre que Bolingbrooke obligue a levantar un acero dañino contra nuestra áurea corona, Dios opone en favor de su Ricardo, uno de los ángeles gloriosos del solio celestial. Si los ángeles combaten, los débiles humanos deben sucumbir, pues los cielos son siempre los guardianes del derecho.

Como ha fijado la antropología, la mitología, el simbolismo y el psicoanálisis, del arquetipo *Dios* deriva el simbolismo del *sol* y el de *padre*. El simbolismo luz/oscuridad al que alude incesantemente el parlamento del monarca, fue fijado indeleblemente en la literatura nada menos que a través de sus dos géneros por excelencia: la comedia (luz) y la tragedia (oscuridad), y hasta tal punto el mito es fundamental, que puede asegurarse su presencia en culturas absolutamente alejadas entre sí (garantía segura de su universalidad). Los fundadores de las grandes religiones y los héroes adquirieron miméticamente características ligadas al esplendor de la luz. Ellos, como el sol, eran capaces de hacer lo que resultaba imposible para el resto de los mortales, vencer a la muerte: El sol (y las figuras simbólicas asociadas: *padre, héroe, rey, sacerdote*) asciende radiante de esplendor mostrando en su periplo hacia el zenit la fuerza de la luz y la donación de vida transmitida al orbe entero a través de sus benéficos rayos. Y luego, lentamente, se precipita en el abismo de la oscuridad (muerte), para luego salir victorioso y, mostrando su inigualable poder, otorgar los renovados beneficios que surgen de su eterno caminar. También los grandes héroes y los fundadores de religiones descienden, como el sol, hasta la oscuridad de la muerte y salen victoriosos (la fase *muerte simbólica* en el proceso arquetípico del héroe universal). Por eso son inmortales.

La muerte temporal no es tal, porque el héroe permanece en la memoria colectiva y, desde allí, sigue deparando los bienes, los bienes que su ejemplo desparrama (como rayos solares de vitalidad y vida) entre sus seguidores, entre los que creen en ellos: pueblos enteros cuya identidad colectiva ha surgido de la conducta misma de los héroes inmortales.

En el universo familiar —microcosmos del orden social— la figura paterna corresponde a la figura solar. Y tal cosa desde la estructura arcaica de los clanes familiares preletrados. La clínica analítica tiene un amplio repertorio de casos en los que el padre es efectivamente el sol⁵. El padre es *guía* (del periplo de la vida), *ejemplo* (de esplendor y fuerza, además de ser el primer ejemplo), protector y benefactor (proporciona el sustento). El padre es el sol del universo en el microcosmos familiar.

Cuando Ricardo habla lo hace, como vemos claramente en el fragmento, desde el arquetipo solar. Utiliza el simbolismo abiertamente. El es el sol. Y los malvados quedan automáticamente asociados a la oscuridad (*antro de crimen*). Dentro del mimetismo solar que propone Ricardo, el monólogo propone su ruta asociativa hacia la divinidad misma atravesando previamente signos exclusivos (óleo santo), luego ángeles y, por fin, Dios mismo. Ricardo es rey (dice de sí mismo) por voluntad divina. Prácticamente todo el espectro simbólico del sol es recorrido por las palabras de Ricardo. Porque al exaltarse a sí mismo no sólo como padre benefactor sino como padre airado, Ricardo vuelve a expandir el simbolismo hasta lo edípico. En el complejo de Edipo, el padre reúne los atributos de ascendencia solar que hemos visto. Pero también ese mismo padre es una figura *frustrante* porque impide al niño lo que a menudo se propone al obedecer a sus impulsos primarios; temible, porque restringe y castiga; y a nivel más profundo *odioso* porque es culpable de la crisis perpetua en la relación libidinal que el niño mantiene con la madre. El sol deslumbra al hijo con demasiada fuerza. Su luz subconscientemente cegadora es odiosa precisamente por la fuerza de su brillo. Cuando Ricardo habla aquí, y se pavonea de sus atributos solares (que llega a vincular con la misma divinidad), cuando habla, en suma, desde la concepción mítica de su persona (aceptada universalmente no sólo conscientemente sino

⁵ Las singulares relaciones que el enfermo mantenía con el sol, y las explicamos como un símbolo sublimado del padre. S. Freud: (caso Scherber) y especialmente pp: 1527-8 del tomo IV de Obras Completas (op. cit.).

también subconscientemente), no olvidan sus palabras una abierta amenaza contra el que, olvidando tales atributos, osa atacarle. Ocupando la posición teórica del padre que adiverte en su hijo a un rival, Ricardo, como había hecho ya en su anterior parlamento, se asombra de las intenciones oscuras que nota en Bolingbrooke. Vislumbra al hijo desde su rol edípico, y advierte lo lesivo y abominable de su ataque. El delirio de grandeza paterna, y el horror al incesto (el acto *anti-natural* de la rebelión del hijo), vuelven a quedar asociados en el sentido profundo de las palabras del Ricardo; y vuelven a sentirse aún más, si se relaciona convenientemente con el parlamento anterior, en donde con mayor claridad se nos mostraba la configuración edípica como generadora de la dimensión síquica de la obra.

Habiendo mostrado la posición que Ricardo detenta en la estructura síquica de la obra, veamos ahora el papel que ocupa Bolingbrooke. Hemos visto a Ricardo demasiado seguro de su invulnerabilidad y así su compromiso con el diseño edípico clásico. Lo que todavía no hemos analizado, y haremos ahora, es que Ricardo, seguro de su papel estelar, desencadenó una furia fuertemente arbitraria sobre Bolingbrooke. Como el padre que castigando cree ahondar y garantizar su rol familiar, dirigió sobre Bolingbrooke una serie de acciones lesivas con el fin de anularle. Toda una invocación bastante clara del *complejo de castración* que, como secuela imprescindible del Edipo, no podía dejar de aparecer en esta larga sinfonía edípica que preludia a *Hamlet*. Veamos cómo y por qué Bolingbrooke destronará a Ricardo:

La obra empieza con un duelo entre dos nobles: Bolingbrooke y Mowbray. Después de haberse cruzado una serie de acusaciones graves y al no querer conciliar sus disputas, desoyendo incluso los consejos del soberano, van a batirse. El duelo está presidido por el rey y, cuando los contendientes se disponen a la lucha, Ricardo decide suspenderlo. Podría pensarse que la suspensión del duelo le parece prudente a Ricardo, ya que en caso de haber ganado Bolingbrooke éste hubiera ganado popularidad entre el pueblo y su propia reputación se vería seriamente dañada. Porque entre las acusaciones de Bolingbrooke a Mowbray está incluida la responsabilidad del asesinato del duque de Gloster, un asesinato en el que muy presumiblemente (y Bolingbrooke lo sabe) intervino indirectamente Ricardo II.

Pero la acción del rey es sobre todo arbitraria. Suspende el duelo

porque es el único sobre la tierra que tiene derecho a ello —aunque no puede descartarse que lo que quiere es que no exista vencedor y, así acusador. Después de la suspensión del duelo, decide desterrar a ambos contendientes. A Mowbray a perpetuidad y a Bolingbrooke a diez años. Luego, los diez serán reducidos a seis, atendiendo al dolor que expresa el duque de Gante tío de Ricardo, su principal consejero, y padre de Bolingbrooke. Desde la óptica que tratamos de entender el problema, notamos que la arbitrariedad, basada en la autoridad mal entendida y, sobre todo, la castración simbólica que encierra el castigo del destierro (separación; mutilación del cuerpo de la madre patria), son actos que se ajustan (tras las apariencias), a actuaciones puramente filicidas; acciones violentas y tristemente universales realizadas por el padre contra el hijo. Así pues, Ricardo no sólo se ha definido así mismo como padre (subconsciente: simbólico) de Bolingbrooke, sino que actúa desde tales planteamientos (y dentro de estrictas coordenadas edípicas que ya hemos empezado a descubrir).

La garantía del comportamiento filicida debe sostenerse en otro hecho aún más claro. Bolingbrooke —sintiendo visiblemente el pesar del pueblo— ha partido para el destierro y ahora el duque de Gante, su padre, está a punto de morir. Ha sido como decíamos el fiel consejero de su sobrino el rey. Y lo ha sido sabiendo que ha estado mezclado en el asunto de la muerte de Gloster, su propio hermano —y sintiendo bien cerca el destierro de su único hijo. La fidelidad del viejo consejero (que en este caso no se atiene a la realidad histórica) tema muy extendido en las obras de Shakespear pero en ninguna como en *King Lear*, vuelve a aparecer aquí. Gante, a punto de expirar, pide el consuelo de la visita del rey. El rey accede. Pero su arbitrariedad (la arbitrariedad del padre para con todos sus hijos), le lleva a burlarse del anciano. Antes de morir, Gante vislumbra finalmente la verdadera personalidad de Ricardo y le vaticina que su conducta y personalidad le acarrearán numerosos males. Luego expira. Ricardo, furibundo, manda que todas las posesiones de los Gante, sus objetos de valor, toda su fortuna, sean confiscadas y extingue en el difunto sus títulos de nobleza. También el nombre mismo. Si Gante ha muerto, su hijo Bolingbrooke sufrirá el efecto de la confiscación de bienes y títulos. La castración simbólica se extiende hasta el nombre mismo de su primo. Sin patria (madre patria), sin apellido (cercenada la relación paterna). Bolingbrooke está perfectamente desposeído.

¿Cómo ve Bolingbrooke a Ricardo II? Debe verlo desde una óp-

tica también edípica. Como al gran padre asesino araciaco (*Totem y tabú*) como el que ejerce la violencia absoluta. Desde la oscura violencia (asesinato de Gloster, tío de ambos), a la violencia directa (destierros, desposesión de bienes; o formas simbólicas de castración tan fuertemente aliadas al contexto edípico). Pero el signo que completa la estructura debe ser necesariamente sexual:

Bolingbrooke consigue (después de interrumpir su destierro y volver a Inglaterra para pedir *lo que es suyo*; y trayendo un pequeño ejército que crece incesantemente por la simpatía que su causa despierta en todos), consigue, digo, hacer prisioneros a algunos nobles fieles a Ricardo. Y manda matarlos. Prerrogativa que se asigna sin tener legítimamente tal derecho. Y los manda ajusticiar (sin querer atender la desaprobación que tal acto causa en algunos nobles que también se han sumado a su causa) porque *por vuestras orgías nocturnas habéis establecido un divorcio entre el rey y la reina, interrumpiendo la posesión de un tálamo regio, marchitando la belleza de las mejillas de una hermosa reina con las lágrimas que arrancaban a sus ojos vuestro infames desórdenes*.

Decía al principio que Shakespeare había trasladado con bastante fidelidad los acontecimientos históricos del reinado de Ricardo II. La crítica ha señalado que el personaje de la reina no tiene nada que ver con la verdadera esposa de Ricardo II, puesto que, casado por conveniencia política, esposó a una niña de poco más de diez años. Así, el personaje (que luego analizaremos) es pura invención de Shakespeare. Y tampoco es justo y adecuado (coherente con el resto de la obra), el dolor que Bolingbrooke asigna a la reina a causa de las orgías nocturnas del rey preparadas por Bushy y Green (que ahora van a perder sus vidas por voluntad de Bolingbrooke). El acto mismo de mandarles matar no se ajusta a la perspicacia política del invasor. Es demasiado pronto para dejarse llevar por oscuros impulsos, y la reacción de algunos nobles prominentes así lo evidencia. Pero manda que los maten. La acusación de las improbables orgías y de su efecto pernicioso en el matrimonio real (la reina ama y es feliz con su esposo como demostrará sobradamente en la obra), nos parece un signo definitivo entre los que componían la estructura edípica que envuelve las relaciones entre los dos héroes. ¿No serán las «orgías nocturnas» de los padres lo que en la fantasía del hijo garantiza el trauma edípico? El padre separa al hijo de la madre en el tálamo parental, y en la oscuridad la hace suya y así resta (frustra) el potencial libidinal que el hijo anhela en exclusiva. Las «orgías nocturnas» (que nada tiene que ver con la realidad his-

tórica, y lo decimos atendiendo a las fuentes que leyó el propio Shakespeare), no son sino la contundente apreciación peyorativa del hijo sobre la conducta sexual del padre. Y si aquí (desoyendo a la historia) las introduce misteriosamente será quizá, porque, como decíamos antes, en Ricardo II se está fraguando el Edipo puro que surgirá luego cuando escriba *Hamlet*. En todo caso, el comentario de Bolingbrooke que le lleva a hacer matar a dos hombres, es para nosotros una pieza fundamental para entender las motivaciones profundas que Shakespeare confiere a la conducta de Bolingbrooke.

Durante su paseo triunfal por Inglaterra, Bolingbrooke jamás descubre sus verdaderas intenciones. Pero se gana a todos, asegurándoles que ha vuelto (antes de cumplir su destierro) con la exclusiva intención de reclamar al rey lo que es suyo. Y a los que se unen a su causa les hace jurar que van a ayudarle sólo en su *legítima reivindicación*. Los aliados se multiplican porque Ricardo ha cometido verdaderas barbaridades políticas: ha dejado el poder en manos de validos ineficaces; ha dilapidado la hacienda pública; y ha acabado hipotecado el reino a uno de sus vasallos más ricos. Pero sobre todo se ha hecho impopular por sus desgraciadas actuaciones en público. Y el desterrar al joven noble más querido por el pueblo constituyó uno de sus peores errores. Así es que nadie profiere la palabra. La palabra usurpador. Nadie se atreve a enfrentarse directamente con esa palabra; todos actúan como si el joven Bolingbrooke fuese el salvador del reino. Bolingbrooke no hace sino percatarse adecuadamente de que su poder crece y crece desorbitada pero ordenadamente. Y llega un momento en el que su poder ya no puede ser discutido por nadie. Ese momento coincide con la llegada del rey desde Irlanda. Aquel día frío y duro que lo veíamos desembarcar en Gales después de una difícil travesía marítima. Aquel día sin sol para Ricardo en el que pensó que era imposible que al sol le deslumbrara nadie.

A los actos filicidas de Ricardo van a suceder los actos parricidas de Bolingbrooke. En realidad la suerte está ya echada. El ejército galés, que había esperado el regreso de Ricardo durante diez días, se ha disuelto y muchos se han pasado al bando de Bolingbrooke (que sigue asegurando que el viene a reclamar sólo lo que es suyo). Y ahora un mensaje trae la noticia a Ricardo: todos sus más fieles servidores o han sido presos o han sido pasados por las armas. Ricardo está solo. Y con Aumerle y Carlisle, desolado y lleno de pesadumbre, asumiendo la inevitable derrota, se dirige al castillo de Flint, cerca del lugar donde desembarcó. También el sol, que

a su espalda se hunde en el ocaso, está solo detrás de las nubes que lo envuelven.

Las tropas de su enemigo se sitúan en la esplanada anterior al castillo. Y se envía a un mensajero para que explique a Ricardo las intenciones de su primo. No se trata de agresión alguna. Sólo quiere que se le restituya su fortuna, sus títulos, y que se derogue la orden de destierro. Ricardo, que espera se le exija la rendición, responde aliviado que *será un placer recibir a mi noble primo*. Northumberland, el mensajero, vuelve a la tienda de Bolingbrooke con la noticia. Y es entonces cuando Bolingbrooke se muestra en el esplendor de su astucia y de su poder. En lugar de aceptar la invitación a ir, manda otra vez a Northumberland con un escueto mensaje para Ricardo; es él, Ricardo, quien debe venir aquí hasta Bolingbrooke.

Y Ricardo, muy consciente de la humillación que se le hace a su real persona, tiene que aceptar y *descender* desde el castillo a la esplanada en donde le espera su *desesperante primo*. Es el ocaso de Ricardo. Bolingbrooke, cínicamente, le recibe de rodillas, y luego le invita a que le acompañe a Londres. En Londres en un acto oficial, el usurpador quitará a Ricardo la corona que ciñe y se la pondrá sobre su propia cabeza. Desde ese instante reinará en Inglaterra Enrique IV. Algún tiempo más tarde cuando Ricardo, ahora prisionero en la Torre, haya comprendido los grandes fallos de su reinado, un esbirro que cree interpretar la voluntad del nuevo rey, asesinará a Ricardo.

Cuando el cadáver sea conducido ante Enrique, éste, siguiendo el impulso edípico que Shakespeare ha utilizado para expandir universalmente las reacciones de sus personajes, muestra el horror (consciente), pero también una confusa sensación de alivio (subconsciente): La mano del esbirro es efectivamente la dimensión de sus deseos profundos convenientemente reprimidos: *Exton no te doy las gracias* (aunque has hecho justo lo que yo te he sugerido hacer sin atreverme a nombrarlo) *pues con tu mano fatal has cometido una acción que recaerá sobre mi cabeza y sobre este glorioso país*. Y Exton, el asesino, (que sin oír la orden la sintió aún más clara y convincente que las propias palabras) dice bien elocuentemente: *por vuestra propia boca milord, he cometido este acto*. La ambigua pero contundente respuesta de Enrique no sólo no desmiente a Exton sino que nos vuelve a parecer una garantía muy valiosa a nuestra interpretación psicológica: *Los que necesitan veneno no aman por ello el veneno*. Y todavía más sintomáticamente, manda ajusticiar a Ex-

ton (en un acto también autolesivo). Y no satisfecho con eliminar al traductor y ejecutor de sus pulsiones más profundas, promete a todos que hará viaje a Tierra Santa (un viaje que en nuestro contexto crítico debe entenderse como una autoexpiación).

El parricidio se ha cumplido y se ha cumplido como respuesta a la acción filicida inicial de Ricardo contra Bolingbrooke. Sólo nos queda, pues, determinar el papel de la reina dentro del contexto síquico y de las conductas profundas que relacionan a los tres grandes personajes de la obra. Trasladémonos a la segunda escena del segundo acto. El rey ha partido para Irlanda y la reina cumpliendo esa actividad fuertemente instintiva que Shakespeare asigna a sus grandes heroínas, se halla sumida en una profunda tristeza que alarma a los que cuidan de ella. Bushy hace todo lo posible para atenderla, preocupado al notar la grave profundidad del sentimiento de la reina. Le recuerda ahora la promesa de no entristecerse que le hizo al rey al despedirse. Al tratar de descubrir las raíces de su estado, una melancolía existencial cercana a la angustia sartreana, la reina dice:

Siento mi corazón sucumbir y desgarrarse bajo este nada doloroso... La nada ha engendrado mi pesar indeterminado... Poseo este pesar por anticipación; mas lo que sea ésto, lo desconozco todavía. No puede darle ningún nombre es un dolor innominado.

Hasta aquí, como anunciábamos, la reina presiente, intuye, que algo desastroso se avecina, como lo siente Cordelia en *King Lear*, Desdemona en *Othello* e Imogene en *Cymbeline*. Ese dolor y esa angustia que sienten *antes* de que el acontecimiento proporcione el se produzca; estado que también anuncia las tendencias mágicas que Shakespeare utilizará en sus últimas obras y muy especialmente en *The Winter's Tale* y en *The Tempest* (*El cuento de invierno* y *La tempestad*). Pero aquí, y concretamente dentro de la estructura síquica que completa la estructura edípica de esta obra, las palabras de la reina se entienden exactamente adecuadas dentro del gran marco del sentido que nosotros vemos en esta obra. La reina aclara:

No obstante dijera que un cierto pesar aún por nacer, pero ya formado en el seno del destino se prepara a venir en busca mía.

Y la reina sigue absorta, inundada por el enigma sufriente de la nada. En este momento entra Green y anuncia lleno de alarma que *el desterrado Bolingbrooke se ha levantado él mismo el destierro y*

con las armas en la mano ha llegado a salvo a Ravenspurgh... Y todos los servidores de la casa del rey van a unirse a Bolingbrooke.

Y es ahora cuando la reina al nombrar a Bolingbrooke y llamarle HIJO (*el funesto heredero nacido de mi pesar*), cierra a nivel puramente simbólico las fuerzas edípicas —la tensión edípica— que unifica las relaciones de los tres grandes protagonistas. Exclama la reina (corroborando nuestra tesis):

Green has sido la partera de mi dolor. Y Bolingbrooke, el funesto heredero nacido de mi pesar. Ya mi alma ha lanzado al mundo su monstruo y yo madre apenas parteada jadeo bajo el peso del infortunio.

Bolingbrooke no es sólo el hijo metafórico de la reina, e hijo odiado de la reina, sino que lo es a nivel más profundo, puesto que esta declaración —todo lo oculta que se quiera bajo el simbolismo y la metáfora— completa perfectamente el vértice materno de la estructura edípica. Una estructura que al advertirla en estado latente, convierte a esta obra en una de las más síquicamente sutiles de todo Shakespeare, y que leída desde esta óptica enriquece y universaliza su sentido.

ELEMENTOS DE LA TECNICA NARRATIVA DE «UNDER THE VOLCANO»

Susana ONEGA JAEN

Hojeando cualquier introducción crítica a la literatura inglesa de postguerra es fácil advertir que el énfasis suele recaer sobre el tipo de literatura realista y humorística producida por autores como Kingsley Amis, John Wain, Philip Larkin o Thom Gunn, por citar sólo algunos de los escritores más representativos del «Movement», el movimiento literario que se gesta en Oxford en la década de los años 40 y que alcanza su punto álgido a partir de 1951, cuando los poetas y novelistas que componen este grupo comienzan a ser conocidos en Inglaterra como la nueva generación llamada a terminar con la estética Modernista de novelistas como Virginia Woolf o James Joyce y con el neo-romanticismo de poetas como Dylan Thomas y Henry Treece.

Esta visión del desarrollo de la literatura inglesa de postguerra, que se mantiene, por ejemplo, en *A Reader's Guide to the Contemporary English Novel*, de Frederick R. Karl¹; en *Postwar British*

¹ *A Reader's Guide to the Contemporary English Novel*, Frederick R. Karl, (1959) 1963 Londres.