



Revista de Humanidades: Tecnológico de
Monterrey

ISSN: 1405-4167

claudia.lozanop@itesm.mx

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores
de Monterrey
México

Lubrich, Oliver

"You kiss by th'book". La deconstrucción del mito del "amor verdadero" en Romeo y Julieta

Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey, núm. 20, 2006, pp. 53-93

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey

Monterrey, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38402003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

"You kiss by th' book". La deconstrucción del mito del "amor verdadero" en *Romeo y Julieta*

Oliver Lubrich
Universidad Libre de Berlín

La historia de amor más célebre del mundo pone en escena una conmovedora celebración del "amor verdadero" y al mismo tiempo pone en entredicho este concepto. Cuando en *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, se habla de amor, afloran imágenes muy concretas: libro, lectura, rima, memorización y enunciación. Cuando se unen algunos elementos aislados de este repertorio metafórico, surge de ello una imagen sorprendentemente conclusiva: amar quiere decir leer libros, memorizar el contenido de los mismos y enunciarlo cuando se dé la ocasión oportuna. Por lo tanto, el amor no es en ningún modo un misterio que surge de manera autónoma entre dos almas, como corresponde a la noción más tarde llamada "romántica". El amor es una coincidencia cultural, un comportamiento altamente convencional, un código comunicativo que varía con la historia. Con la ayuda de determinados conceptos teóricos de Niklas Luhmann, Georg Simmel y Roland Barthes, puede identificarse la sutil doble lectura de la obra teatral de Shakespeare.

The world's most famous love story stages a touching celebration of "true love" and questions this very concept at the same time. When it comes to love in Shakespeare's *Romeo and Juliet*, specific images appear and re-appear: book, reading, rhymes, learning by heart, and reciting. When brought together, the individual elements of this sequence of metaphors form a surprisingly cohesive concept. Love means reading books, remembering the content and reciting it at an appropriate occasion. Love is not a mystery which develops autonomously between two souls, as the later so-called "romantics" imagined. Love is a cultural agreement, a highly conventional behavior, and a historically variable code of communication. On recourse to the theoretical concepts developed by Niklas Luhmann, Georg Simmel and Roland Barthes, the subtle polyvalence of Shakespeare's play comes to light.



“En Werther, ¿es el enamorado quien llora o es el romántico?”
*Roland Barthes*¹

1. “True-Love” y “código de amor”

El “amor verdadero” (“true love”) es descrito como un sentimiento en extremo poderoso. Va dirigido a una sola persona y goza de una prioridad absoluta: al lado del ser amado todas las demás personas pierden importancia y, ante la importancia que adquiere ese amor, pierden significación todas las demás emociones. El “amor verdadero”, más tarde llamado también “amor romántico”², sostiene que los involucrados aman a su pareja en esencia, sustancia y singularidad; es decir, aman en primer término su carácter individual, su “interior”³. Aman a esa persona “por sí misma”, como lo exige el concepto, “por lo que es”; lo que quiere decir que aman a su pareja haciendo abstracción de todas las causas secundarias que le atañen, tales como el aspecto físico, el estatus material o social, o de las influencias extrañas a que se ven expuestos los enamorados. El “amor verdadero” está lejos de tener una justificación racional⁴ y se eleva a sí mismo a la condición de misterio. En su centro se halla el “yo” desnudo, el “gracious self” [II.ii.113] (“[la] graciosa persona” [Tr.334]) del otro⁵. Si el “amor verdadero” es correspondido, entonces se produce, en potencia, una simbiosis perfecta: dos seres humanos que se aman “por encima de todas las cosas”, en perfecta reciprocidad y simetría⁶.

Desde hace siglos, los protagonistas de la obra *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, son considerados la quintaesencia de este concepto del amor, su proverbial ilustración. Ambos personajes se aman de manera ejemplar, ideal y absoluta, ya que los dos se sobreponen a lazos familiares y sociales de toda índole. Su amor hace palidecer de veras todo lo demás: por amor llegan incluso a cometer suicidio⁷. ¿Cómo podría este amor ser mayor, más auténtico, más verdadero? La “muerte por amor” es considerada todavía hoy como máxima prueba de autenticidad⁸. Y en el caso de *Romeo y Julieta* estamos ante la apoteosis del “amor verdadero”⁹.



Sin embargo, un mito no es más que eso, un mito. Y el 'amor' de los dos veroneses, tal como Shakespeare lo dramatiza, ofrece, si lo observamos con detenimiento, algunas razones para mostrarnos escépticos. Resulta, por tanto, realmente fructífero leer el drama a partir de una perspectiva distinta a la de este concepto "romántico". Niklas Luhmann, por ejemplo, considera el 'amor' como un "sistema social" (relación amorosa) que funciona mediante una forma convencional de la comunicación (código de amor). Según Luhmann, el concepto del "amor verdadero" promete "una relación" lo más íntima posible "de persona a persona"¹⁰, un entendimiento recíproco entre dos subjetividades o, dicho de otro modo, una relevante "reducción de complejidad" ante una "doble contingencia"¹¹. La premisa para ello es una "diferenciación funcional de los correspondientes subsistemas"¹². Pues los involucrados sólo estarían en condiciones de comunicarse íntimamente con éxito –y es justamente ahí donde radica el problema–, si para ello pueden "encontrar puntos de orientación"¹³, es decir, si pueden confiarse a modelos culturales existentes. Sin la existencia de un trasfondo referencial común, la comunicación del amor y la legitimidad de la relación íntima correspondiente no serían muy prometedoras que digamos¹⁴. El 'amor', en la terminología de Luhmann, es un "código simbólico que informa sobre los modos de establecer una comunicación exitosa aun en aquellos casos donde esto resulte improbable. El código estimula la formación de los sentimientos correspondientes."¹⁵ En otras palabras: el amor es comunicación; el código de amor es su formato. El amor surge como sentimiento sólo a partir del código correspondiente, ese que, a su vez, es reproducido por el amor cuando éste logra articularse¹⁶. La relación amorosa surge, se sostiene y acaba recurriendo al dispositivo de un código de amor que varía histórica y culturalmente y se forma discursivamente a partir de artefactos artísticos, conceptos filosóficos, fórmulas retóricas y prácticas de la cultura popular en contextos políticos y sociales específicos. "La arriesgada empresa del amor y la correspondiente orientación cotidiana –complicada y exigente– sólo es posible cuando uno puede apoyarse en tradiciones culturales, modelos literarios, patrones de lenguaje y cuadros situacionales convincentes; en fin, en una semántica heredada."¹⁷ "La semántica del amor puede proporcionar



a cualquiera las palabras y los sentimientos que se necesiten en cualquier circunstancia.”¹⁸ Desde el punto de vista semiológico, el lenguaje del amor no es en ningún modo la representación inequívoca y súbita de una verdad íntima, sino la recapitulación de *topoi* convencionales organizada mediante mutuo acuerdo.

No obstante, la idea del “amor verdadero” ha gozado de un enorme éxito en las culturas occidentales. En principio, a cualquier persona se le atribuye la capacidad de hallar y experimentar su “gran amor”; su ausencia, por lo tanto, ha de ser sentida como un déficit doloroso. Todos nosotros estamos programados para ese código: “A cualquier persona le es dada la posibilidad de dejarse llevar por deseos copiados.”¹⁹ Se considera, pues, de mal gusto (y obtiene, en consecuencia, poco consenso) criticar tanto esos deseos como sus prominentes modelos literarios. Quien ha interiorizado el código, a la hora de interpretar una obra de arte cuyo objeto sea el “amor verdadero”, tiende a hacerlo de un modo selectivo tal que sólo son leídos aquellos aspectos que parecen confirmar esa ideología. Es por eso tal vez que no nos sorprende que la recepción de *Romeo y Julieta* haya dado por sentado el carácter incuestionable del “amor verdadero”²⁰. Últimamente, Harold Bloom volvió a formular el *topos* conservador de la manera siguiente: según él, *Romeo y Julieta* es “la tragedia del auténtico amor romántico”, “la visión de un amor mutuo e intransigente que fracasa debido a su propio idealismo e intensidad”, “la mayor y más persuasiva celebración del amor romántico en la literatura occidental”²¹. *Romeo y Julieta* representan un ideal asombrosamente persistente.

Mientras que Jacques Derrida se ocupaba en un ensayo de los “nombres” en *Romeo y Julieta*,²² los trabajos más recientes en el campo del nuevo historicismo, del materialismo cultural y de los estudios de género, se cuestionan cada vez más las construcciones relativas a la identidad de los sexos y con ello también (directa o indirectamente) las ideologías del ‘amor’, a partir de perspectivas sociopolíticas, feministas o de análisis del discurso²³. Asimismo, el interés por temas como la práctica teatral isabelina o la teatralidad del drama, ha hecho que aparezcan cada vez más en el punto de mira el carácter de construcción de los diferentes sexos y la subversión performativa de los roles genéricos²⁴.



Dicho esto, debiéramos preguntarnos: ¿qué clase de amor es este que literariza la obra *Romeo y Julieta* y que los personajes de Shakespeare representan? ¿Cómo escenifica el drama esa sobredimensionada "true-love passion" que Julieta invoca [II.ii.104]? ¿Dónde radican, frente a esto, los momentos de "escepticismo", de "crítica" y "subversión", o los aspectos "deconstructivos" del texto? ¿Qué elementos semánticos se oponen al mito del "amor verdadero"? ¿Describe Shakespeare el 'amor' de una manera unidimensional, como un sentimiento puro y absoluto, o existen indicios de una relatividad en relación con factores externos o patrones convencionales de la comunicación? Dicho brevemente: ¿Escenifica *Romeo y Julieta* el mito del "amor verdadero" o se identifica en el drama un "código" de amor que desautoriza ese mito?

"...[Y] de apasionaros, conforme a un plan, con fogosos ímpetus juveniles".
Mefistófeles en *Fausto*, de Goethe²⁵.

2. Amor en intransitivo

Romeo y Julieta ya están predispuestos para el amor antes de "enamorarse", antes incluso de conocerse. Ambos están programados desde un inicio para eso. Ellos, ante todo, 'aman' el acto de 'amar' por sí mismo, y sólo en un plano secundario 'aman' el objeto actual, al otro, al 'amado' o a la 'amada'.

Desde su primera aparición en escena, Romeo es caracterizado como una persona que 'ama' ante todo y como cosa primaria –y no es precisamente a Julieta. Lleva varios días adoptando la pose del melancólico que busca la soledad a causa de un deseo no correspondido [I.i.114-153]²⁶. Lloro y se regodea en su autocompasión. Y ante todo esto no cabe duda alguna de que el joven aristócrata genera su propio enamoramiento y que él mismo cultiva su estado: "[H]e, his own affections' counsellor" [I.i.145] ("[É]l, consejero de sus propios sentimientos" [Tr.314]), "with his own tears made drunk" [III.iii.83] ("embriagado con sus mismas lágrimas" [Tr. 358]), "makes himself an artificial night" [I.i.138] ("se forja a sí mismo una noche artificial" [Tr. 313])²⁷.



Cuando Romeo describe el motivo de su tristeza, su desdichado deseo por Rosalina, lo hace a través de fórmulas convencionales²⁸. Acude, por ejemplo, a idealizaciones superlativas encaminadas supuestamente a mostrar el carácter extraordinario de su situación:

...when she dies, with beauty dies her store. [I.i.214]
 ...cuando muera, con su hermosura morirá su tesoro.
 [Tr.315]

Con profusión casi demostrativa el 'amante' se articula además en paradojas²⁹:

[...] O brawling love, O loving hate, [...]
 O heavy lightness, serious vanity,
 Misshapen chaos of well-seeming forms!
 Feather of lead, bright smoke, cold fire, sick health,
 Still-waking sleep that is not what it is!
 This love feel I that feel no love in this.
 Dost thou not laugh?
 [I.i.174 u. 176-181]

[...] ¡Oh amor pendenciero! ¡Oh odio amoroso!
 [...] ¡Oh pesada ligereza, grave frivolidad!
 ¡Informe caos de seductor formas!
 ¡Pluma de plomo, humo resplandeciente,
 fuego helado, robustez enferma, sueño en
 perpetua vigilia, que no es lo que es!
 Tal es el amor que siento, sin sentir en tal amor,
 amor alguno. ¿No te ríes?
 [Tr. 314]

El modo de la paradoja proporciona al amante la impresión de que su manera de amar es original y disidente: de que se trata de inusuales expresiones del sentimiento halladas en el caos de la excitación emocional y que escapan a toda lógica cotidiana³⁰. A diferencia de una idealidad unidimensional, el uso de paradojas significa una ganancia en complejidad, una autenticidad aparentemente mayor. Al mismo tiempo, Romeo se sirve de diferentes motivos de la "pasión"³¹. Su amor, según él, se le presenta como una enfermedad ("madness" [I.i.191]), una religión, ("religion" [I.ii.90]), en fin, algo impuesto desde el exterior, algo que se experimenta "pasivamente" y se tolera en



"pasivo", algo que a uno le "apasiona". Con ello el amante se declara absuelto de toda responsabilidad por su estado: "I have lost myself" [I.i.195] ("Yo me he perdido" [Tr.315]); "I am proverb'd" [I.iv.37] ("Estoy hechizado" ["proverbiado": poseído por el proverbio])³². Con la retórica del ideal, de la paradoja y de la pasión, Romeo, desde su primera aparición en escena, se mueve justamente en aquellos tres registros que Niklas Luhmann define como las formaciones diferenciables del código de amor occidental³³.

A través del convencionalismo de su retórica, pero también por medio de algunos extraños comentarios ambivalentes, el exaltado amante no sólo revela cuán lejos está de cumplir con la proclamada ideología del "amor verdadero": el amor del que habla Romeo no es solamente una serie de clichés, sino que es además irreal y está realmente vacío de contenido:

[A]ll this is but a dream,
Too flattering sweet to be substantial.
[II.ii.140-141]

[T]odo esto no es sino un sueño,
demasiado encantador y dulce para que tenga realidad.
[Tr. 335]

Love is a smoke made with the fume of sighs; [...]
What is it else?
[I.i.188 u. 191]³⁴

El amor es humo engendrado por el hálito de los suspiros. [...]
¿Qué otra cosa más?
[Tr. 315]

El amor de Romeo es un amor sin amada. A la pregunta de Benvolio sobre el objeto de su deseo, el joven Montesco responde con un comentario de carácter general que concuerda muy bien con la vaguedad de su emoción. Tres criterios definen el objeto de su deseo: en primer lugar, su feminidad ("I do love a woman" [I.i.202]; "adoro a una mujer" [Tr.315]); en segundo lugar, su belleza ("She's fair I love" [I.i.204]; "¡Y que es gentil la que adoro!" [Tr.315]); "O she is rich in beauty" [I.i.213]; "Es rica en belleza" [Tr.315]) y, por último, su carácter inalcanzable ("she'll not be hit / with Cupid's arrow" [I.i.206-207]; "no



hay modo de que haga en ella blanco la saeta de Cupido" [Tr.315]). Romeo no se ha enamorado de Rosalina como persona, sino del propio hecho de estar enamorado: "He loves to love"³⁵. La propia Rosalina queda todo el tiempo como un ser completamente desprovisto de contornos: ella es definida únicamente a través de la adoración que le profesa Romeo, como una proyección. Pero no por eso se mostrará Romeo menos convencido de la absoluta incondicionalidad, eternidad y superioridad de su 'amor'. En ello radica la ambivalencia de su emoción, que oscila entre la sinceridad subjetiva y la codificación objetiva³⁶.

Benvolio ha calado bien a su interlocutor, sabe que las pasiones se extinguen tan rápido como comienzan. Es por ello que le recomienda simplemente "dejar de pensar en ella" ("[F]orget to think of her." [I.i.223]). Él comprende que Romeo está programado, en primer término, para el amor propiamente dicho, y que su afinidad por Rosalina es solamente fortuita y pasajera. Bastaría un desvío de la atención hacia un objeto más asequible para ver esfumarse de un golpe su tristeza: "Examine other beauties" ("Mira otras hermosuras" [Tr.316]), le aconseja Benvolio a su amigo, y como sabemos, a la larga tendrá razón.

Compare her face with some that I shall show
And I will make thee think thy swan a crow.
[I.ii.88-89]

[C]ompara su rostro con algunos que yo te mostraré
y convendrás conmigo en que tu cisne es un cuervo.
[Tr. 318]

Pues Benvolio sabe que "one fire burns out another's burning..." [I.ii.45-50]. ("Un fuego apaga otro fuego." [Tr.317])

Y en efecto, cuando Romeo le cuenta más tarde a fray Lorenzo que ya no ama a Rosalina, sino a Julieta, recurre justamente a los mismos tres criterios por los que había elegido a la primera: el nuevo objeto de su adoración será igualmente mujer ("daughter" [II.iii.54]), bella ("fair" [II.iii.54]) y pertenecerá también a la facción enemiga ("mine enemy" [II.iii.45]), lo que la hace igualmente inalcanzable. Sin embargo, de manera sumamente lacónica, Romeo menciona el hecho de que, aparte de la supuesta mayor belleza de Julieta (segundo criterio,



variación cuantitativa), la diferencia decisiva entre Rosalina y Julieta radica en que esta última corresponde a su amor (tercer criterio, variación cualitativa):

[H]er I love now
Doth [...] love for love allow.
The other did not so.
[II.iii.81-83]

La que ahora amo
paga [...] amor con amor.
No se portaba así la otra.
[Tr. 338]

Resulta significativo, sin embargo, que no mencione el nombre de la amada. Su identidad, su individualidad y su carácter permanecen para él del todo indeterminados y quizás ni siquiera juegan un papel en el concepto que Romeo tiene del 'amor'.

Sin referirse directamente al drama de Shakespeare, Georg Simmel consideraba que 'amar' era "una función formal de la vida espiritual", que "puede ser actualizada" de vez en cuando, en cada caso, "ante un estímulo proveniente del exterior" y "transferida a través de su objeto exterior de un estado latente a uno actual, pero que no puede ser provocada en el sentido estricto de la palabra"³⁷. Es precisamente este 'amar' "latente", esa necesidad de 'amar' la que conforma una constante emocional en muchas personas, como en el caso, por ejemplo, de Romeo. Cuando esta necesidad fija su atención en un objeto específico, "se crea" su objeto nuevamente como "un producto completamente genuino"³⁸ que es definido a partir del rasero del propio 'amor'.

Lo que aqueja a este héroe shakespereano es, empleando la terminología de Simmel, un "amor que camina en el vacío"³⁹. No hay momento alguno de la obra en que veamos a un Romeo que no esté "enamorado". Él se consume de 'amor' por la bella Rosalina, y lo hace exclusivamente en el modo del discurso literario y de la pose teatral –guiado por el cliché y sin hacer nada por sí mismo. Porque Romeo nada hace por conquistar a su adorada. Él 'ama' de un modo melancólico. Disfruta el 'amor' por sí mismo, independientemente de su objeto concreto. Romeo se comporta como el Dorian Gray de Oscar Wilde: "[He] will always be in love with love"⁴⁰. No por gusto,



Mercutio llama a su amigo solamente “el enamorado”: “You are a lover” [I.iv.17]. El estar ‘enamorado’ es la constitución básica de Romeo. Él es un “amante” –no mucho más.

Romeo ama de un modo intransitivo: sin complemento directo ni pasivo personal. El estado latente del amor es el conocimiento del código sin aplicación práctica: “Se ama el amar y para ello se busca un objeto que en la reciprocidad de su amor va estructurando una reflexividad social.”⁴¹ El caso de Rosalina fue un ejercicio teórico sin compañera: estudio de roles y ensayo general. Sólo cuando aparece Julieta, Romeo pasará hacia el transitivo, activará el código y llevará de algún modo a la práctica lo que hasta entonces permaneció en estado latente.

Pero tampoco a Julieta el encuentro con Romeo la toma completamente desprevenida. Si bien el primero asiste a la fiesta para encontrarse allí con Rosalina, por su parte, Julieta, aparece para encontrarse con Paris, el joven hidalgo que pretende su mano. También ella tiene una noción bastante exacta de lo que es el ‘amor’. Las enigmáticas afirmaciones de esa joven (que aún no ha cumplido los catorce años) en relación con el matrimonio, primero, y con el amor, después, nos hacen suponer –contrariamente a la práctica habitual de la puesta en escena– que Paris muy bien podría ser un candidato. Cuando su madre le pregunta si ha pensado en casarse, Julieta responde: “It is an honour that I dream not of.” [I.iii.66] (“Es un honor con el que nunca he soñado.” [Tr.320]) Luego, a la pregunta sobre si podrá corresponder al amor de Paris, contesta: “I’ll look to like, if looking liking move” [I.iii.97] (“Me fijaré en él para amarlo, si el ver mueve el amor.” [Tr.321]). Aquí Julieta anticipa en relación con Paris lo que poco después sucederá entre ella y Romeo: una mirada (“looking”) que es capaz de desatar un sentimiento (“liking”): y ambas palabras, “looking” y “liking”, no sólo se encuentran en una mera consonancia acústica. Paris y Romeo son dos figuras intercambiables, al igual que lo son Rosalina y Julieta⁴².



You know, someone said that 'the world's a stage' and each must play a part. Fate had me playin' *In Love* with you as my sweetheart: Act one was when we met. I loved you at first glance. You read your lines so cleverly and never missed a cue. And then came act two: You seemed to change, you acted strange; and why, I'll never know.

Honey, you lied when you said you loved me, and I had no cause to doubt you. But I'd rather go on hearing your lies than go on livin' without you.

And now the stage is bare, and I'm standing there with emptiness all around. And if you won't come back to me, then they can bring the curtain down.

Elvis Presley,
"Are You Lonesome Tonight?"⁴³

3. El amor como lectura

En Julieta, Romeo encuentra por fin a alguien que le permite actualizar con mayores posibilidades de éxito su 'amor' latente, llevándolo a una nueva fase de concreción. Basta un mínimo desencadenante: una mirada, y el conocimiento súbito de que esa joven despierta y transforma todo lo que hasta entonces, debido al carácter inalcanzable de Rosalina, había permanecido en él insatisfecho, como una necesidad y un concepto preconcebido que aguardaba el momento de verse realizado.

El drama de Shakespeare cuenta la historia de amor de Romeo y Julieta en cinco etapas que se suceden en forma vertiginosa: (1) predisposición y prueba, (2) encuentro y enamoramiento, (3) confesión y consumación, (4) ilegalidad y legalización: huida y boda, y (5) final trágico, muerte de amor. Toda la secuencia transcurre a una velocidad absurda⁴⁴.

Camino de la fiesta de los Capuleto, donde Romeo espera poder encontrarse con Rosalina, éste se muestra todavía presa de un efusivo entusiasmo por esta última. Luego su mirada se posa desde lejos en la joven Julieta, y su interés por ella no se hace esperar:

What lady's that which doth enrich the hand
Of yonder knight?
[I. v. 41-42]



¿Quién es aquella dama que enriquece la mano
de aquel galán?
[Tr. 326]

Pero no recibe respuesta. Haciendo caso omiso de las cualidades individuales de la joven, del mismo modo que se había expresado sobre Rosalina cuando ésta era el primer objeto de su amor, Romeo se enamora ahora de la pariente de esta última: una bella desconocida⁴⁵. Primeramente sucumbe al entusiasmo por su “belleza”, y lo hace sin mucha imaginación [I.v.46]. Todos los criterios se cumplen: Julieta es una mujer, es bella y parece inalcanzable, pues pertenece al clan enemigo de los Capuleto. Además, otro hombre pretende su mano. Doce líneas de texto le bastan a Romeo desde el momento en que ve a Julieta para llegar a la conclusión de que jamás había conocido antes la belleza y el amor. De una manera brusca –y a la vez cómica– reniega de quien hasta ese momento había sido su adorada: Rosalina.

Did my heart love till now? Forswear it, sight.
For I ne'er saw true beauty till this night.
[I.v.51-52]

¿Por ventura amó hasta ahora mi corazón?
¡Ojos, desmentido! ¡Porque hasta la noche presente
jamás conocí la verdadera hermosura!
[Tr.326]

Sin que se establezca una interacción real, la “mirada” (“sight”) de Romeo se enamora del aspecto de Julieta: el “amor verdadero” se basa ante todo en una “belleza verdadera”. El ‘amor’ se revela como una función esencialmente óptica⁴⁶.

En múltiples sentidos, el texto constituye una clara señal de la dependencia que el ‘amor’ de Romeo y Julieta tiene del contexto. Ya el entorno del enamoramiento subraya su carácter artificial. Después de una conversación sobre sueños que tiene lugar en un baile de máscaras, fiesta de ilusiones, surge un amor que viene a sustituir a otro: los motivos del sueño, del amor, de la ilusión, la simulación, la inconstancia y la mascarada determinan la atmósfera del encuentro de los protagonistas.



De repente, ambos se ven frente a frente, y Romeo toma la iniciativa de inmediato: sostiene la mano de Julieta, ofrece besársela, se sirve de la metáfora algo atrevida pero exitosa del "peregrino" y el "relicario" y besa a la joven en la boca –¡dos veces! Ocho líneas le bastan a Romeo; Julieta habla en total seis líneas. Después de catorce versos ambos forman ya una pareja [I.v.105]⁴⁷. Terminada la fiesta, se encontrarán nuevamente junto a la ventana de Julieta, y allí planearán su boda. Todo transcurre como si hubiese sido acordado de antemano. "Los amantes comienzan – y el código ya se ha encargado previamente de programarles su historia. [...] Se conoce el código, pudiera decirse que se ama antes de enamorarse, pero primero con cierto control sobre uno mismo"⁴⁸. Romeo y Julieta actúan según lo prescrito⁴⁹. Los amantes conocen el guión y lo representan con prisa.

A este encuentro de ambos héroes, tan breve como significativo, le siguen dos momentos en los que cada uno de ellos se informa *a posteriori* sobre la identidad (nombre y procedencia) de la persona amada. Los dos interrogan luego a la nodriza [I.v.111-117 y 127-142] y así se enteran, *post festum*, con quién se han enredado, sobre qué superficie acaban de proyectar su 'amor'.

Finalmente, el segundo prólogo resume la rápida exposición del tema del 'amor' retomando la opinión de Benvolio sobre el carácter reorientable del 'amor latente':

Now old desire doth in his deathbed lie
And young affection gapes to be his heir;
That fair for which love groan'd for and would die,
With tender Juliet match'd, is now not fair.
Now Romeo is belov'd and loves again,
Alike bewitched by the charm of looks
[II.Pr.1-6].

Ahora yace el antiguo deseo en su lecho de muerte,
y una nueva pasión aspira a ser su heredera.
La hermosura por quien suspiraba el amante y quería morir
ha perdido su encanto, comparada con la tierna Julieta.
Ahora Romeo es amado, y ama a su vez,
igualmente embrujado por el hechizo de las miradas.
[Tr.330]

Los amantes, tal como enfatiza el coro, se darán prisa en reunirse con un objetivo claro, a pesar de todos los obstáculos externos:



To breathe such vows as lovers use to swear
[II.Pr.10].

[P]ara alentarla con aquellas promesas
que [suelen hacerse los] amantes.
[Tr.330]

Una única intervención del coro describe aquí dos fenómenos fundamentales que contradicen claramente el concepto del “amor verdadero”: el rápido cambio de objeto y lo convencional de esa manera de ‘amar’. Romeo y Julieta no constituyen la pareja excepcional a la que el ‘amor’ ofrece nuevas dimensiones. Ellos amarán como “suelen hacer los amantes” (“as lovers use to”), ni más ni menos. Romeo y Julieta conforman una pareja de enamorados completamente normal. Ellos sienten la necesidad de ‘amar’ y encuentran un compañero con el cual pueden satisfacer esa necesidad.

El encuentro de ambos en la fiesta dura exactamente dieciocho líneas [I.v.92-109]. Desde la primera mirada hasta el primer beso se dicen exactamente ciento diecisiete palabras. Pero las palabras decisivas no son las que ellos dicen, sino las que han leído antes. Éste es el *leitmotiv* del drama, el cual es instalado justamente en este pasaje: el libro, la palabra leída, la que uno memoriza y repite dada la ocasión. La legendaria escena del beso termina con un comentario lapidario de Julieta:

You kiss by th’book.
[I.v.109]

Besáis según el [libro].
[Tr.328]

Haría falta mucha buena voluntad para poder leer esta frase, tan a menudo pasada por alto, sin cierta dosis de ironía, como expresión de admiración de la más alta perfección. El término “by th’book” cobra más tarde, sin embargo, una irrefutable connotación negativa cuando Mercucio se mofa del estilo de Teobaldo en la esgrima: Teobaldo, según las burlonas palabras de Mercucio, “fights by the book of arith/metic” (“...se bate por las reglas de la aritmética” [Tr.351]).



Hacer algo "según el libro" ("by th' book") significa tanto como hacerlo sin inspiración, de acuerdo a reglas aprendidas o, dicho con otras palabras, sin ápice de autenticidad, como resultado de un comportamiento codificado. Romeo besa como se bate Teobaldo. El "libro" representa aquí insípida falta de autenticidad, aprendizaje estéril, tibio convencionalismo. En *Romeo y Julieta*, el libro se convierte en un símbolo de la literarización del amor y en una metonimia de la literatura amorosa.

Romeo y Julieta aman "según el libro". Apenas se identifica ese motivo, se da inicio a una variedad de alusiones relativas a la codificación del amor que recorren todo el texto como una tupida red de metáforas recíprocamente referentes, que se combinan formando una secuencia lógica: libro, lectura, rima, memorización y recitación⁵⁰. Veamos algunos ejemplos: la nodriza y el criado son analfabetos; este último le pregunta a Romeo de manera patente: "[C]an you read?" [I.ii.57] ("¿[S]abéis leer? [Tr.317]"). Y como si se refiriese al amplio conocimiento de Romeo en cuestiones amorosas, añade de manera paradójica: "Perhaps you have learned it without book." [I.ii.59] ("Eso tal vez lo aprendisteis sin libro." [Tr.317]). A lo que Romeo asiente:

Ay, if I know the letters and the language.
[...] I can read.
[I.ii.61-63]

Sí, con tal que conozca las letras y el lenguaje.
[...] [S]é leer.
[Tr.317]

Las palabras de Romeo cobran subrepticamente un sentido subversivo:

Love goes towards love as schoolboys from their books [II.ii.156].
El amor corre hacia el amor, como [escolares de sus] libros.
[Tr.335]

Lady Capuleto, por su parte, le insinúa a su hija que se enamore de Paris leyendo el rostro del joven y su amor como un texto, como si fuese un libro:

What say you, can you love the gentleman?
[...] Read o'er the volume of young Paris' face



And find delight writ there with beauty's pen.
 [...] And what obscur'd in this fair volume lies,
 Find written in the margent of his eyes.
 This precious book of love, this unbound lover,
 To beautify him only lacks a cover.
 [...] That book in many's eyes doth share the glory
 That in gold clasps locks in the golden story. [...] [I.iii.79-92]

¿Qué decis? ¿Podréis amar a ese hidalgo? [...] Leed en el libro del rostro de Paris y descubrid allí el encanto escrito con la pluma de la gentileza. [...] y si algo oscuro encontráis en este bello libro, lo hallaréis [escrito] en el margen de sus ojos. A este precioso libro de amor, a este amante en rústica, para completar su hermosura, sólo le falta la cubierta. [...] [A los ojos de la multitud, este libro [...] tiene la gloria de contener una leyenda áurea guardada con broches de oro]. [Tr.321]

Los libros ("books") aparecen en *Romeo y Julieta* no sólo en una estrecha relación fonética con palabras como "looks" y "hooks" [II.Pr.6-8], tal como sugiere el segundo coro. La práctica cultural de la lectura es citada en demasiadas ocasiones como metáfora de la contemplación de una persona y al mismo tiempo del acto de enamorarse⁵¹.

Además del libro y la lectura, la rima es otra de las metáforas principales del código de amor, ya que el medio preferido del amor es la literatura, y de modo especial la poesía, no la prosa. Ya desde su primer encuentro las palabras de ambos amantes se complementaban de manera exacta, dando lugar a la forma convencional de un soneto⁵². La combinación de formas estereotipadas era, al parecer, un elemento constitutivo esencial de su relación. Cuando su nodriza le pregunta más tarde qué significan todas esas palabreras acerca del 'amor', Julieta responde:

A rhyme I learn'd even now
 Of one I danc'd withal.
 [I.v.142]

Unos versos que aprendí ahora
 de uno con quien bailaba.
 [Tr.329]



El amor es, ante todo, literatura de amor: una "rima aprendida" que nos llega de un desconocido sin nombre. Mercucio retoma nuevamente la imagen del amor como rima mientras él y Benvolio buscan a Romeo, momento en que se burla de este último diciendo que, para reconocerlo, bastaría tan sólo que emitiese un suspiro ("a sigh") o dijera una rima ("one rhyme") [II.i.8-9]. El amor de Romeo se expresa a través de poses y de elocuencia. Mercucio parodia este afán insaciable de autoliterarización [II.i.10]. Él compara a Romeo con su fuente, Petrarca, pero enseguida hace alusión a una clara diferencia: Laura "had a better love to berhyme her." [II.iv.41-42] ("...tuvo un amante más hábil para cantarla en sus rimas." [Tr.340]).

Fray Lorenzo caracteriza el amor de Romeo con suma exactitud cuando recurre a la metáfora del libro y lo interpreta no sólo como mirar, sino como la lectura memorizada de un texto tradicional:

O, she knew well
Thy love did read by rote that could not spell.
[II.iii.83-84]

Ella sabía bien que tu amor recitaba de memoria
sin haber aprendido a deletrear.
[Tr. 338]

Resulta evidente que Romeo no ama realmente "de corazón", al menos no sin antes haber consultado en los libros cómo debe funcionar. Su forma de amar es una "lectura memorizada" ("read by rote"), es decir: recitación basada en un texto previamente escrito. Romeo tiene necesidad de desahogarse, de declamar de forma permanente un texto preconcebido, sin que por ello tenga necesariamente en cuenta el código o esté consciente de que lo utiliza. El 'amor' es en él prurito de hablar, reproducción de fórmulas retóricas.

Con las palabras "book", "read" y "rhyme" el texto de Shakespeare pone en juego sus metáforas principales, las que aluden a la artificialidad, al carácter literario y a la codificación, en fin, a lo culturalmente determinado de esa forma de comunicación llamada 'amor'. El 'amor' se orienta de acuerdo con lo leído, según el libro, especialmente la rima, y se articula a su vez en la poesía. Amar es leer un texto legado por la tradición. Es un artefacto, no un residuo de autenticidad. Romeo y Julieta cobran conocimiento del amor a



través de un código cultural antes de enamorarse⁵³. Ellos crean sus sentimientos de acuerdo con ese código y lo articulan a su vez en una forma literaria convencional. Para cerciorarse de los sentimientos propios y de los de su pareja, se sirven de un arsenal de formas convencionales. *Romeo y Julieta* es como una historia de amor entre Don Quijote y Emma Bovary.

Julieta, en cambio, no puede librarse completamente de sus dudas acerca de la sinceridad de Romeo, en particular de la solidez de sus promesas. Su entusiasmo es menos ingenuo. En una ocasión le pregunta a su amado:

Dost thou love me? I know thou wilt say ,Ay',
And I will take thy word. Yet, if thou swear'st,
Thou mayst prove false. At lovers' perjuries,
They say, Jove laughs.
[II.ii.90-93]

¿Me amas? Sé que dirás: sí,
y yo creeré en tu palabra. Con todo, si lo jurases,
podría resultar falso, y de los perjurios de los amantes
dicen que se ríe Júpiter.
[Tr.334]

Ya a los pocos minutos de haberse conocido, Romeo se mostraba dispuesto a hacer juramentos de cualquier índole. Julieta, por el contrario, se muestra más cautelosa, y el espectador sabe muy bien –como también lo saben Mercucio, Benvolio y fray Lorenzo, y quizás Rosalina– cuánta razón tiene la joven en poner en duda la constancia de Romeo:

O swear not by the moon, th'inconstant moon,
That monthly changes in her circled orb,
Lest that thy love prove likewise variable.
[II.ii.109-111]

¡Oh! No jures por la luna, por la inconstante luna,
que cada mes cambia al girar en su órbita,
no sea que tu amor resulte tan variable.
[Tr. 334]



Do not swear at all.
[II.ii.112]

¡No jures en modo alguno[!]
[Tr. 334]

Es precisamente en la célebre escena del balcón donde se pone de manifiesto cuán diferente se refleja la actitud de ambas figuras protagónicas: en los treinta y ocho versos que Romeo pronuncia ante la habitación de Julieta, en el primero de los varios diálogos que ambos amantes sostienen en esa escena [II.ii.49-157], menciona quince veces la palabra "amor" [II.ii.50, 66, 67, 68, 68, 76, 78, 80, 115, 127, 130, 156, 156, 157, 157]. No parece haber otro sentimiento del que tenga mayor certeza que de éste, invocado incesantemente por él a través de fórmulas retóricas. Las frases de Julieta, por el contrario, están llenas de objeciones; cuando habla, ella recurre siempre a oraciones condicionales, pronuncia seis veces la palabra "if" [II.ii.91, 94, 95, 113, 143, 150] y emplea el subjuntivo ("May..." [II.ii.122])⁵⁴. El lenguaje de Julieta es, pues, más escéptico, y la joven parece una persona más reflexiva que Romeo. No obstante, resulta imposible establecer una diferencia cualitativa que nos permita pensar en una oposición entre "amor verdadero" y "amor codificado". Sólo que, a diferencia de Romeo, Julieta va reflexionando y cobrando mayor conciencia del código de un modo gradual.

Pero el repertorio de metáforas relacionadas con el libro, la lectura, la rima, la memorización y la recitación no es el único que deconstruye el mito del "amor verdadero" en *Romeo y Julieta*. Existen, además, varias expresiones de índole sexual, teatral y económica que contribuyen a despojar al 'amor' de su aureola romántica. Julieta enmascara el "amor verdadero" tras expresiones sumamente desapasionadas cuando fantasea sobre su primera noche de amor, para lo cual recurre a distintas metáforas de la artificialidad y la exterioridad: teatro, disfraz, mercancía, casa, caverna y palacio. Veamos el ejemplo siguiente:

[T]ill strange love grow bold,
Think true love acted simple modesty.
[III.ii.15-16]



[H]asta que el tímido amor, ya más osado,
estime [el verdadero amor como actuada castidad].
[Tr.353]

La alegría impaciente y anticipada de Julieta ante la perspectiva de su noche de bodas nos recuerda que el amor, por naturaleza, está ligado a la sexualidad. Si, como plantea Octavio Paz, el amor es una metáfora de segundo grado de la sexualidad, aquí Julieta hace desaparecer del todo esa distancia metafórica⁵⁵. Apenas se roza el tema del sexo, el lenguaje de Julieta se vuelve secular. Es como si “el amor no fuese más que idealización y sistematización del instinto sexual”⁵⁶. Toda la tragedia de amor estaba desde el principio (y sobre todo en sus burlescas subtramas), llena de vulgares alusiones sexuales. Pero ahora Julieta también se refiere a su amado con la terminología frívola y a la vez profana del mercado:

O, I have bought the mansion of a love
But not possess'd it, and though I am sold,
Not yet enjoy'd.
[III.ii.26-28]

¡Oh! Una mansión de amor tengo comprada;
pero aún está sin poseer, y aunque vendida,
todavía no he sido gozada.
[Tr. 354]

Mientras Romeo hablaba de enriquecimiento (“enrich”)⁵⁷ cuando se refería a su futura esposa, esta última disfraza su actitud expectante en la imagen no menos fetichista del “impatient child that hath new robes / And may not wear them.” [III.ii.30-31] (“...impaciente niño que tiene vestidos nuevos y no los puede estrenar.” [Tr.354]).

Más tarde, cuando le comunican a Julieta la falsa noticia de que Romeo ha muerto, pero que antes ha dado muerte a su primo Teobaldo, ella reacciona con un repentino vuelco de sus sentimientos: apenas un momento antes ansiaba impacientemente la llegada de su noche de bodas [III.ii.1-31], y de repente comienza a poner en duda de nuevo la honestidad de quien entretanto se ha convertido en su esposo. Improvisa, entonces, un largo discurso sobre la contradicción entre la atractiva apariencia de Romeo y su vileza interior, un parlamento lleno de imágenes ambivalentes:



O serpent heart, hid with a flowering face.
Did ever dragon keep so fair a cave? [...]
Just opposite to what thou justly seem'st!
[...] O, that deceit should dwell
In such a gorgeous palace.
[III.ii.73-84]

¡Oh corazón de serpiente, oculto bajo un semblante de flores!
¿Habitó jamás un dragón tan seductora caverna? [...]
¡Exactamente opuesto a lo que exactamente semejas[!] [...]
¡Que se albergue la falsía
en palacio tan suntuoso!
[Tr. 335]

Y una vez más aparece aquí la metáfora del libro:

Was ever book containing such vile matter
So fairly bound?
[III.ii.83-84]⁵⁸

¿Qué libro, con tal primor encuadernado,
contuvo nunca tan vil materia?
[Tr.355]

Pero este repertorio de metáforas relacionadas con lo inauténtico tampoco es el único elemento que relativiza el mito del "amor verdadero"; otro tanto hace el repertorio de motivos referidos a la enemistad. Desde el comienzo, los motivos del amor, el odio y la muerte se hallaban en una estrecha relación. El incentivo de amar precisamente a un miembro del clan "enemigo", haciendo con ello algo prohibido, es un tema al que se alude continuamente en el texto⁵⁹. La prohibición de los padres estimuló el amor de los jóvenes⁶⁰. (Desde el punto de vista de la teoría de los sistemas, ese incentivo eleva la diferencia entre amor y entorno; los obstáculos externos funcionan como elementos estabilizadores del sistema). Ya desde la primera escena, en la cual se expone la atmósfera y el tema del drama, se nos anticipaba esto a través de una parodia burlesca: en la querrela entre ambas familias no sólo se persigue vencer a los varones del clan enemigo, sino violar (e incluso matar) a sus mujeres: "I will take the wall of any man or maid of Montague's" [I.i.10-11] ("¡Yo le tomaré la acera a todo criado o doncella de los Montesco!" [Tr.310]); "thrust his



maids to the wall" [I.i.16-17] ("arrimaré a ella a sus doncellas" [Tr.310]); "I will be civil with the maids" [I.i.21-22] ("seré [civil] con las doncellas." [Tr.310]). Asimismo, se establece una asociación entre la lucha violenta (espada) y la penetración sexual (pene): "I am able to stand" [I.i.27; véase, I.i.8 u. I.i.10] ("...mientras esté parado."⁶¹ [Tr.310]); "I am a pretty piece of flesh" [I.i.28] ("[S]oy un bonito pedazo de carne" [Tr.310]); "Draw thy tool" [I.i.30] ("¡Saca tu herramienta...!" [Tr.310]); "My naked weapon is out" [I.i.32] ("¡Ya está desnuda mi arma!" [Tr.310]). Más tarde, en su locura, Romeo considerará la posibilidad de castrarse por amor a Julieta [III.iii.105-107], y esta última se dará muerte con la espada de su amado [V.iii.167-168]. El amor de los protagonistas y el odio entre las familias se hallan desde el principio (y en todo el transcurso de la obra) en una relación causal que alcanza distintas modulaciones [I.Pr.5-11]. Y lo más curioso es que ni una cosa ni la otra se justifican por alguna cualidad esencial de la persona amada o del clan odiado. Tanto el amor de los "star-cross'd lovers" [I.Pr.6] como el conflicto de sus padres no son más que animosidades "nacidas de una vana palabra" ("bred of an airy word" [I.i.87]).

Un papel esencial en este drama de Shakespeare lo juega el amigo de Romeo, Mercucio, personaje que representa una instancia mediadora entre los niveles trágico y cómico de la obra, sobre todo, por su función de contrapeso a la figura de Romeo⁶². La función de Mercucio es la de ejercer la crítica contra esa manera de amar ilusoria y convencional que Romeo encarna⁶³. Él asume el papel de cómico y escéptico que contrarresta la figura del idealista⁶⁴. Mercucio se mofa de las imágenes que Romeo constantemente invoca para referirse a lo absoluto, a lo ideal, a lo metafísico, y las toma al pie de la letra, poniendo en ridículo el *pathos* de su amigo:

ROMEO: "Is love a tender thing? It is too rough, too rude, Too boisterous, and it pricks like thorn."

MERCUTIO: "If love be rough with you, be rough with love..."
[I.iv.25-27]

ROMEO: "¿Tierno ser el amor? ¡Demasiado áspero, demasiado rudo, demasiado violento, y pincha como el abrojo!"

MERCUTIO: "[S]i el amor es áspero con vos, sed vos áspero con el amor."
[Tr. 322]

Mercutio deconstruye la retórica amorosa de Romeo a la manera clásica, interpretando sus metáforas en un sentido literal o subrayando los significados supuestamente secundarios de términos ambivalentes:

ROMEO: "Under love's heavy burden do I sink."
MERCUTIO: "And, to sink in it, should you burden love"
[I.iv.22-23]

ROMEO: "¡Caigo agobiado bajo la carga abrumadora del amor!"
MERCUTIO: "¡Pues como caigáis encima, aplastaréis el amor con vuestro peso!"
[Tr.322]
ROMEO: "I dreamt a dream tonight."
MERCUTIO: "And so did I."
ROMEO: "Well what was yours?"
MERCUTIO: "That dreamers often lie."
[I.iv.49-51]

ROMEO: "Tuve un sueño anoche..."
MERCUTIO: "Y yo otro."
ROMEO: "Bien; ¿qué soñasteis?"
MERCUTIO: "Que los soñadores suelen mentir."
[Tr.323]

A la frase de Romeo ("I am proverb'd...") Mercutio responde ingeniosamente con otro proverbio rimado [I.iv.37-40]. Romeo tiene una fe irracional en "las estrellas" [I.iv.107]. Mercutio penetra el mecanismo del 'amor', y cada una de sus intervenciones no hace sino subrayar que la palabrería de Romeo solo produce contrasentidos. El código del amor estandarizado se subvierte a sí mismo.

Por su parte, la figura de la "reina Mab" invocada por Mercutio, funge como la encarnación alegórica del código. Ella es la alegoría central de la obra, del mismo modo que el libro, la lectura, la rima, la memorización y la recitación constituyen sus metáforas principales. Mercutio describe a la reina Mab como la gran codificadora⁶⁵. La diosa del sueño programa de noche a los hombres para el amor:



[S]he gallops night by night
Through lovers' brains, and then they dream of love
[I.iv.70-71].

[...] galopa, noche tras noche, por los cerebros
de los enamorados, que enseguida sueñan con amores.
[Tr.324]

Además de Mercucio, quien es asesinado a mitad del drama [III.i], la figura de fray Lorenzo es la única que en cierto modo conserva la perspectiva correcta durante toda la trama. Al igual que Mercucio, que encarna el chiste cínico, el fraile representa la postura de la razón, del *common sense*. Él penetra el carácter voluble y no menos exaltado de Romeo, sabe que el 'amor' del joven hidalgo se fija demasiado en exterioridades, es un 'amor' óptico:

What a change is here!
Is Rosalina, that thou didst love so dear,
So soon forsaken? Young men's love then lies
Not truly in their hearts but in their eyes.
[II.iii.61-64]

¿Qué cambio es ése?
¿Has olvidado tan pronto a Rosalina,
a quien querías tan apasionadamente?
Luego el amor de los jóvenes no está de seguro,
en el corazón, sino en los ojos.
[Tr.338]

Mercucio y fray Lorenzo son las únicas figuras que abordan la relación entre el amor y el código cultural no sólo en un sentido metafórico y de manera implícita, sino que la plantean de forma clara y explícita.

El código hace posible el amor como sentimiento y pone a disposición de éste un lenguaje. Sin embargo, no es capaz de mantener una estabilidad permanente en el sistema de la relación amorosa. Lo que salva el amor de Romeo y Julieta es su breve duración⁶⁶. El amor de ambos veroneses consiste en un solo clímax, único e intenso. Después, la muerte los eterniza en su cenit: es la premisa perfecta para la génesis del mito. Romeo y Julieta no son Filemón y Baucis. Resulta imposible imaginarlos como un matrimonio de ancianos que han envejecido juntos. Su amor sólo puede conservar su 'grandeza' porque no ha sido sometido a la prueba de la duración⁶⁷. La paradoja



de la eternización mediante la confirmación definitiva de la temporalidad exige que la relación amorosa se interrumpa prematuramente durante la huida, antes de que los amantes tengan tiempo de ponerse a salvo. Poco antes de que ambos abandonen el ámbito de lo trágico y puedan llevar una hipotética vida de paz y sosiego, Romeo y Julieta se suicidan. La narración establece aquí una analogía con el mito de Orfeo y Eurídice⁶⁸: en el momento en que pudiera ponerse fin a la fuga (o a lo fugaz del amor), cuando el amante (el recitador Orfeo) se detiene y mira a su amada, tal vez con el propósito de percibirla realmente como persona, ésta desaparece para siempre⁶⁹. Sólo un amor interrumpido en su clímax tiene probabilidades de ser eterno, es decir: de continuar viviendo en la literatura⁷⁰.

Como se ve, Romeo y Julieta no alcanzan ni con mucho esa condición de amantes ideales y auténticos a la que su falso mito ha pretendido estilizarlos desde hace siglos. Son héroes de un libro de texto en un sentido mucho más literal: en más de un aspecto, ellos aman como si lo hicieran "desde las páginas de un libro". Su forma de amar es sumamente literaria. Se alimenta de la literatura y sirve a su vez de pábulo a la literatura. Romeo y Julieta sólo pueden ser considerados amantes ejemplares en la medida en que su modelo ha marcado, codificado y literarizado la forma de amar de generaciones posteriores. Un ejemplo favorito sobre la fuerza codificadora que emana de *Romeo y Julieta* lo ofrece un episodio de *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde⁷¹: Dorian Gray se enamora de la joven actriz Sibyl Vane⁷² cuando la ve en el papel de Julieta. Noche tras noche acude a verla actuar; su amor por ella es "inmortal": "Ella lo es todo para mí en la vida."⁷³ Pero no la ama como mujer, sino como actriz, como Julieta: "La única cosa que vale la pena amar es a una actriz."⁷⁴ Dorian Gray se ve a sí mismo como Romeo: "Quiero darle celos a Romeo."⁷⁵ Él está codificado en una forma perfecta a través del modelo cultural que le proporciona el drama de Shakespeare –y a diferencia de su modelo, sí está plenamente consciente de ello: "¿Acaso no he tenido razón en sacar a mi amor de la poesía y en hallar a mi esposa en las obras de Shakespeare?"⁷⁶. El amor en Oscar Wilde no es sino una forma de autoestilización estetizante entre muchas otras: "El amor es algo más maravilloso que el arte. Ambas son simplemente formas de imitación."⁷⁷ Cuando la amada de Dorian fracasa como actriz, ya que



no se siente capaz de seguir simulando sentimientos una vez que ha experimentado un amor 'auténtico', él la rechaza diciéndole: "Has matado mi amor [...] Yo te amaba porque hacías realidad los sueños de grandes poetas y dabas forma y substancia a las sombras del arte."⁷⁸ "Sin tu arte no eres nada."⁷⁹ *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, no sólo nos presenta un caso especial de amor conscientemente codificado, sino que hace además una lectura de *Romeo y Julieta* como obra teatral que no sólo aborda el tema del amor codificado, sino que también lo estimula en cuanto tal⁸⁰.

Por lo demás, *Romeo y Julieta* no sería el único drama de Shakespeare que da continuidad de manera convencional al mito del "amor verdadero", al tiempo que lo desmonta poniendo de manifiesto el carácter codificado de ese "sentimiento". Otras obras plantean, de manera incluso explícita, lo que en *Romeo y Julieta* aparece solamente como subtexto: *A Midsummer Night's Dream*, por ejemplo, puede ser interpretado como una parodia de *Romeo y Julieta* (en la farsa de "Píramo y Tisbe"), o una radicalización de lo mismo; es decir, como otra deconstrucción del mito del amor de los obstáculos externos (la pared, el león), como autorreferencia teatral aún más explícita (teatro en el teatro) y drástica alegoría del código de amor (la droga de amor de Puck: "love-in-idleness" [II.i.168])⁸¹. Por otra parte, *Love's Labour's Lost* puede leerse como parábola sobre la analogía de los dos sistemas que convergen en el código de amor: amor y conocimiento (cultura). Al principio, la comedia crea la expectativa de estar construyendo entre ambos una oposición y una jerarquía que serán invertidas en el transcurso de la obra (estudio en lugar del amor – amor en lugar del estudio). El 'amor' de los protagonistas es criticado por los cuatro personajes femeninos debido a su carácter estereotipado. De ese modo, las 'amantes' alcanzan un conocimiento del que Romeo está muy distante: cualquier cosa que se diga acerca del amor está condicionada de antemano. La "autenticidad" del 'amor' implica un modelo demasiado simple de la significación, en el que palabra y sentimiento, significante y significado, se corresponderían completamente. Una representación 'auténtica' del amor sólo sería imaginable, paradójicamente, a través de su propio fracaso: en el fracaso del lenguaje, en la interrupción del flujo discursivo⁸². Es ésa la razón que mueve a la figura protagónica de esta obra, Berowne, a exigir que en

cuestiones de amor se renuncie a toda retórica: "Fie, painted rhetoric!" [IV.iii.235]⁸³. *Love's Labour's Lost* aborda así el tema de la imposibilidad de ser auténticos y el carácter inexorable del código de amor⁸⁴. El "amor verdadero" es paradójico e ilusorio. Podría decirse que está situado más allá de todo aspecto relativo al lenguaje, más allá de toda retórica, más allá del código; en la conciencia de su propia irrealidad.

Viola: 'tis poetical.

Olivia: It is the more like to be feigned.

Twelfth Night, I.v.195-197⁸⁵

4. Pre-texto y sub-texto: sentimiento y codificación

El texto de Shakespeare puede leerse por tanto en consonancia con la tesis expuesta al principio, según la cual "el código 'no es más que un código', y el amor un sentimiento literariamente pre-modelado y prescrito."⁸⁶ El amor es un texto; uno bastante capcioso, por cierto, contra el cual se vuelven continuamente sus propias metáforas⁸⁷. En la sociedad moderna, como en aquella de Verona –signada por el feudalismo, la venganza de sangre y el patriarcado–, la comunicación no conflictiva es todo menos la regla. En un ambiente de rudeza, desconfianza, odio y violencia sólo puede lograrse un proyecto de intimidad recurriendo a modelos probados, es decir, sin aspirar a la 'verdad' ni a la 'autenticidad'. Es justamente esto lo que nos demuestran Romeo y Julieta. También su amor es una "improbabilidad común y corriente"⁸⁸.

En *Romeo y Julieta*, Shakespeare esboza una de las narraciones más exitosas acerca del "amor verdadero" y su trágico final. Al mismo tiempo, sin embargo, la obra deconstruye ese concepto del amor de una manera ciertamente sutil. El discurso ostensible de la tragedia de amor, o lo que es igual a decir el "pre-texto" del drama, es el discurso del "amor verdadero". Pero entretejido con este discurso se encuentra un "sub-texto" que lo deconstruye, lo subvierte de forma permanente, revelando la codificación de ese pretendido "amor verdadero" y subrayando todo lo programado, estereotipado e inauténtico que hay en él.

Los usos metafóricos relacionados con el libro, la rima, la lectura, la memorización y la recitación, así como la mirada, la mercancía,



etc., están ubicados en el texto de forma tal que, mientras permanecen aislados, parecerían inocentes alusiones, libres de toda sospecha, pero cuya reiteración y combinación crea una red semántica de potencial subversivo. Su sentido –la referencia a la codificación del amor– no se esclarece de manera directa ni autónoma, sino únicamente a través de una compleja correlación: a partir de que los diversos elementos desestabilizadores van enriqueciéndose cada vez más con nuevos significados dentro del sistema de todo el subtexto.

El carácter subversivo que la expresión “by th’book” introduce en la obra, es activado semánticamente por medio del comentario, en sí mismo inocente, que hace Mercucio acerca del estilo de batirse de Teobaldo, y adquiere una nota anti-idealista adicional a través de la connotación negativa de la expresión “by rote”. Los pasajes aislados en los que las metáforas del libro, la lectura, etc. desempeñan un papel, adquieren su potencial destructivo bajo la forma de esa orquestación polifónica que ellas representan en conjunto.

La simultaneidad del subtexto va socavando la linealidad de la interpretación más ostensible del texto⁸⁹. La armonización de motivos opuestos que se revelan sólo al ser combinados, no se pone de manifiesto fácilmente durante una lectura simple, mucho menos en una representación. Son varias las puestas en escena que no escatiman esfuerzos por desviar la atención de los auditorios hacia una interpretación oficial, haciendo énfasis en aquellos componentes pretextuales e intentando desmontar el sistema de referencias subtextuales. Pero en definitiva, los múltiples significantes irónicos están repartidos en el sistema sígnico del drama de una manera tan homogénea, que sólo podrían ser desactivados mediante una manipulación excesiva, y aun así, se harían notar a pesar de todo como presagios de un oculto contrasentido, como trampas o momentos de protesta contra una creación de sentido armónico que tan sólo podrían ser acallados por medio de un considerable esfuerzo de suplantación.

Romeo y Julieta es una obra de una “ironía” radical. Es en extremo polisémica. La obra pone en escena una simultaneidad de elementos contradictorios que no se pueden disociar dialécticamente ni reducir a una simple fórmula: por una parte, demuestra con ejemplos cómo el amor es un sentimiento culturalmente codificado, tal como lo han



expuesto teóricos como Luhmann, Barthes y otros. Por otra parte, prueba que este hallazgo no tiene por qué estar reñido con la existencia de una pasión subjetiva sincera, capaz de deparar a los amantes la dicha más sublime o un trágico final. *Romeo y Julieta* destruye el mito romántico del "amor verdadero" y es al mismo tiempo su celebración artística más cabal. *Romeo y Julieta* –como Don Quijote– aman "realmente". Su amor, por muy codificado que esté, es en definitiva lo único que cuenta en el mundo para estos héroes shakespearianos, algo sin lo cual no desean seguir viviendo. Ellos aman, proclaman continuamente la factibilidad e inmensidad de su manera de amar, y no obstante, sus palabras no son sino citas, llenas de indicios que revelan la inautenticidad y la artificialidad de ese amor.

De estos personajes de Shakespeare y de su amor podría decirse, parafraseando a Michel Foucault, que "no es posible evadir el código, porque él siempre está presente"⁹⁰. El hecho de que *Romeo y Julieta* estén programados es algo de lo que ellos mismos no son responsables. El código de amor es un determinante cultural, al cual de todos modos, no hubieran podido sustraerse. La obra de Shakespeare hace visible esto de una manera decorosa, sin estropear el elemento conmovedor del argumento. En *Romeo y Julieta* el código no sólo es reproducido, sino tratado en tanto código⁹¹. El hecho de que el amor esté codificado sólo puede parecer escandaloso a alguien que insista todavía en su originalidad y autenticidad: un nostálgico que, como Rousseau, crea todavía en un sincero y (nuevo) lenguaje del sentimiento, que no se interese ya en el funcionamiento real de nuestro lenguaje (en su manera de condicionar y expresar ese sentimiento) y, que por tanto, no esté en condiciones de concebir unidas la codificación y la fuerza del sentir. El amor es una realidad, y es también una ideología. La obra teatral de Shakespeare ilustra un gran amor sin agotarse jamás en idealizaciones. Y es precisamente el hecho de que esos lados oscuros, esas ilusiones y condicionamientos del amor sean puestos tan claramente de relieve, lo que lo hace más verdadero. En su soneto CXXXVIII Shakespeare describe la paradoja de un amor que está consciente de su falacia intrínseca y que no por eso deja de existir:



When my love swears that she is made of truth,
 I do believe her, though I know she lies, [...]

Simply I credit her false-speaking tongue:
 On both sides thus is simple truth suppress'd.
 But wherefore says she not she is unjust? [...]

O love's best habit is in seeming trust, [...]

Therefore I lie with her, and she with me,
 And in our faults by lies we flattered be.⁹²

Cuando jura mi amor que su fe es como el cielo
 de firme, yo la creo, bien que sé que miente,
 para que ella me crea un infeliz mozuelo,
 del mundo y sus perversidades inocente.

Así, creyendo en vano que ella me cree joven,
 bien que sabe que es ida la flor de mis años,
 yo, simple, de su lengua bebo los engaños,
 y sufre la verdad que aquí y allí la roben.

Pero, ¿por qué ella no declara que es falsa?
 Pero, ¿por qué no digo yo que yo soy viejo?
 Ah, que en amor la pura fe es la mejor salsa,
 y edad no quiere Amor contar en su cortejo.
 Conque ella en mí, yo en ella, así con trampa entramos,
 y nuestras faltas con embustes adobamos⁹³.

Notas

* La traducción fue realizada por José Aníbal Campos, La Habana. (La versión alemana de este ensayo fue publicada en la revista *Poetica* bajo el título de: "'You kiss by th' book'. Der Mythos der 'wahren Liebe' und seine Dekonstruktion in William Shakespeares *Romeo and Juliet*", *Poética* 33. 1-2 (2001): 69-98. Una versión ampliada del mismo apareció en el libro del propio autor *Shakespeares Selbsteonstruktion* (Würzburg, 2001) 59-97.

¹ ("En Werther, est-ce l'amoureux qui pleure ou est-ce le romantique?") Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* (Paris, 1977) 213.

² Desde el punto de vista histórico, el concepto del "amor verdadero" alcanzó su punto culminante en la idea del "amor romántico". Es posible usar ambos conceptos como sinónimos en la medida en que pueden ser determinados de acuerdo con los mismos criterios en un sentido funcional.

³ En el origen histórico de este concepto de la atracción que ejerce el "alma" del otro se encuentra el mito de Amor y Psique (Apuleyo, *Metamorphosen* IV.28ff [*Metamorphosen oder der goldene Esel*, trad. del lat. de Rudolf Helm, Berlín 1978]).

⁴ Véase Laurence Thomas, "Reasons for Loving," Robert C. Solomon/Kathleen M. Higgins (ed.), *The Philosophy of (Erotic) Love* (University of Kansas, 1991) 467-476.



⁵ Todas las citas originales del drama de Shakespeare *Romeo y Julieta* fueron tomadas de la edición *Arden*, Second Series, ed. de Brian Gibbons, Londres 1993 (1980). Las citas en español han sido tomadas de: William Shakespeare, "Romeo y Julieta," trad. de Luis Astrana Marín, selección y notas introductorias de Beatriz Maggi, *Tragedias*, 2 tomos (La Habana, 1982) 299-390; y son indicadas en el texto a través de la abreviatura "[Tr.]", seguida de la página correspondiente. Para la traducción de este texto, sin embargo, fue preciso corregir algunos pasajes en los que la versión de Astrana Marín se alejaba demasiado del sentido del original. En ese caso, las enmiendas son señaladas entre corchetes.

⁶ Sobre la modernización de los conceptos del amor en la obra de Shakespeare ("amor de perfección" – "perfección del amor") véase, Bernhard H. F. Taureck, "Liebesperfektion in *Romeo und Julia*," *William Shakespeare zur Einführung* (Hamburgo, 1997) 35-41.

⁷ El *pathos* del suicidio por amor forma parte, incluso hoy, del repertorio del código de amor en varias culturas, en cuyo contexto esto no es visto en modo alguno como algo artificial. En muchas canciones populares aparecen líneas de texto en las que se dicen cosas tales como: "Yo por ti daría la vida" o "Sin ti no quiero vivir".

⁸ Véase, Herbert Geisen, "Nachwort," *Romeo and Juliet* por William Shakespeare, trad. y ed. de Herbert Geisen, ed. bilingüe, (1979; Stuttgart, 1990) 243-265; aquí: p. 265.

⁹ La historia de la recepción de esta obra en Alemania condicionó la traducción "romantizante" realizada por August Wilhelm von Schlegel (William Shakespeare, "Romeo und Julia", trad. de August Wilhelm von Schlegel, *Shakespeare's dramatische Werke*, 9 tomos, ed. de August Wilhelm von Schlegel y Ludwig Tieck, (Berlín, 1867) t. 3: 315-446), en la cual se atenuaban aquellos pasajes vulgares incompatibles con el concepto del "amor verdadero" (Véase, por ejemplo, II.iii.53-54: "Then plainly know my heart's dear love is set / On the fair daughter of rich Capulet." Schlegel: "So wiss' einfältiglich: ich wandte Seel' und Sinn / In Lieb' auf Capulet's holdsel'ge Tochter hin." [362]) ("Pues sabe, simplemente, que mi alma y mis sentidos están ahora dirigidos a la afortunada hija de Capuleto."), o eran sencillamente suprimidos (por ejemplo, II.ii.40-42: "What's Montague? It is nor hand nor foot / Nor arm nor face nor any other part / Belonging to a man. O be some other name." Schlegel: "...Was ist / Denn Montague? Es ist nicht Hand nicht Fuß, / Nicht Arm noch Antlitz. O sei andern Namens!" [352-353]); ("¿Qué es Montesco? No es mano, ni pie, ni brazo, ni rostro. ¡Oh, que otro sea tu nombre!"). Por su parte, la traducción realizada por Luis Astrana Marín en 1921 es muy desigual. En ocasiones tiende también a neutralizar aquellos pasajes groseros o profanos no compatibles con el concepto del "amor verdadero". El primer pasaje mencionado es traducido como sigue: "Pues sabe, entonces, que el amor de mi corazón radica en la bella hija del rico Capuleto." [Tr. 338], eliminando la connotación de apuesta implícita en la forma verbal "is set". Sin embargo, en el segundo ejemplo, la traducción de Astrana Marín guarda una absoluta fidelidad al texto original: "¿Qué es Montesco? No es ni mano, ni pie, ni brazo, ni rostro, ni parte alguna que pertenezca a un hombre. ¡Oh, sea otro tu nombre!" [Tr. 332]. Otros pasajes citados en este ensayo en los que la



versión de Luis Astrana Marín se aleja del sentido del original son, por ejemplo: (1) "I am proverb'd" [I.iv.37] (L.A.M.: "Por mi parte, me atengo al refrán del abuelo..." [Tr. 322]), con lo cual se pierde la connotación de "hechizo", "embrujo" implícita en el original; (2) "You kiss by th' book" [I.v.109] (L.A.M.: "Besáis según el ritual" [Tr. 328]), versión con la cual se neutraliza una de las metáforas principales para la deconstrucción del mito del "amor verdadero": "el libro"; (3) "Love goes towards love as schoolboys from their books" [II.ii.156] (L.A.M.: "El amor corre hacia el amor como los escolares huyen de sus libros." [Tr. 335]); en este caso, la connotación de "huir" no está forzosamente implícita en el original inglés. Por la manera en que ha sido formulado este verso, también pudiera interpretarse que los amantes son como escolares que vienen de leer (de estudiar) sus libros; (4) "I will be civil with the maids" [I.i.21-22] (L.A.M.: "Seré cruel con las doncellas." [Tr. 310]); en el original inglés, la palabra "civil" no sólo es usada en un sentido irónico. Ella remite asimismo a las palabras introductorias del coro, donde se habla de "sangre ciudadana" ("civil blood") que "tiñe ciudadanas manos" ("civil hands") [Tr. 309], con lo que se alude a la guerra "civil" que mantienen desde hace generaciones las familias Montesco y Capuleto; (5) "I am able to stand" [I.i.27] (L.A.M.: "...mientras pueda tenerme en pie" [Tr. 310]), traducción con la cual se pierde casi por completo la connotación sexual implícita en el original inglés.

¹⁰ Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie* (Francfort del Meno, 1987) 303; véase, del mismo autor, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität* (1982; Francfort del Meno, 1994) 13-19; véase también: Norbert Bolz, "Niklas Luhmanns Kommunikationstheorie," *Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die Neuen Kommunikationsverhältnisse* (Munich, 1993): 40-57.

¹¹ Véase Hartmann Tyrell, "Romantische Liebe – Überlegungen zu ihrer 'quantitativen Bestimmtheit'," Hartmann Tyrell/Dirk Baecker/Jürgen Markowitz/Rudolf Stichweh/Helmut Willke (ed.), *Theorie als Passion. Niklas Luhmann zum 60. Geburtstag* (Francfort del Meno, 1987) 570-599; Andrea Leupold, "Liebe und Partnerschaft: Formen der Codierung von Ehen," *Zeitschrift für Soziologie* 12 (1983): 297-327. Aquí, p. 297ff.

¹² Luhmann, *Soziale Systeme* 305. Véase, p. 309: "Una apreciable gradación de lo que las personas significan las unas para las otras, sólo se alcanza mediante una diferenciación de los sistemas sociales particulares..."

¹³ p. 306. Véase, p. 310: "Lo que resulta indiscutible [...] es que la compenetración entre seres humanos sólo es posible por medio de la comunicación; es decir, mediante la formación de un sistema social."

¹⁴ Véase: Ovidio, *Ars amatoria*: "doctus amet." (I.2) – "arte regendus Amor" (I.4), *Ars amatoria*, ed. bilingüe, lat.-al., trad. y ed. de Michael von Albrecht (Stuttgart, 1992.)

¹⁵ Luhmann, *Liebe als Passion* 9.

¹⁶ Roland Barthes describe al amante como un reo de las "figuras" retóricas del discurso amoroso. (*Fragments d'un discours amoureux* 8): "La figure, c'est l'amoureux au travail." ("La figura, es el enamorado en acción.")

¹⁷ Luhmann, *Liebe als Passion* [v. nota 10], p. 47.

¹⁸ Luhmann, *Liebe als Passion* 70.



¹⁹ Luhmann, *Liebe als Passion* 190.

²⁰ Al parecer, el amor, para Hegel, establecía un contrapunto positivo respecto de lo político: "A esta tierna flor no le conviene el suelo en que fue plantada, y no nos queda otra opción sino lamentar la triste fugacidad de tan bello amor..." "Vorlesungen über Ästhetik III," *Werke*, t. 15 (Frankfort del Meno, 1986) 567. Incluso una interpretación decididamente marxista como la planteada en el muy acucioso trabajo de Anselm Schlösser titulado "'Und alles wandelt sich ins Gegenteil': Komplexe Wirklichkeit und Dialektik in *Romeo und Julia*," *Shakespeare. Analysen und Interpretationen* (Berlín/Weimar, 1977) 266-289, no alcanza a poner en entredicho el cliché del "gran amor verdadero". Todo aquí es sometido a un riguroso análisis dialéctico, y sólo la "vivencia del amor verdadero" (p. 274) permanece intacta. El drama es incluso declarado como un "triunfo del amor como agente social" (p. 274). Por su parte, Kurt Tetzeli von Rosador ve en *Romeo y Julieta* a dos "utópicos del íntimo apetito sexual" ["Vom Mythos romantischer, weltbedeutender Liebe," *Romeo und Julia* de William Shakespeare, trad. de Frank Günther (Munich, 1995) 275-290; aquí: p. 289].

²¹ Véase: Harold Bloom, "Romeo and Juliet," *Shakespeare. The Invention of the Human* (Nueva York, 1998) 87-103. Aquí, p. 97, p. 89, p. 90. ("the tragedy of authentic romantic love", "a vision of an uncompromising mutual love that perishes of its own idealism and intensity", "the largest and most persuasive celebration of romantic love in Western literature").

²² Jacques Derrida, "L'aphorisme à contretemps," *Psyché. Invention de l'autre* (París, 1987) 519-533.

²³ Véase, por ejemplo: Stephen Greenblatt, "Fiction and Friction," *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (Berkeley/Los Angeles, 1988) 66-93; Stephen Orgel, *Impersonations. The performance of gender in Shakespeare's England* (Cambridge, 1996); Catherine Belsey, *The subject of tragedy. Identity and difference in Renaissance drama* (1985; Londres, 1991); Kirby Farrell, "Love, Death, and Patriarchy in *Romeo and Juliet*," *Shakespeare's Personality*, ed. de Norman N. Holland, Sidney Homan y Bernard J. Paris (Berkeley, 1989) 86-102; Thomas Moisan, "O Any Thing, of Nothing First Create!': Gender and Patriarchy and the Tragedy of *Romeo and Juliet*," *In Another Country: Feminist Perspectives on Renaissance Drama*, ed. de Dorothea Kehler y Susan Baker (Metuchen/Londres, 1991) 113-136; Robert Appelbaum, "Standing to the wall': The Pressures of Masculinity in *Romeo and Juliet*," *Shakespeare Quarterly* 48 (1997): 251-272.

²⁴ Véase, por ejemplo: Peter Thomson, *Shakespeare's Theatre* (Londres/Nueva York, 1992); Leslie Thomson, "'With patient ears attend': *Romeo and Juliet* on the Elizabethan Stage," *Studies in Philology* 92 (1995): 230-247; Lisa Merrill, *When Romeo Was a Woman: Charlotte Cushman and Her Circle of Female Spectators* (University of Michigan, 2000); Marianne Novy, *Transforming Shakespeare. Contemporary Women's Re-Visions in Literature and Performance* (St. Martin, 1999).

²⁵ Johann Wolfgang Goethe, *Fausto*, trad. de J. Roviralta Borrell e intr. de Camila Henríquez Ureña, Primera Parte, Acto único ("En el gabinete de estudio") (La Habana, 1980) 105. ["Und euch, mit warmen Jugendtrieben, Nach einem Plane, zu verlieben" en: "Faust. Eine Tragödie," *Weimarer*



Ausgabe I.14, v. 1799-1800 (1887-1919; Munich, 1987) Reimpresión de la edición de Weimar. ("Studierzimmer").

²⁶ La primera aparición de Romeo en escena se asemeja a la de Antonio en *El mercader de Venecia*: Este último tiene que soportar que sus amigos le reprochen su melancolía, exhibida a ojos de todos sin una razón visible, y que para ellos no responde sino al deseo de llamar la atención y de parecer misterioso, es decir, teatral. (*The Merchant of Venice*, ed. de John Russell Brown, Arden Shakespeare, Second Series [Londres, 1955] I.i.88-102).

²⁷ En su adaptación de esta obra, Goethe prescinde de la escena en que Romeo aparece como un amante desdichado (I.i.114-236): La versión de Goethe (Johann Wolfgang von Goethe, "Romeo und Julia," *Weimarer Ausgabe*, I.9, pp. 169-274) comienza con los preparativos de la fiesta de los Capuleto. El amor de Romeo por Rosalina es tratado aquí en un breve diálogo de veinticinco líneas de verso entre Romeo y Benvolio (Goethe, I.ii.57-81). En esta adaptación Romeo aparece más sereno y menos estilizado que en Shakespeare. El joven Montesco no asiste al baile para encontrarse con Rosalina, sino en busca de "distracción". (Goethe, I.ii.70).

²⁸ Acerca de las referencias literarias en la poesía amorosa de Romeo, véase: Robin Headlam Wells, "Neo-Petrarchan Kitsch in *Romeo and Julia*," *Images of Shakespeare*, Werner Habicht/D. J. Palmer/Roger Pringle (ed.) (Newark/Londres/Toronto, 1988) 129-150; Inge Leimberg, "*Shakespeares Romeo und Julia*," *Beihefte zu Poetica* 4 (Munich, 1968).

²⁹ La sustitución del paradigma amoroso medieval de la "idealización" por el "código del *amour passion*" y el cambio hacia el uso de la paradoja, es fechado por Niklas Luhmann en el siglo XVII (Luhmann, *Liebe als Passion* 57-71). *Romeo y Julieta* representa formas del código cuya aceptación generalizada desde el punto de vista de la historia del discurso es ubicada por Luhmann (cuya investigación se concentra en el espacio cultural románico) cien años después de escrita la obra, aunque tales formas ya aparecían en Petrarca.

³⁰ La paradoja significa para el amante ampliar su campo de acción, así como la posibilidad de probarse a sí mismo: "El carácter inalcanzable de la mujer adorada es transferido a la decisión de la propia mujer." (Luhmann, *Liebe als Passion* 59). "La paradoja pasa a ser una fórmula de clausura del código, con la cual se gana legitimación de la inestabilidad y refinamiento psicológico." (p. 71).

³¹ La retórica de la "pasión" legitima el estado del "afectado" y le proporciona a éste una mayor libertad de acción: "La actividad es camuflada como pasividad; la libertad como coacción." (p. 73).

³² En la versión de Astrana Marín, este pasaje es traducido como sigue: "Por mi parte, me atengo al refrán del abuelo..." [Tr. 322], con lo cual se pierde el sentido implícito en la frase "I am proverb'd..."

³³ Véase Luhmann, *Soziale Systeme* 49-96.

³⁴ La teoría culturalista del amor 'codificado' es compatible con la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud; el amante no ama tanto la "esencia" del otro como la proyección de la imagen que él se ha hecho de esa otra persona en sí mismo, de manera inconsciente y determinada por circunstancias externas. Es sabido que Freud deconstruye el amor y la sexualidad y los explica a partir de hechos que han dejado huella en la



infancia dentro del triángulo familiar. [Véase Sigmund Freud, "Aportaciones a la psicología de la vida erótica," "Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de la neurosis," *Obras completas*, 2 tomos, trad. de Luis López-Ballesteros y de Torres (Madrid, 1948) 974-993].

³⁵ La manera en que Romeo recurre constantemente a modelos tradicionales del amor es más que obvia: Schlösser [v. nota 20], p. 273, señala a Petrarca; Geisen [v. nota 8], p. 249, habla de los "clichés del soneto"; Brian Gibbons denomina el convencionalismo de Romeo ("conventionality") como absurdamente estereotipado ("absurdly stereotyped") y como una "parodia" de Shakespeare ["Introduction," *Romeo and Juliet* por William Shakespeare, ed. Brian Gibbons (1980; Londres, 1993) 1-77 y 47]. Todos, sin embargo, establecen una diferenciación entre la artificialidad del amor de Romeo por Rosalina y su "verdadero" amor por Julieta, pasando por alto el parentesco estructural, la equivalencia incluso de ambas formas de amar: En términos musicales, podría decirse que la figura de Rosalina constituye una exposición del tema de Julieta.

³⁶ Los códigos no son únicamente "negativos"; ni necesitan siempre ser desvelados como "lenguaje falso"; ellos facilitan la expresión y la vivencia, pero se oponen al mito de la autenticidad.

³⁷ Georg Simmel, "Fragment über die Liebe," *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, ed. de Michael Laudmann y Margarete Susman (Stuttgart, 1957) 17-28. Aquí: p. 19; véase, Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* 39f.

³⁸ Simmel, "Fragment über die Liebe" 18.

³⁹ Simmel, "Fragment über die Liebe" 20.

⁴⁰ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, ed. de Peter Ackroyd, (1891; Londres 1985) 74.

⁴¹ Dietrich Schwanitz, *Systemtheorie und Literatur. Ein neues Paradigma* (Opladen, 1990) 212.

⁴² La práctica habitual de la puesta en escena establece un contraste entre la relación infructuosamente forzada de Julieta y Paris y el vínculo capaz de vencer todos los obstáculos que surge entre aquella y Romeo. En su deseo por Julieta, Paris no se diferencia mucho de su rival: "The valiant Paris", se dice, "seeks you for his love." [I.iii.74] ("el animoso Paris os solicita por esposa." [Tr. 320]). Igualmente, en otro pasaje que tiene lugar poco después, se dice: "Under love's heavy burden do I sink." – "And, to sink in it, should you burden love." [I.iv.22-23]. En ambos casos, el término "love" ha de ser interpretado en un doble sentido: Paris y Romeo quieren a Julieta "como amante" y "para su amor". Pues lo primero es un sentimiento ya pre-existente, muy vagamente formulado –lo que Simmel llama "un amor que camina en el vacío"–, y sólo de manera secundaria, ese sentimiento requiere de un objeto apropiado. No existe indicio alguno de que Paris –como Romeo– no crea con igual sinceridad subjetiva en la autenticidad de su "true love" [V.iii.20]: Él se ha enamorado de Julieta después de verla por primera vez, como Romeo. Su luto posterior por ella no parece en nada fingido. Se introduce solo en la tumba de Julieta para rendirle los últimos honores, y muere, como Romeo, junto al sepulcro de la amada, y, al igual que su rival, muere "por ella". Sus últimas palabras están dedicadas a esa mujer infelizmente amada: "Lay me with Juliet."



(*Paris dies.*)" [V.iii.73] ("...y colócame con Julieta! (*Muere.*)" [Tr. 384]). Paris y Romeo son dos figuras intercambiables. No es sino el azar lo que hace de uno un amante legendario y del otro un amante que llega demasiado tarde: Paris es un Romeo tardío, nada más. (Aunque al menos conserva el nombre de un amante legendario –el amante de Helena en la mitología griega.)

⁴³ "Ya sabes, alguien dijo que 'el mundo es un escenario' en el que cada cual ha de representar su papel. El destino me deparó la oportunidad de actuar a tu lado en *Enamorados*, donde tú haces el papel de mi novia. El primer acto trata de cuando nos conocimos. Yo te amé desde que te vi. Leías tus bocadillos tan hábilmente, sin equivocarte. Y entonces comenzó el segundo acto: Parecías cambiar, actuabas extrañamente. ¿Por qué? Eso nunca lo sabré. –Querida, mentiste cuando dijiste que me amabas, y yo no tengo motivos para dudar de ti. Pero en todo caso prefiero seguir oyendo tus mentiras a continuar viviendo sin ti. – Y ahora está desierto el escenario, todo a mi alrededor está vacío. Y si no regresas a mi lado, pueden ir bajando ya el telón." (Texto y música: Roy Turk, Lou Handman)

⁴⁴ Manfred Schneider interpreta *Romeo y Julieta* a partir del criterio de la velocidad; véase: *Liebe und Betrug. Die Sprache des Verlangens* (Munich, 1994) 136-143.

⁴⁵ Romeo no está más cerca de Julieta que el yo poético del poema "À une passante", de Charles Baudelaire, respecto de la inalcanzable mujer que pasa. Véase: Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen. Les fleurs du mal*, ed. bilingüe fr.-al., trad. y ed. de Friedhelm Kemp [1857; Munich, 1991 (1986)] 198.

⁴⁶ La "idealista" teoría de Platón sobre 'Eros' es pre-romántica en la medida en que plantea la insalvable separación de los amantes (el mito del andrógino original) y considera el 'amor' como algo dirigido en lo esencial a una 'idea' o, en su lugar, al aspecto exterior de la persona amada. [Véase: Platón, "El banquete o del amor," *Diálogos*, trad. de Juan Garriga (Barcelona, 1947) 135-195]. El concepto postromántico del código de amor sería comparable a una "idea" platónica interiorizada y entendida de manera contingente.

⁴⁷ La velocidad con que se produce este enamoramiento no puede explicarse a través de la economía de recursos escénicos, ni podría hacerse plausible en la representación mediante el uso de pausas, gestos y silencios. Romeo y Julieta no se enamoran realmente, ellos ya se aman antes de conocerse. Sólo someten a prueba un objeto potencial sobre la base de determinadas premisas que es preciso cumplir y, una vez comprobado esto, se activan.

⁴⁸ Luhmann, *Soziale Systeme* 92.

⁴⁹ La secuencia con que los personajes de Shakespeare consuman su 'amor', se corresponde por demás con el modelo de las "cinco líneas amoris" ("visus", "allocutio", "tactus", "basium", "coniunctio"); véase: Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948; Berna/Munich, 1984) 500-502; Werner von Koppenfels, *Bild und Metamorphose. Paradigmen einer europäischen Komparatistik* (Darmstadt, 1991) 44 y 71f.

⁵⁰ Para Romeo, son válidas las palabras de Boileau: "[S]ans Pointe un Amant n'osa plus soupirer." ("Sin agudeza, un amante ya no se atrevía a suspirar.") [Nicolas Boileau, *L'Art Poétique*, ed. de August Buck (1674; Munich 1970) I.116].



⁵¹ Camino de la fiesta, Benvolio, de manera alusiva, habla de que no anunciarán su entrada "con un prólogo sin libro, pronunciado desmayadamente por el apuntador" ([Tr. 322]) ("no without-book prologue, faintly spoke / After the prompter" [I.iv.7-8]) y tampoco es casual que Mercucio emplee la palabra "quote" (citar) en lugar de "observe" (advertir) [I.iv.31].

⁵² La forma tradicional, petrarqueana, del soneto del encuentro en *Romeo y Julieta*, se pone verdaderamente en evidencia si se la compara con los propios sonetos de Shakespeare, los cuales se ajustan menos a los moldes convencionales. Véase: Manfred Pfister, "Mein Lebenszins, er liegt in dieser Schrift", *Die Sonette* por William Shakespeare, ed. bilingüe ingl.-alem., trad. de Christa Schuenke (Munich, 1999) 174-196.

⁵³ Véase también, Roland Barthes, *S/Z* (Paris, 1970) 80: "Sans le Livre, sans le Code –toujours antérieurs– point de désir [...] l'écriture devient origine du sentiment." ("Sin el libro, sin el código –siempre anteriores– no hay deseo [...] la escritura deviene origen del sentimiento.")

⁵⁴ A partir de la perspectiva aquí escogida, y a la luz del "material" diseminado por todo el texto como una compleja red de alusiones recíprocas, el cual constituye un material deconstructivo que equipara el amor de Romeo por Rosalina y por Julieta, es preciso relativizar la observación de Winfried Menninghaus, según la cual el lenguaje del amor en Romeo experimenta en el soneto del encuentro un cambio que va del "polo Rosalina" ("convención" petrarqueana, "llena de estereotipos convencionalizados", p. 4), al "polo Julieta" (p. 7) ("un lenguaje completamente nuevo", "una nueva anti-forma", "anti-retórica", "un nuevo *pathos* de la autenticidad", "dimensión de lo sublime", todo esto en p. 5) – Winfried Menninghaus, "Zwischen Bandello und Shakespeare: Pierre Boaistuau's *Romeo und Julia*-Version," *Poetica* 19 (1987): 3-31.

⁵⁵ Octavio Paz, *La llama doble. Amor y erotismo* (1993; México 1995) 106: "El amor es la metáfora final de la sexualidad." – Véase el análisis que hace Paz de las cinco ambivalencias constitutivas del amor: "exclusividad"/"reciprocidad", "obstáculo"/"transgresión", "dominio"/"sumisión", "fatalidad"/"elección", "cuerpo"/"alma" (pp. 116-131).

⁵⁶ Luhmann, *Soziale Systeme* 53.

⁵⁷ Romeo había comparado su amor con una apuesta en un juego de azar:
[M]y heart's dear love is set
On the fair daughter of rich Capulet.
[II.iii.53-54].

[E]l amor de mi corazón [está puesto] en
la bella hija del rico Capuleto.

[Tr. 338]

⁵⁸ Otro elemento que contribuye al desencantamiento es el claro carácter autorreferencial de la obra: ya desde el prólogo se alude al carácter artístico y artificial de lo representado: "[W]e lay our scene" [I.Pr.2] ("...situamos nuestra escena" [Tr.309]); "the two hours' traffic of our stage" [I.Pr.12] ("...va a ser durante dos horas el asunto de nuestra representación." [Tr.309]). Incluso los personajes aluden en repetidas ocasiones a su propia teatralidad: "My dismal scene I needs must act alone." [IV.iii.19] ("¡Esta es



una terrible escena que debo representar yo sola!" [Tr.373]. Julieta llama a su noche de amor "love-performing night" [III.ii.5]. La insistencia en el aspecto performático del acto de 'amar' no sólo tiene aquí implicaciones sexuales, sino que alude igualmente a lo mimético, a lo teatral, a lo memorizado y estandarizado del 'amor', que puede ser consciente en mayor o menor medida: "true love acted" [III.ii.16], "true love's rite" [V.iii.20].

⁵⁹ Véase, Julia Kristeva, "Roméo et Juliette: le couple d'amour-haine," *Histoires d'amour* (París, 1983) 203-224, en el cual se sostiene la existencia de una estrecha conexión entre el amor y el odio en *Romeo y Julieta*.

⁶⁰ Como ha constatado Ronald de Sousa, los "obstáculos" son elementos imprescindibles para el ideal del "amor romántico". Ellos simbolizan la imposibilidad de la consumación ("impossibility of possession" o "consummation") como su *conditio sine qua non*. Quien suprime los obstáculos, despoja al "amor romántico" de su móvil esencial. Véase De Sousa, "Love as Theatre," Solomon/Higgins (ed.), *The Philosophy of (Erotic) Love* 479-480.

⁶¹ Astrana Marín: "...mientras pueda tenerme en pie." Con esta traducción, se pierde casi completamente la connotación sexual implícita en el original inglés.

⁶² Véase Joseph A. Porter, *Shakespeare's Mercutio. His History and Drama* (Chapel Hill/Londres, 1988).

⁶³ Una puesta en escena que haga hincapié en lo sentimental tendría que prescindir de la figura de Mercucio. Es esto lo que hace Franco Zeffirelli en su versión cinematográfica de 1968, al caracterizar a este personaje, durante el parlamento sobre la "Reina Mab", como un fabulador depresivo e inestable. Otro tanto hace, en consecuencia, Baz Luhrmann en su versión postmoderna de 1996, en la que Mercucio es representado como una persona de color, depresiva, que viste ropas de mujer y consume drogas. También Zeffirelli suprime de la escena del beso la frase "by th'book" (la cual, por cierto, Luhrmann deja intacta). Véase, Franco Zeffirelli, "Filming Shakespeare" [entrevista], Glenn Loney (ed.), *Staging Shakespeare. Seminars on Production Problems* (Nueva York/Londres 1990) 239-270; Peter S. Donaldson, "'Let Lips Do What Hands Do': 'Male Bonding', 'Eros' and Loss in Zeffirelli's *Romeo and Juliet*," *Shakespearean Films – Shakespearean Directors* (Boston, 1990) 145-188.

⁶⁴ Mercucio es un mediador entre la dimensión cómica y la dimensión trágica del drama. La consecuente mezcla de géneros en *Romeo y Julieta* despoja a lo trágico de su gravedad y, de manera inversa, le quita a lo cómico su ligereza. La obra comienza con la comicidad vulgar de los criados camorristas de los Capuleto [I.i.1-54]. Por su parte, el criado [I.ii.38-44 y 57-83] y los empleados de la casa [I.v.1-15 y IV.ii.1-9] se ocupan de representar ocasionales *comic reliefs*, por no hablar de los elocuentes chistes de la nodriza. La escena de las majaderías de los músicos está situada en un momento tal que provoca un contraste inmediato con el clímax trágico del drama: está situada entre dos escenas en las que los perplejos familiares descubren a Julieta supuestamente muerta y Romeo, que lo ignora todo, es informado sobre la (falsa) muerte de su amada.

⁶⁵ Véase el poema de Percy Shelley "Queen Mab. A Philosophical Poem" (1813), en: *Shelley's Poetry and Prose. Authoritative Texts. Criticism*, ed. de



Donald H. Reiman y Sharon B. Powers, Norton Critical Edition (Nueva York y Londres, 1977) 14-68.

⁶⁶ No es Don Juan el único que sabe que "tout le plaisir de l'amour est dans le changement." [Molière, *Dom Juan ou le Festin de pierre*, ed. de Jacques Morel (1665; París 1985) I.ii.64-65] ("todo el placer del amor radica en el cambio").

⁶⁷ Dante describe la duración como castigo: los adúlteros son condenados a permanecer juntos en el Infierno por toda la eternidad: a ser "sombras" "siempre unid[as]", para que de ese modo experimenten de manera irónica cómo su pasión desemboca en matrimonio. También aquí está presente el motivo del amor como literatura: Los amantes adúlteros del Círculo Segundo del Infierno, Francesca da Rimini y Paolo Malatesta, cuentan cómo: "...un día el Amor abrió al deseo de [su] seno el lirio": "Leíamos..." y "la lectura", "el libro" jugó el papel de alcahuete, Galeoto. [Dante Alighieri, *La Divina Comedia. Infierno*, trad. de Bartolomé Mitre (La Habana, 1978) Canto V, p. 63.]

⁶⁸ Véase, Ovidio, *Metamorfosis*, X.1-105, en: *Metamorphosen*, ed. bilingüe, lat./alem., ed. y trad. de Michael von Albrecht (Stuttgart, 1994) 510-517.

⁶⁹ En otras obras Shakespeare no deja lugar a dudas sobre la idea de que sólo lo inalcanzable, lo lejano y lo desconocido está realmente en condiciones de provocar un deseo duradero. Troilo, por ejemplo, perdería su interés en Cresida si se sintiera completamente seguro de ella. Orsino, por el contrario, sólo puede amar a Olivia en forma duradera porque sabe que su figura siempre será inalcanzable para él. "[A]ll things that are, / Are with more spirit chasèd than enjoy'd." (*The Merchant of Venice*, II. vi. 12-13).

⁷⁰ La novela corta de Gottfried Keller, *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (1856), se concentra justamente en este dilema del 'gran amor' que, en su cenit, ha de acabar en forma violenta. (En: *Sämtliche Werke*, ed. de Thomas Böning y G. Kaiser, t. 4, Francfort del Meno 1989.)

⁷¹ Wilde, *The Picture of Dorian Gray* 72-136.

⁷² También los nombres correspondientes, Dorian Gray (oro, gris) y Sibyl Vane (oráculo de Cumae, vanidad/futilidad) pueden ser descifrados en el marco del concepto del "amor codificado".

⁷³ "She is everything to me in life" (p. 76).

⁷⁴ "[T]he only thing worth loving is an actress", (Ibid.)

⁷⁵ "I want to make Romeo jealous." (p. 80).

⁷⁶ "I have been right, [...] haven't I, to take my love out of poetry, and to find my wife in Shakespeare's plays?" (p. 104).

⁷⁷ "Love is a more wonderful thing than Art." "They are both simply forms of imitation." (p. 112-113).

⁷⁸ "[Y]ou have killed my love [...] I loved you [...] because you realized the dreams of great poets and gave shape and substance to the shadows of art." (p. 115).

⁷⁹ "Without your art you are nothing." (p. 116).

⁸⁰ Sobre la historia de las variaciones sufridas por este tema, véase: Mariangela Tempera, *Romeo and Juliet dal testo alla scena* (Boloña, 1986); Jill L. Levenson, "Romeo and Juliet before Shakespeare," *Studies in Philology* 81 (1984): 325-347; "Changing Images of *Romeo and Juliet*, Renaissance to Modern," Werner Habicht, D. J. Palmer y Roger Pringle (Hg.), *Images of*



Shakespeare (Newark, 1988) 151-162; Menninghaus [v. nota 54]; Olin H. Moore, *The Legend of Romeo and Juliet* (Columbus OH, 1950). Como variantes de este argumento habría que mencionar, entre otras, las siguientes: Ovidio, *Metamorfosis* [v. nota 56], IV.55-166; Matteo Bandello, *Romeo e Guilietta. Romeo und Julia*, ital./al., trad. de E. Th. Kauer (Ulm, 1948); Pierre Boaistuau, *Histoires Tragiques*, ed. de Richard A. Carr (París, 1977); Luigi da Porto, *Giulietta e Romeo*, ed. de A. Torri (Pisa, 1831); Masuccio Salernitano, *Il Novellino*, ed. de A. Mauro, 33. relato (Bari, 1940); Lope de Vega, "Castelvines y Monteses," *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Tomo XV, *Comedias Novelescas*, Tercera Sección (Madrid, 1913) 315-357; Francisco de Rojas y Zorrilla, *La gran comedia de los bandos de Verona*, ed. de Herbert Koch [Halle (Saale), 1953].

⁸¹ *A Midsummer Night's Dream*, ed. de H. F. Brooks, Arden Shakespeare, Second Series (Londres, 1979). Véase: René Girard, Shakespeare. *Les feux de l'envie*, trad. del inglés de Bernard Vincent (París, 1990) capítulos XI-XV.

⁸² Sobre este motivo de la interrupción del flujo discursivo ("Stockung"), véase: Manfred Schneider [v. nota 43]. El hecho de que la representación de estas interrupciones es posible en las obras de Shakespeare desde un punto de vista poético-formal, lo demuestra en particular –independientemente del uso frecuente de una prosa "realista"– la tristeza de la nodriza por la muerte de Julieta: IV.v.49-54.

⁸³ *Love's Labour's Lost*, ed. de H. R. Woudhuysen, Arden Shakespeare, Third Series (Walton-on-Thames, 1998).

⁸⁴ En su versión cinematográfica de 1999, Kenneth Branagh pone en escena la comedia como un musical, en el cual los principales pasajes relacionados con el tema del amor son cantados como conocidos éxitos de moda, de modo que están doblemente codificados.

⁸⁵ *Twelfth Night*, ed. de J.M Lothian und T. W. Craik, Arden Shakespeare, Second Series (Londres, 1975).

⁸⁶ Luhmann, *Liebe als Passion* 53.

⁸⁷ Don Juan: "[H]ay de mar a amar / una letra solamente." Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, ed. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez (1630; Madrid 1994) v. 596-597.

⁸⁸ Luhmann, *Soziale Systeme* 10.

⁸⁹ Véase Roland Barthes, *S/Z* 84ff.

⁹⁰ Véase Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, vol. I: *La volonté de savoir* (París, 1976). El código de amor culturalmente dominante en cada caso tiene sobre el discurso la misma función determinante que Michel Foucault atribuye al "dispositivo" o al "epistema" predominante. Como éste, el primero es una instancia que "hace hablar a los actores".

⁹¹ Una cuestión que merecería un análisis aparte, es si Romeo, Julieta, Don Quijote y Emma Bovary sucumben por la imposibilidad de utilizar el código que cada uno de ellos sigue, y en qué medida lo hacen: ¿Es posible aplicar positivamente el código de amor (ya sea en la conciencia de su artificialidad, es decir, en la desilusión constructivo-pesimista, o al precio de la inconsciencia, de la represión, de la locura, del delirio, del autoengaño)? ¿O es que en definitiva el código sólo puede ser leído "equivocadamente"? ¿Comprenden Romeo y Julieta el código de una manera correctamente "falsa" o falsamente "correcta"? Es decir: ¿Tendrá que sucumbir



inevitablemente quien lea el código de una manera ingenuamente "correcta"? ¿Podrá ser feliz quien lo interprete de una manera realista pero a la vez "falsa"? ¿Comprende mal Romeo el código de amor, o acaso lo ha interiorizado demasiado bien? En este sentido, véase por ejemplo, Harold Bloom, *A Map of Misreading* (Nueva York/Oxford, 1975) o Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt* (¹1981; Francfort del Meno, ²1983).

⁹² *Shakespeare's Sonnets*, ed. de Katherine Duncan-Jones, Arden Shakespeare, Third Series (Walton-on-Thames, 1997) 391-392.

⁹³ William Shakespeare, *62 Sonetos*, trad. de Agustín García Calvo (Madrid, 1999) 62.

TÍTULO: "You kiss by th' book". La deconstrucción del "mito del amor verdadero" en Romeo y Julieta, de William Shakespeare.

PALABRAS CLAVE: Shakespeare, Romeo y Julieta, amor, deconstrucción, discurso, teoría.

FECHA DE RECEPCIÓN: 1 de junio de 2004.

FECHA DE ACEPTACIÓN: 27 de noviembre de 2004.

TITLE: "You kiss by th' book". The Myth of 'True Love' and its Deconstruction in William Shakespeare's Romeo and Juliet.

KEY WORDS: Shakespeare, Romeo and Juliet, love, deconstruction, discourse, theory.

DATE OF SUBMISSION: June 1st, 2004.

DATE OF ACCEPTANCE: November 27th, 2004.

In book: Mito e historia III. El umbral del espacio, Edition: Argentina, Publisher: Universidad FASTA, Editors: Olivia Cattedra, pp.133-150. Cite this publication. Oscar Figueroa. 9.85. Universidad Nacional Autónoma de México. Discover the world's research. 15+ million members. Deconstrucción Del Mito Del Amor en Romeo y Julieta. La tregua. Análisis PESTA China. Las Troyanas. Kafka. La tregua. Patología Hepática. The Unwinding: An Inner History of the New America. The Library Book. Hidden Figures: The American Dream and the Untold Story of the Black Women Mathematicians Who Helped Win the Space Race. Yes Please. Pero esas reuniones secretas de tortolitos no calmaban el corazón de ares quien tomo como tributo la vida de su gran amigo a lo que uno de los dos fue desterrado y la otra lloraba piedad. Pero junto al cura ingeniaron un plan para conseguir paz, un suicidio falso planearia la pequeña chica pero la noticia no llegaria al desesperado novio el cual su alma al hades decidio entregar ya que su vida perdia sentido y para cuando su amada volvio en sã.