

## ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE *ROMEO Y JULIETA*

MARTA MERAJVER-KURLAT

[mcastillo@sion.com](mailto:mcastillo@sion.com)

*Romeo y Julieta* resulta de una extensa serie de obras anteriores que comienzan con la *Píramo y Tisbe* de Ovidio, pasan por la versión renacentista de Bandello, su traducción al francés por Pierre Boisteau, su adaptación al inglés por Arthur Brooks, y el uso desembozado que hace Shakespeare de esta última escritura. Lo que debe decirse es que el personaje de Mercucio es una creación propia, así como el uso del soneto isabelino, o más propiamente, shakespiriano. En tanto el soneto presenta dos ideas opuestas que se conjugan al final, resulta ideal para dar forma a un lenguaje plagado de oximoron, o ‘paradojas comprimidas’ que tan bien se ajustan a los opuestos que despliega el argumento. El otro sustento de este lenguaje es el retruécano, o juego de palabras, que nos deja sin respiro y cuyo efecto humorístico naturalmente queda casi siempre perdido en las traducciones.

Esta obra, escrita en 1595, es –en términos estrictos– una obra menor. Tiene problemas de estructura dramática que arrojan muchas dudas sobre la verosimilitud literaria de su resolución y, sin embargo, es una de las más populares de entre el vasto repertorio de su autor, merced a la belleza del lenguaje y, por qué no, también porque al público le resulta más fácil identificarse con estos personajes que con los héroes trágicos o las figuras payasescas del resto de la producción shakespiriana.

Debemos aclarar que *Romeo y Julieta* no es una tragedia, sino a lo sumo una comedia dramática o, como también se la ha llamado, una ‘comedia descarriada’, en tanto la muerte de Mercucio marca un punto de torsión que hace asomar los ribetes dramáticos que nos conmueven hasta el final. Pero, en fin, como a ustedes no les interesa ahora analizar el encuadre de la literatura teatral, sino su contenido, dejemos en el tintero todo lo mucho que habría que decir al respecto para incursionar en el tema fundamental: el amor.

Dos visiones sobre algo que podríamos llamar amor se entrecruzan entre los personajes secundarios y los protagonistas. La primera es de una grosería apabullante, donde el amor queda relegado a la genitalidad. Esto se ve en los rápidos intercambios del principio, que suelen expurgarse de muchas ediciones, y en el monólogo de la niñera cuando explica a Julieta, con enorme regocijo, de qué se trata el acto sexual. La otra visión se centra en el amor romántico mezclado con la pasión ciega y visceral que atropella todos los demás valores, lealtades, y emociones.

Se suele usar esta obra para ejemplificar el amor adolescente. Yo tengo mis reservas al respecto. Sí es verdad que los protagonistas son extremadamente jóvenes, pero hay que recordar que Shakespeare siempre perseguía algún propósito ulterior, y que no le interesaba en absoluto el romanticismo meloso de los malos poetas, ridiculizados en la poesía que lee Romeo cuando, al principio de la obra, ‘muere de amor’ por Rosalinda.

Aquí se trata de una emoción brutal que arrasa a los individuos, lanzándolos contra el deber ser del mundo que habitan y, finalmente, contra sí mismos. Shakespeare intenta diversos abordajes en las descripciones de este amor, y de alguna manera fracasa en todas, pues sin importar la belleza del lenguaje que elige, hay algo de lo inasible del amor que no deja de eludirlo. Podría decirse que uno de los problemas que plantea este tipo de amor reside en que se mantiene por fuera de la palabra.

Shakespeare va por la vía de la religión, por ejemplo, en las 14 líneas que marcan el encuentro de los futuros amantes. Luego intenta el camino de la magia, comparándolo a un embrujamiento. Y el amor continúa resistiéndose al lenguaje en tanto es demasiado poderoso para ser contenido o comprendido desde alguna racionalidad. Julieta es quien se encarga de decírnoslo así, al rehusarse a describir lo que siente: “Mi verdadero amor se acrecienta hasta un límite que no sé contar la mitad de mi riqueza” (Acto II, escena VI).

Una virtud de la obra, teniendo en cuenta su contexto histórico, es que se abstiene del comentario moral respecto de lo que el amor debe a lo social, a lo religioso, y a la ley familiar. Lo que hace, simplemente, es yuxtaponer imágenes de amor, violencia, muerte, religión, y preceptos morales en una suerte de cascada impresionista que desemboca en el final trágico.

En efecto, el amor y la violencia atraviesan la historia de principio a fin, y siempre de la mano de la pasión, que incluye el odio. Concluimos entonces que la fuerza que se impone es la pasión de cualquier signo; una pasión cegadora que se liga inextricablemente con la muerte. La muerte acecha desde el propósito asesino de Teobaldo, muy al principio, y pensamientos y discursos suicidas pueblan la mente de Romeo y Julieta mucho antes de que los alcance la muerte real. En suma, el amor en esta obra está fuera de lo moral o inmoral; es una fuerza amorale que conduce tanto a la felicidad extrema como a la destrucción definitiva.

La obra se enriquece con leit motifs que apelan a lo visual, como el contraste entre la luz y las sombras. Es interesante que, al contrario de lo que sucede con otros escritos y escritores, las metáforas que los incluyen no se mantienen constantes. La luz no siempre significa el bien, ni la oscuridad el mal. Ejemplo de esto es que, en la noche en que se consuma el amor, la llegada del día se vive como una amenaza cierta a la seguridad de los ya esposos.

El personaje de Mercucio –creación original de Shakespeare, como hemos dicho –es más un leit motif, un vehículo, que un personaje. ¿Por qué digo esto? En literatura, más especialmente en la literatura teatral de los siglos XVI a XIX, la nominación de ‘personaje’ corresponde a quien experimenta un cambio de posición interna entre el principio y el final de la obra, respondiendo a las circunstancias que vive. Lo que hace Mercucio en su relativamente corta vida es criticar constantemente, mediante la mofa, las ilusiones de grandeza y mojigatería de la sociedad, y enfatizar que el ‘gran amor’ no es más que una ceguera deformante que arrebató al sujeto de sí mismo. Es interesante notar que el nombre propio responde a la ley del ‘simbolismo del nombre’, pues un temperamento mercurial habla de un carácter impredecible e impulsivo. Precisamente este carácter lo lleva a una muerte temprana, a la que se entrega no sin antes maldecir a Capuletos y Montescos, otra señal de que debe cumplirse un destino fatal para ambas casas.

El veneno es otro leit motif que aparece relativamente temprano. En el Acto II, fray Lorenzo explica que todos los elementos naturales no son buenos ni malos por sí mismos, sino que el hombre, en su accionar, los inviste en uno u otro sentido. En un sentido más amplio, en esta obra donde no hay personajes ruines, la sociedad ‘envenena’ individuos y situaciones.

Un último leit-motif es la detallada descripción de la Reina Mab, una derivación de la diosa madre celta Morrigan. En tanto símbolo, visita los sueños de los durmientes, incitando en ellos sus deseos más ocultos y vergonzantes. En este su famoso monólogo, Mercucio intenta convencer a Romeo de que todas las fantasías y deseos amorosos son tonterías, tal como la misma Mab, en quien ya nadie cree. Por supuesto, sus palabras caen

en saco roto, pues el enamorado está más allá de la voz de la razón, y ni que hablar de una razón siempre expresada con orlas de cinismo. Aclaro que utilizo el término en el sentido del fundador de la correspondiente escuela filosófica, Antístenes (s. IV a.C.), pues el sentido negativo que damos a la palabra data del siglo XIX de nuestra era.

Reflejando la época, las instituciones públicas y sociales se interponen entre los amantes, quienes sacrifican el tan valorado concepto del honor por el depreciado concepto del amor. Mirándolo desde nuestros valores, podríamos decir que se nos muestra una batalla entre las responsabilidades y conductas que exigen las instituciones y la fuerza del deseo privado de los individuos. Sin embargo, como no es posible que el día no suceda a la noche, ni tampoco desprenderse del nombre por un simple acto de voluntad, quizá el suicidio sea el último acto del derecho a la privacidad que pueden ejercer libremente.

En todo caso, este final es problemático, por la debilidad antes mencionada en la estructura de la obra. Shakespeare intenta salvar el problema de credibilidad anunciando, desde el prólogo, que este amor está controlado por el destino, y aquí y allá va plantando malos augurios bajo formas diversas, de modo de subrayar la inevitabilidad del final.

Lo cierto es que aquella sociedad nunca le habría perdonado un ‘destino’ diferente. Ya la había desafiado con una tragedia histórica profundamente subversiva, *Ricardo II*, en la que planteaba que no bastaba el haber nacido heredero a la corona para ser rey si el individuo carecía de las condiciones necesarias para ejercer la realeza. Digamos que en esta ocasión se hizo la vista gorda en tanto la obra justificaba la toma del poder por parte de los Lancaster, legitimando así a los Tudor, una rama colateral de dicha familia, y aquella que propiciaba el teatro en aquel momento.

Pero en una época en que los matrimonios se concertaban entre familias, en que la autoridad del padre era indiscutible, en que las niñas, inclusive las de las casas reales, eran literalmente molidas a palos si rehusaban casarse con el consorte elegido, el hacer triunfar la sinrazón del amor por sobre las razones de la conveniencia era impensable y riesgoso.

Para ir terminando, y habría que preguntarse si es por ‘milagro de amor’, esta es la obra de Shakespeare que nadie desconoce aún sin haberla visto o leído jamás, ni aún en sus reescrituras, ejemplo de lo cual sería la película *Amor sin barreras*. Y la otra cosa que habría que preguntarse es por qué el nombre Romeo se convirtió en una sinécdoque de plaza pública, mientras que nadie dice de una mujer que ‘es una Julieta’.