



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Pregrado
Departamento de Literatura

Sempiterna violencia:

Matar a Rómulo de Luis Barrales como parodia de *Titus Andronicus*
de William Shakespeare

**Informe para obtener el grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica con
mención en Literatura.**

ALESSANDRA YÁÑEZ PEÑA

Profesora guía: Carolina Brncic Becker

**Seminario de Grado: Shakespeare y su recepción en la dramaturgia latinoamericana
actual.**

Santiago, Chile.

2021

A Magdalena, mi mamá, por enseñarme a leer y a escribir.

Always the years between us. Always the years. Always the love. Always the hours.

A las travestis, excluidas y empobrecidas, que lucharon
para que pudiéramos ser semáforos donde quisiéramos.

Tenemos que ser capaces de ser hermosamente violentas.

A todas quienes empiecen a caminar.

*Que el esfuerzo, pasión e ímpetu detrás de este trabajo sea una estrella que guíe e ilumine
su camino, como las que la vieja Lemebel encendió en la calle San Camilo durante la
noche del 25 de noviembre de 1989.*

Agradecimientos

A Carolina Brncić, por seducirme con su pasión por el teatro, por la literatura, por la educación, por el conocimiento y por el trabajo riguroso. Por recordarme que “*After all... Tomorrow is another day*” cuando lo había olvidado. Por iluminarme con su confianza y respeto e impulsar a dar lo mejor de mí.

A Constanza Martínez, por amarrarme de un dedo un hilo que me mantuviera a flote en la universidad mientras sentía que me hundía, por los tabacos en su balcón, por el amor de mamá gallina A Matías Rebolledo, por las contadas conversaciones que me hicieron confiar en mis capacidades, intelecto y entendimiento, para afianzar pisos basales que me permitieron llegar hasta este punto.

A mis compañeras, Valentina Cárdenas y Manuel Pinto, por haber sido un apoyo incondicional aun en la distancia. Por las conversaciones remotas, por la compañía, por la ayuda académica y emocional, por las risas, por el interés y el respeto hacia nuestro trabajo.

A Vitalia González, mi hermana, amiga, compañera, confidente. Por siempre estar dispuesta a plantarte frente a los demás conmigo a tu lado o a tus espaldas. Por ayudarme a ver en mí lo que nunca vi, siendo esto causa de lo que en gran parte hoy soy. Por las fantasías en Roma y en Sicilia. Por jugar a ser divas del cine italiano de los años cincuenta, hasta que el cuerpo, el sistema y la suerte de no vernos en una zanja, la fortuna, nos lo permita.

A Jannis López, por su inigualable compañía, consejos, guía, conversaciones, cuidados e intelecto, por lo absurdas que hemos sido y seremos, por darme impulso en el trapecio y por mostrarme que puedo hacerlo sola.

A mis mujeres atípicas. Belén Salcedo, por las oportunidades, las conversaciones, el conocimiento infinito que me has traspasado, por estrellar nuestro cielo para no perderme en la oscuridad. Daniela Ulloa, por su cariño, apoyo y comprensión, por esos ya lejanos miércoles de vino y pastas. Antonia León, por su juicio claro e imparcial, por su compañía remota y por el cariño que compartimos por este oficio. Ja’nos Kovacs, por su compañía nocturna, por su entrañable cariño en este último tramo. David Vásquez, por su compañía y presencia aun en la ausencia, por los vinos donde amar fue cáncer. A ellas y otras, mi respeto, consideración, cariño y amor.

“I am Revenge: sent from the infernal kingdom,
To ease the gnawing vulture of thy mind,
By working wreakful vengeance on thy foes.”

Shakespeare, William. *Titus Andronicus* V,2. vv.31-33.

Índice

Introducción.....	6
Primer Capítulo: <i>Titus Andronicus</i> de William Shakespeare.....	8
1. Teatro, política y sociedad.....	8
1.1 Sistema judicial de la Inglaterra Renacentista.....	10
2. Tragedia.....	18
2.1 Noción de ‘Tragedia’.....	18
2.2 Sustratos de la Tragedia de Venganza.....	20
2.3 Tragedia de Venganza.....	23
3. <i>Titus Andronicus</i>	30
3.1 Autoría de <i>Titus Andronicus</i>	30
3.2 Fuentes de <i>Titus Andronicus</i>	32
3.3 Violencia en <i>Titus Andronicus</i>	35
Segundo Capítulo: <i>Matar a Rómulo</i> de Luis Barrales.....	45
1. Generación del 2000.....	45
1.1 Luis Barrales: poética, características y problemáticas.....	49
2. Jauss, Genette, Hutcheon: un lente para comprender la recepción de Shakespeare en Barrales.....	55
3. Violencia sempiterna en <i>Matar a Rómulo</i>	59
Conclusiones.....	77
Bibliografía.....	81

Introducción

La producción de William Shakespeare ha dejado una impronta en el género dramático teatral desde el siglo XVI hasta nuestros días. La relectura, adaptación, y recepción de su obra es tan vasta como su producción. A cuatrocientos años de su muerte, continúa siendo un autor de gran importancia por su tratamiento de motivos, como el ejercicio del poder, la venganza, entre otros, visto en sus tragedias y comedias, y también por las innovaciones dramático-teatrales que incorporó al arte dramático. Dentro de ellas, creemos que una de las características más sobresalientes fue su preocupación por plasmar las tensiones sociopolíticas vistas en su contexto.

En nuestra investigación analizamos la recepción de la tragedia de venganza *Titus Andronicus* de 1594 de William Shakespeare en la pieza *Matar a Rómulo* del año 2015 del dramaturgo chileno Luis Barrales. Como ejercicio de recepción, trabajar con dos obras tan distanciadas social, geográfica e históricamente, implica detenerse en los contextos de producción de ambas. Desde el neohistoricismo, una perspectiva teórica del siglo XX, entenderemos ambas producciones en profunda concatenación con su contexto histórico y con otros trabajos políticos, artísticos, sociales e institucionales. Así, entenderemos las obras como portadoras de un significado que ceñidas a una gran red de significados –las producciones artísticas– conforman y nutren, en una relación simbiótica, la cultura (Greenblatt 2252). Por esto, nuestro informe se instala desde una perspectiva situada de recepción, basándonos en los preceptos teóricos de Hans-Robert Jauss, Gérard Genette y Linda Hutcheon.

Al analizar las particularidades que atiende la obra de Luis Barrales, sostenemos la hipótesis de que *Matar a Rómulo* es una parodia seria, que como ejercicio serio de transcontextualización comprime, filtra e ironiza el argumento original de *Titus Andronicus*. Nuestra perspectiva de análisis sigue la línea de parodia seria propuesta por la académica Linda Hutcheon, una noción crítica que bebe de las expresiones artísticas de los siglos XX y XXI, resignificando el ejercicio de recepción.

Como damos cuenta en nuestro análisis posterior, dicho proceso paródico en la recepción chilena realiza especial énfasis en la violencia inscrita ya en la obra inglesa. Por

esta razón, en el capítulo dedicado a *Titus Andronicus* analizaremos el tratamiento de este motivo directamente vinculado con las características que reviste el género ‘tragedia de venganza’ en el Renacimiento inglés. Para advertir el interés que este género tenía para los espectadores y dramaturgos de la época, nos detenemos en describir la venganza como forma de ‘justicia salvaje’ enmarcada en una forma ambivalente de administrar y ejercer la justicia en el contexto. Desde allí, y tomando en consideración el carácter cruento y doloroso que tiene la venganza como forma de castigo y retribución, analizamos la pieza de Shakespeare.

Teniendo este foco en mente nos abocamos a la recepción que hace Luis Barrales en *Matar a Rómulo*. Identificamos la recepción de la pieza de Shakespeare en lo que llamamos un segundo momento de su poética autorial, marcada por el tratamiento de la violencia y la marginalidad. Esta segunda etapa se caracteriza por una ‘apertura’ de la violencia y marginalidad local a un escrutinio más amplio y globalizado, elaborado a través de la recepción de hipotextos. Sostenemos que en *Matar a Rómulo* el dramaturgo chileno propone una reflexión crítica sobre la asimilación y naturalización de la violencia para la resolución de conflictos (sociales, políticos, culturales). Esta crítica social recoge preocupaciones y tensiones de nuestros tiempos: el capitalismo en su forma salvaje, el neoliberalismo, la globalización y sus (d)efectos en la humanidad, así como también el escrutinio de una violencia sempiterna que Barrales propone como aspecto fundador de la convivencia social.

Así, la parodia seria apunta a una reflexión sobre el carácter fundacional y sempiterno de la violencia que fricciona toda relación humana, ya sea entre el individuo y las instituciones estatales o en las relaciones interpersonales. Creemos que Luis Barrales sostiene que la violencia es vigorosa y ‘persiste’ al recorrer la historia de la humanidad, y desbordante por cuanto empapa y reconfigura el tejido social.

Primer Capítulo: *Titus Andronicus* de William Shakespeare.

1. Teatro, política y sociedad

Para comprender la relación entre las producciones dramáticas, el contexto sociohistórico y otras producciones literarias, “es ineludible el estudio del Renacimiento inglés para determinar cuáles son los temas de intercambio entre el texto y su contexto de producción” (Pérez, 55). El teatro inglés renacentista reverbera el contexto en el que está inserto en tanto sus producciones dramáticas son un reservorio de las ideas que se discuten en la época, tanto filosóficas, literarias y políticas, y también de los constantes y paulatinos cambios de las instituciones sociales. Es un tejido vivo que se construye en la marcha. La tragedia de venganza será receptáculo de estos procesos sociales que son parte del contexto. Para reconocer el ejercicio de lo cruento de la violencia en *Titus Andronicus*, una tragedia de venganza, este debe concebirse desde las relaciones que establece con su contexto de producción, haciéndola también un drama político (Heinemann 30).

Este contexto se manifiesta como una circunstancia y realidad histórica. Es una realidad que aparece en los textos dramáticos. Así, el contexto se transforma en un subtexto que recorre y emerge permanentemente en el drama. Para Michael Hattaway, en *Tragedy and political authority*, este subtexto ingresa al drama renacentista, y particularmente a la tragedia, como una suerte de escrutinio de los presupuestos políticos que la informan: “This theatrical scrutiny of sovereignty and rule, also practiced by contemporaries like Kyd, Marlowe, Chapman, and Jonson, discomforted court, Church, and City” (103).

Parte de este contexto tiene que ver con la acción política entendida como una acción humana que refiere al ejercicio, detención y a la diversa modulación de cómo ejercer el poder. Desde allí, se montarán temas de nuestro interés como la justicia frente a la venganza, vista como una forma de actuar y ordenar el mundo.

En cuanto ‘orden de mundo’, debemos comprender que la problematización del ejercicio del poder, como acción, es doble: por un lado, es una acción individual y humana, y por otro, sus límites y alcances afectan a un grupo y comunidad deviniendo como acción política. Al englobar esa colectividad, sus consecuencias rebasan al resto. Esto último

queda plasmado en las obras inglesas renacentistas, por lo que consideramos vital revisar el contexto circundante a la obra.

1.1. Sistema judicial de la Inglaterra Renacentista

La tragedia de venganza además de cobrar popularidad por el influjo italiano y por el tratamiento que dan los dramaturgos al motivo de la venganza refuerza su estatus por el diálogo que establece entre la Inglaterra Renacentista, su sistema judicial y las expresiones de violencia, como ostentación de poder y orden, que emanan de este. Esta realidad contextual es aquella que va aflorando en las obras dramáticas. De esta manera, debemos observar el comportamiento del sistema judicial durante los siglos XVI y XVII como fuente desde donde la tragedia de venganza se nutre.

Inglaterra no adoptó el Derecho Romano como un cuerpo sistematizado de leyes, sino que administraba la justicia a través de dos formas básicas. La *royal prerogative*, basada en el poder y en el investimento divino de la monarquía: el poder que un rey perdona o absuelve a un criminal o a un acusado. Dicho derecho divino de los reyes tiene su fundamento en el pacto davídico: “Justicia y juicio son el cimiento de tu trono; Misericordia y verdad van delante de tu rostro” (*Reina-Valera 1960* Salmos 89.14), por tanto, es en la figura regia donde descansa esta justicia divina. Otra forma de administración de justicia, la más importante, es la *common law*: el derecho anglosajón basado en la jurisprudencia; esto es, la aplicación del derecho por casuística, por estudios de casos previos, donde se analizan fallos anteriores. Desde un corpus de demandas previas se establecen precedentes para dar un fallo, lo que implica que está sujeto a interpretación y al gran manejo que pueda hacer un abogado del caso.

La ausencia de un cuerpo de leyes definido e inamovible, como tenemos los países que heredamos el Derecho Romano, la noción de ley se ve cuestionada desde sus basamentos y desde sus principios constitutivos, polemizándose la justicia como forma de administrar y aplicar esta ley. Como resultado, se permitían muchos vacíos en la ejecución de la justicia. En parte, esto ayuda a comprender que en la época se presente la coexistencia de litigios y de duelos como intento de aplicación de justicia.

A la ausencia de un cuerpo legislativo se sumaba la amenazada posición del sistema judicial, como forma de ordenamiento social, vista en el debilitamiento de la figura del juicio por jurado y en el aumento del poder de los jueces de paz. Ambas reconfiguraciones debilitan este sistema judicial, aspecto que se extiende y explora las tragedias de venganza.

Para adentrarnos en la comprensión de esta crisis del sistema judicial, debemos considerar parte del sistema educativo y de profesionalización, la organización judicial e instancias políticas del periodo en cuestión.

El sistema educativo inglés contemplaba, entre otros conocimientos impartidos, la retórica clásica como ‘asignatura’. Por ejemplo, sabemos que Shakespeare asistió a una “Grammar School” donde se impartía la lectura y escritura en latín. Uno de los ejercicios básicos, luego de haber leído textos de Ovidio, Séneca, Plauto era componer y modular la escritura de estos autores adoptando giros y retóricas distintas. Aun cuando el siguiente paso no fuese la profesionalización en abogacía los ingleses eran conocedores de los postulados de Quintiliano, Cicerón, entre otros, los que alimentan su conocimiento en retórica (Fox 184).

La profesionalización en el área de la abogacía tiene como aspecto interesante las asociaciones de abogados de la época, las que eran un gremio profesional muy importante y a las que pertenecieron grandes figuras intelectuales del periodo: Francis Bacon, Thomas More, Thomas Lodge, Phillip Sydney, John Donne, entre otros. Todos ellos estudiaron leyes y ejercieron la profesión de la abogacía. De acuerdo con Hutson, en dichas instituciones el conocimiento sobre *De inventione* de Cicerón era fundamental: el hallar no solo los mejores argumentos, sino los más apropiados a la hora de un juicio; el óptimo uso de la persuasión era crucial para un abogado de la época (1). Estas asociaciones de abogados eran una suerte de la inteligencia secular de la época. No es casual que muchos espacios representacionales del Renacimiento hayan sido, precisamente, lugares donde se reunían estos abogados. Los “Inn Courts”, las plazas o edificios de las abogacías, se ofrecían como espacios para las creaciones dramáticas –sabemos que *Gorboduc* (1561) de Sackville y Norton fue escrita en el periodo de profesionalización de ambos– y también lugares donde se montaban obras tanto de Marlowe como de Shakespeare, por ejemplo. Por tanto, no existía un binomio entre literatura/leyes, sino que eran oficios que se iban desarrollando conjuntamente (Dunne 10). Debemos considerar que en la época ‘literatura’ corresponde no solo a la ficción, sino también a otros géneros aquilatables: ensayos políticos, sermones religiosos, historia, entre otros. De esta manera, quienes componen el

cuerpo judicial y dirigen las cortes, tienen conocimientos tanto en la casuística, como también en las ideas de época que se discutían en textos y en el teatro mismo.

En cuanto al sistema de sesionado de cortes, donde se implementaba el derecho consuetudinario, encontramos dos instancias. En primer lugar, las *quarter sessions*, cortes que se celebraban cuatro veces al año (de allí su nombre), diseñadas para lidiar con casos de toda índole criminal, pero que tenían su especialidad en delitos graves y delitos de menor grado, así como también en los deberes administrativos del gobierno local (Dunne 26). Eran sesiones judiciales en las que los jueces de paz (jueces no legos) en conjunto con los magistrados escuchaban, sumariaban y establecían condenas a los crímenes. Esto, porque una de las características de la *common law* corresponde a su estructura participativa: por un lado, un jurado de doce hombres (*jury of twelve peers*) correspondientes a la nobleza con conocimiento de las leyes. Por otro lado, un rango de hombres no profesionales en la ley: oficiales, sheriffs, carceleros, forenses y jueces de paz. Estos últimos eran escogidos de entre su comunidad para trabajar, trimestralmente, los asuntos políticos que afectaban directamente a sus comunidades. La doble función de un grupo de jueces no legos de ocuparse tanto de los asuntos comunitarios como los de la corona implica una bifurcación en la noción de ‘orden’ –en tanto este orden era “ubiquitous, but this is not to say it was monolithic” (Whrightson 22)–: “The maintenance of order meant less the enforcement of impersonal regulations than the restraint of conflict among known individuals in a specific local context” (Whrightson, 24).

En segundo lugar, existían las assizas, cortes donde los jueces profesionales de Londres recorrían dos veces al año las provincias que, a diferencia del carácter local, portaban una ‘proyección del poder real’ en cuanto al resguardo, condena y cumplimiento de ésta. Según Dunne, los jueces de assizas eran asociados en “Serjeants’ Inn”, por lo que tenían un entrenamiento sistemático en torno al ejercicio de abogacía. Los *casus difficultatis*, eran prorrogados de las *quarter sessions* hasta la celebración de las assizas, lo que conllevaba una aglomeración de casos sin resolución hasta la llegada de los magistrados a las localidades. Con esto se demostraba la necesidad de mantener alejados a quienes no tenían entrenamiento legislativo de los delitos más importantes (Dunne 27). Sostenemos que dicha aglomeración de casos sin resolver abre la posibilidad al origen de

los litigios y de los duelos entre los ingleses en busca de ‘tomar la justicia por sus manos’ en este ínterin a la espera de la justicia.

Esta aglomeración de casos se suma a un aumento exponencial de denuncias ante el jurado. Entre los siglos XV y XVII existen registros de un aumento de litigios en la corte, “entre los años 1490 y 1580 aumentaron desde 2100 casos hacia 13300; ya en el año 1606 la cifra repunta a 23453” (Brooks 43). La demanda de un juicio por jurado y la necesidad de apresurar el proceso de los juicios conlleva a que se establezcan cambios en el ejercicio de la ley: los jueces de paz (jueces circunscritos localmente) fueron aumentados para incluir juicios por sumario, lo que evitaba la necesidad de un juicio; también se incluye la introducción de la declaración de culpabilidad lo que desembocó en un socavamiento del ejercicio de la *common law* (Dunne 52). Estos cambios implicaron el beneficio de despejar la acumulación de los casos que debían ser atendidos en la assize. Sin embargo, también debilitó la figura del jurado al eludirse la necesidad de un juicio completo dada la declaración de culpabilidad.

Ligado a la erosión del ejercicio de la *common law*, el proceso de juicio también se ve afectado por la alta demanda: no solo se atendía a un culpable en un proceso judicial, sino que la suma aumentaba a ocho procesados con distintas causas en un solo juicio. De esta manera, la figura del jurado se ve cuestionada en su capacidad de retener la información pertinente de cada caso. La declaración de culpabilidad que evita y “ahorra” un juicio permitía bajar las penas: ante la declaración de culpabilidad de un hurto y la devolución de lo robado, las penas bajaban al ser el delito considerado un ‘hurto menor’ y no un ‘hurto mayor’. La diferencia de la condena entre un hurto menor y uno mayor reside en que en el primero el acusado solo recibía latigazos y no la condena a muerte en la horca como ocurría en el segundo (Dunne 52).

Este jurado, compuesto por *free-holders*¹, hacía de mediador entre el corpus de casos extraídos de la comunidad y la justicia real. La responsabilidad, entendimiento y conciencia quedaba en manos del jurado, en tanto la *common law* operaba como un suministro de discernimiento y crédito al testimonio. Por otro lado, la figura del juez se

¹ Personas naturales con dominio absoluto de bienes inmuebles o terrenos. Esto último se conoce como *real property*.

ocupaba de dictar una sentencia y de la pericia legal, mientras que la sentencia recaía en el discernimiento de un grupo de hombres sin entrenamiento formal en la ley. Incluso Dunne les denomina ‘el banquillo’ –entendido como el grupo de jueces expertos en leyes–, pues es el jurado lego quien tenía un control total sobre el veredicto de sentencia.

Estas dos formas de ‘hacer’ y ‘entregar’ justicia, una local y otra descentralizada, portaban distintos valores, distintas aproximaciones, distintas experiencias y distintos conocimientos en torno a la ley. Si bien ambas formas son una expresión de flexibilidad propia del derecho consuetudinario, las nociones de orden entre ambas sesiones jurídicas se tornan disonantes. Para Dunne, esto último se traduce en la existencia de un proceso de negociación entorno a la justicia en las localidades; proceso que queda evidenciado en los dramas de la época (30). Por otra parte, esta serie de cambios medulares y paulatinos al sistema judicial inglés, sostenemos, implican un desequilibrio al interior de este y también en su relación con los ciudadanos ingleses en aras de lograr una justicia frente a las prácticas tiránicas, injustas y parciales del jurado. No es casual que la venganza aparezca como uno de los grandes motivos y uno de los grandes problemas en la dramaturgia renacentista, al ser considerada como una forma de ‘ajusticiamiento’.

Este desequilibrio judicial y estatal, permitirá que la justicia por venganza se establezca como la expresión equilibrada tanto de distribución, de redistribución y como la manifesación irracional “of wild justice” (Bacon 22); una expresión de la justicia ante la ausencia de una forma de justicia basada en un cuerpo escrito de leyes (Watson 160) y también frente al pronunciamiento autoritario e iletrado del jurado (Dunne 54). La venganza se presenta como una acción en el vacío, porque nunca tiene fin: al igual que la Ley Taliónica, es un espiral *ad infinitum*. Por tanto, nunca responderá al supuesto principio de equilibrio propio de la justicia, sino que siempre apostará por el exceso.

Es en este contexto donde surge la venganza como una forma “irracional” de justicia, la que también tiene su basamento en el Antiguo Testamento en la ley de retribución: “Ojo por ojo, diente por diente, mano por mano, pie por pie” (Éxodo 21.24), adoptando, al mismo tiempo, la forma de una ley sin justicia y de una justicia sin ley. Las obras de la época, con diversos tratamientos autoriales, explorarán la acción recta o justiciera en tanto cómo se aplica o cómo debiese aplicarse esta ley que, en sí misma,

aparece como un valor supremo, como un cambio regulado. Estas concepciones –la forma en cómo ejecutar la venganza o la justicia– se encuentran muy febles y permeadas la una con la otra.

Recogiendo las reflexiones de Susan Jacoby en *Wild Justice: The Evolution of Revenge* y de Michael Foucault en *Vigilar y Castigar*, Dunne sostiene que la venganza es un elemento desde donde se erige y basa la ley y que, por lo tanto, contiene un cariz vindicativo (18). De esta manera, los binomios del bien/mal, justicia/venganza, quedan obsoletos. De hecho, no solo la justicia civil, sino también la justicia divina porta en sus fundamentos la venganza y la violencia recíproca: “No os venguéis vosotros mismos, amados míos, sino dejad lugar a la ira/ de Dios; porque escrito está: Mía es la venganza, yo pagaré, dice el Señor” (Romanos 12.19).

De esta manera, la venganza es entendida como una expresión violenta de la justicia y, al mismo tiempo, es una expresión violenta del cambio al imponerse un nuevo orden y forma de estar. La venganza, y por extensión la violencia, está contenida dentro de la justicia sin que sean polos opuestos, operando en conjunto para establecer y proteger un orden social y político divino (Dunne 18).

La violencia como expresión de la venganza debemos entenderla desde su finalidad: proteger el orden social y político a través del castigo ejemplificador. Según Susan Dwyer Amussen, en *Punishment, Discipline, and Power: The social meanings of Violence in Early Modern England* la violencia se establece, legítimamente, como un ejercicio del poder y como una herramienta de disciplina y de castigo a aquellos por quienes los ingleses se sentían agraviados (Amussen 4). La disciplina, en tanto corrección, era la justificación del castigo.

Amussen sostiene que la violencia del castigo ejemplificador es una herramienta ejecutada por una serie de relaciones jerárquicas y recíprocas que sobrepasan la figura del estado, de la corona, tocando incluso a los villanos, en aras de un intercambio entre dos binomios: protección/cuidado y respeto/obediencia; por este motivo no entenderemos la violencia desde los ojos de la autoridad, sino como un ejercicio que toca y se imprime en todas las capas sociales. Es decir, tanto el esposo y dueño de casa ejercía violencia correctiva hacia su esposa, como también los jueces de paz incurrían en castigos

ejemplificadores (4). De esta manera, el binomio de lo privado/público, no queda exento de ser ‘testigo’ de la violencia.

Entre los castigos ejemplificadores, la mortificación corporal era una forma central de mantener y mostrar el poder estatal: desde la mutilación del cuerpo hasta marcar las iniciales del crimen cometido, son solo algunos ejemplos de las cruentas formas de castigo. Amussen rescata desde *Cobbet’s States Trials* –un compendio de doce volúmenes sobre juicios por traición y otros crímenes que datan desde el siglo XII hasta el siglo XVI–, las palabras de Sir Edward Coke, un *attorney general* (lo que hoy entenderíamos como un fiscal general), sobre el castigo de uno de los participantes del atentado contra Jacobo I conocido como *Gunpowder Treason Plot*; con esto queremos dar cuenta del significado que portaba la mutilación de determinadas partes del cuerpo, las que se conectan tanto con el castigo como con el crimen cometido:

[...] Then is he to be cut down alive, and to have his privy parts cut off and burnt before his face as being unworthily begotten, and unfit to leave any generation after him. His bowels and inlay’d parts taken out and burnt, who inwardly had conceived and harboured in this heart such horrible treason. After, to have his head cut off, which had imagined the mischief (184).

Dejar iniciales del crimen cometido en el cuerpo da cuenta que los castigos no solo incluían un componente violento, sino también lo que Amussen denomina *shaming rituals*: una forma disciplinaria moralizadora (9). El uso de esta violencia cruenta a través de los castigos era legal y mayormente legitimado. Los castigos ejemplificadores daban cuenta de la violencia explícita que siempre yacía implícita en el ejercicio del poder (Amussen 12) y tenían como finalidad reforzar un código de comportamiento social en particular; la renovación de valores comunitarios en torno a la desaprobación del comportamiento del castigado; reafirmar los límites y valores morales de la sociedad. Si bien Hindle establece que el castigo ejemplificador opera como un motivo para disuadir a la sociedad de cometer los mismos crímenes (119), para Amussen el castigo público no siempre tenía el resultado esperado en los ‘espectadores’, pues en ocasiones brindaban su apoyo en lugar de condenar a las víctimas a quienes veían como mártires (9).

Estos castigos ejemplificadores eran llevados a cabo en público –de allí la cualidad de ‘espectadores’–, por lo que también son entendidos como parte de un espectáculo

(Amussen 11). Sin embargo, no podemos entender este ‘espectáculo’ en su sentido contemporáneo, sino más bien en su “exemplary nature” como señala Dunne (28); esto es, en la línea del carácter ejemplificador, modelador y didáctico del castigo. La violencia siempre estaba cerca de los ingleses no solo por estar imbricada al ejercicio mismo del poder, sino porque también era parte de su cotidiano (Amussen 32).

La tragedia de venganza dialoga con las concepciones epocales de la violencia y esta ‘amenaza’ que vive el sistema judicial, concatenada con la urgencia vindicativa de los ingleses. Lo contextual entrega un motivo a los dramaturgos que se desplegará con diversos tratamientos en las obras de la época, siendo la tragedia de venganza un reservorio donde se discute, entre otras cosas, la violencia y el sistema judicial.

2. Tragedia

Abordaremos el género de la tragedia de venganza desde su relación con la producción literaria del momento. Para ello, en primer lugar, nos restringiremos a tomar algunas definiciones epocales de la tragedia para luego dar cuenta de los sustratos que nutre la forma genérica de la tragedia de venganza, limitándonos a las de sustrato romano en Shakespeare. Consecutivamente, nos abocaremos a definir a través de una discusión crítica la ‘tragedia de venganza’, entendiéndola desde diversas perspectivas las que, creemos, se concatenan.

2.1. Noción de ‘Tragedia’.

La noción de tragedia renacentista oblitera la tradición teórica preceptiva – Aristóteles, Horacio, Donato–, en cambio, arranca desde Giovanni Bocaccio en *De casibus virorum illustrium*² (1373) desde donde Geoffrey Chaucer recoge su idea entorno al motivo de la caída en *The Canterbury Tales* (c. 1400), específicamente en *The Monks Prologue* y *The Monks Tale*:

You know what a tragedy is, I suppose? It is a story from an old book. It concerns those who stood in authority, or in prosperity, only to suffer a great fall [...] So I will lament, in the manner of tragedy, the fate of those who once stood in high degree. They fell so far that they could not be rescued from the darkness. When the doom of Fortune has been decided, no one can avert its course. Never rely upon prosperity. That is the lesson of these little histories. (Chaucer 312-315).

Geoffrey Chaucer muestra que la tragedia es la expresión de la caída de los grandes hombres ligada con la rueda de la fortuna, siendo la grandeza de sus figuras el factor que hace que caigan. En el caso inglés se modelará el comportamiento de las figuras regias con un afán, valga la redundancia, modélico y ejemplificador, cuestionando así sus límites y las capacidades que tienen para ejercer el poder. Así, la idea de ‘tragedia’ está instalada a propósito de la imagen de la caída y del final desastroso de un héroe. Este final desastroso

² El texto es un códice donde el autor italiano narra las historias de príncipes ilustres que ‘cayeron’. Es allí donde aparece la importancia de la rueda, en primer lugar, como materialización de la concepción antropomórfica de la dama que administra la Justicia en la forma de la Fortuna y, en segundo lugar, como la conciliación de la retribución y de la distribución indistinta desplegada durante el Renacimiento.

es posterior a la existencia de un estado de desastre absoluto, en donde la gran mayoría o todos los personajes son arrastrados, indistintamente a su manera de obrar, hacia la muerte y, por tanto, a un nuevo orden de mundo.

En *The Defense of Poetry* (1595), Philip Sydney, construye una poética mirando las obras de su tiempo. De su ensayo recogemos una escueta pero útil definición de tragedia que permite, desde una perspectiva contemporánea a la época, desplegar la intencionalidad de este género:

And much less of the high and excellent tragedy, that openeth the greatest wounds, and showeth forth the ulcers that are covered with tissue; that maketh kings fear to be tyrants, and tyrants manifest their tyrannical humours; that with stirring the affects of admiration and commiseration teacheth the uncertainty of this world, and upon weak foundation gilden roof are builded that maketh us know: *quid spectra saevus duro imperio regit timet timentes*; metus in auctorem redit. (Sydney 127).

Sydney es consciente que la tragedia es un género que da cuenta de las ansiedades, de la incertidumbre y de la ambigüedad de sus tiempos, de su época. A su vez, hace hincapié en el carácter modelador de comportamiento, siendo un destinatario importantísimo los reyes que ostentan poder.

Dichas figuras regias, que se muestran moralmente cuestionables en las acciones que realizan, circulan en el teatro inglés renacentista transformándolo en un lugar de discusión y debate no de la monarquía en sí, sino de quienes la componen: reyes, cardenales, obispos, escribanos, intelectuales, donde la indistinción del rango en la administración no será motivo de discriminación para la Fortuna –*Fate*–, pues a todos llega por igual. Los personajes de las tragedias tendrán algún defecto, algún flanco, que los reviste de pliegues en consecuencia de cómo la Fortuna y la Justicia –en cuanto motivos dramáticos estructurantes– les afecta de manera diversa. Para la tragedia de venganza se sumará, a estos dos motivos, la venganza como una manera de ajusticiamiento salvaje.

La tragedia, y sus formas genéricas, dialogan no solo con el factor contextual que les circunda, sino también con las producciones literarias de la época y también de épocas pasadas. En el siguiente apartado nos ocuparemos de aquellas fuentes que dan forma y nutren a la tragedia de venganza en particular.

2.2. Sustratos de la Tragedia de Venganza

Las obras dramáticas renacentistas son reservorios de múltiples referencias literarias diseminadas a lo largo de ellas. Por ‘literarias’, no debemos entender solo a la ficción, sino a toda producción escrita: historias, textos políticos, textos filosóficos, traducciones³, entre otros. Las obras están llenas de citas y alusiones a otros autores y la tragedia de venganza no es la excepción. En este apartado nos limitaremos a los sustratos que nutren este género y que tienen incidencia en *Titus Andronicus*, particularmente el material latino, señalando que por razones de espacio y foco no podemos en este trabajo dar cuenta de las fuentes políticas y filosóficas que también resuenan en el género.

Desde 1559, con la traducción de *Las Troyanas* por parte de Jasper Heywood, hasta la publicación por parte de Thomas Newton de *Seneca his tenne Tragedies, translated into Englysh* en 1581 (un compilado de diez tragedias traducidas por varios autores⁴), podemos dar cuenta del interés por el trabajo de traducción, adaptación y representación del filósofo estoico y, además, de su influencia en el temprano desarrollo de la tragedia inglesa.

Séneca con una preferencia por las historias de tiranías, adulterios, incestos, parricidios, filicidios, hace del argumento central de la historia la retribución y la venganza, independiente del crimen cometido. Sus héroes conflictuados, acompañados por un consejero o confidente, comparten escena con fuerzas sobrenaturales, tanto dioses como furias, destacando los fantasmas que se verán en las tragedias inglesas con una finalidad efectista: movilizar y dar razones para la venganza en el personaje principal, como en *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* (1603). Para Ashley H. Thorndike, lo dramáticamente vital del influjo senequiano en las obras inglesas tiene que ver con la retórica empleada y vista en los largos parlamentos y soliloquios en donde los personajes despliegan sus pasiones en una revisión introspectiva de sus motivos (23). Esta motivación de los personajes es lo que Séneca entiende como la oposición a la razón, siendo esta última de carácter universal, mientras que la pasión es de un carácter individual. Para nuestro estudio sobre la tragedia de venganza, es pertinente poner atención en los escritos de

³ Conocido como *translatio* en la Inglaterra renacentista, consiste no solo en pasar un texto a otro idioma, sino adaptar su significado a un nuevo contexto (Starks-Esters 8).

⁴ Dichos autores son conocidos como *University Wits*: provenientes de Oxford y Cambridge llegan al teatro a probar suerte demostrando su ingenio (de allí *wit*) en la capacidad de moldear y transformar un material llevando a cabo una mejor variación, un mejor ensamble de estas y otras fuentes.

Séneca en *Sobre la Ira*, donde el estoico la entiende como una pasión que nutre la venganza:

[...] Me parece que no sin razón has temido mucho este afecto en particular, el más abominable y violento de todos. Pues en los demás hay algo de calma y placidez, éste está totalmente lanzado y en plena acometida, rabiando del bien poco humano deseo de dolor, de armas, de sangre y de suplicios, despreocupado de sí mismo mientras haga daño a otro, arrojándose incluso sobre las propias lanzas y ávido de una venganza que va a arrastrar consigo al vengador (122).

Los personajes ingleses ven su juicio y percepción obnubilados por la pasión, como la ira, mostrándose y transitando desde ella. La pasión, desde el influjo senequiano, se presenta como la punta que da peso a la rueda de la Fortuna transformándose en la causa de sus caídas.

Según Woodbridge en *Resistance Theory Meets Dama: Tudor Seneca* (2010), la traducción de Séneca no solo porta una implicancia dramática-literaria, sino también un compromiso serio con la resistencia política en tiempos de represión (115), en tanto “they were advice-to-subjects poetry, intervening in contemporary radical discourse” (115). Los argumentos con tiranos, como en *Tiestes* o en *Hercules Furens*, eran un guiño para el momento sociopolítico de la época: la transición y oposición entre los reinados Mary I y Elizabeth I. Las obras de Séneca también presentan “*political moralist*”, que se conjugan en el periodo isabelino con las máximas maquiavélicas en el modelamiento del príncipe ejemplar. Así mismo, la influencia de Séneca no es solamente en términos dramáticos para la configuración de la tragedia, y de la tragedia de venganza en sus albores, sino también en propiciar aforismos políticos que se conjugaban con los pensamientos que los isabelinos manejaban (Henry W. Wells 78).

Por otra parte, la recepción inglesa de Ovidio desde *La Metamorfosis*, aportará en argumentos, en retórica y en estilos. Para la producción de Shakespeare, es vital la fábula de Tereo, Procne y Filomela, repleta de violencia sexual, agresión brutal, sufrimiento y venganza, en tanto está presente no solo en las obras de sustrato romano, sino también en sus producciones poéticas. Según Lisa Starks-Estes en *Violence, Trauma, and Virtus in Shakespeare's Roman Poems and Plays*, el interés del bardo por Ovidio es motivado “to

examine the erotics of aggression, and to investigate the tragic effects of violence –of trauma” (2).

En vistas de la tragedia de venganza, podemos proponer que hay un interés por las posibilidades del cuerpo sujeto a las agresiones físicas que afectan su composición y comportamiento no solo anatómico, sino político y social, como expresión del deseo contradictorio, de la sexualidad y del profundo sentimiento humano (Starks-Estes 3). Según la crítica, tanto para las tragedias de venganza como para las tragedias de sustrato romano, en donde la violencia está en primer plano, Shakespeare “creatively transforms Ovidian subjects to grapple with them, foregrounding the trauma inherent in subjectivity and shifting conceptions of the self” (Starks-Estes 3).

Ya mencionado el concepto de ‘sustrato romano’, es pertinente que entremos brevemente en él. Para Heinemann “el pasado ofrecía al dramaturgo y al espectador poderosas lecciones políticas para el presente” (17). Así, en el caso de las obras de sustrato bretón, las crónicas históricas como las de Holinshed o las de Edward Hall⁵ servían de material para los argumentos visto, por ejemplos en *The Tragedy of Macbeth* o en *The Spanish Tragedy*. Para el sustrato romano, a su vez, Plutarco con *Vidas Paralelas* (c. s. II a.C.), una obra donde se compilan las cuarenta y ocho vidas tanto de griegos y romanos, comparándoles en su virtud moral y sus caídas, será un material significativo. Lo dramáticamente importante no estaba en la precisión de los hechos históricos vistos en la obra de Plutarco, sino que radicaba en el ingenio “to give the events of the Roman civil war the interest and vitality he [Shakespeare] had given to the reigns of English kings” (Thorndike 101).

Este despliegue de lo textual dialoga también con el espacio contextual al que nos abocamos en el primer punto de nuestra tesis. Así, damos cuenta que las obras dramáticas son creaciones artísticas donde resuenan las ideas, el contexto, los textos y la coyuntura epocal como factores que serán considerados por los dramaturgos a la hora de exponer su visión y su propuesta de resolución a conflictos emanados desde estos.

⁵ *Holinshed's Chronicles of England, Scotland, and Ireland* (1577) y *The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancastre and York* (1550), respectivamente. También consideramos *Historia Regum Britanniae* (c.1136) de Geoffrey of Monmouth, que, a diferencia de las dos primeras, ingresa de forma tangencial.

2.3. Tragedia de Venganza

La discusión crítica literaria sobre la tragedia de venganza es vasta. Existen puntos de concomitancia en los aspectos dramáticos que la determinan dados desde y por *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd, pues su éxito, según Bowers la convirtió en “a type, a form to be imitated” (65).

Dramáticamente, la venganza al interior de esta forma genérica es un motivo⁶ temático estructurante que da sentido a la organización de la obra. La *vendetta* rebasa al vengador o vengadora, quien tiene como deseo ajusticiar un crimen o una afrenta que le afecte directamente a él y que se despliega a sus más cercanos transformándose en una acción colectiva. Como ya hemos dicho, al tramarse la justicia con la venganza y convertirse en una sola, se determina que los argumentos dramáticos no pueden reducirse a conflictos entre ‘bandos’, pues cada grupo porta una causalidad que nutre el ajusticiamiento.

La venganza trae el deseo de ajusticiamiento ante el desamparo de aplicación de la justicia equitativa. Esta necesidad de justicia, el que exista un orden de mundo ‘injusto’, empapa las capas políticas, sociales y cósmicas, las que se hallan interrelacionadas: hay una alteración del orden del mundo que suscita un cambio, una movilización, una renovación hacia un orden ‘justo’ y nuevo, lo que supone un reordenamiento de éste.

Es una forma genérica en donde no se escatima el uso de una violencia cruenta en búsqueda de la justicia, ni tampoco el uso de retórica forense basándose en el hallazgo de pruebas y evidencias que sostienen la venganza y, por tanto, el ajusticiamiento. Ambos factores van dramáticamente imbricados en una acción proyectiva. La venganza implica muertes en base a la violencia, desde las que se inicia un ‘peritaje’ que da lugar a culpables: al reiniciarse la venganza y la violencia, se constata que es un círculo vicioso sin fin. Por lo tanto, la tragedia de venganza se ocupa del ejercicio retórico, intelectual y físico de la violencia, de la justicia y, por supuesto, de la venganza.

⁶ Por motivo entendemos, desde la teoría dramática de Juan Villegas, “la fuerza que impulsa el actuar de los personajes” (50) y “la intensidad de la energía impulsora [que] determina un mayor o menor dramatismo” (51). Así, según el académico, en términos dramáticos “si el factor generador es intenso, mayores serán los esfuerzos [del protagonista] por conseguir el objetivo y, en consecuencia, originará posiblemente un aumento del dramatismo (51).

A través de los años se han recogido distintos aspectos para definir tanto su función como su génesis, desde su relación con la política de estado y la injerencia del sistema judicial como factor que le circunda; el influjo de fuentes italianas literarias y filosóficas; la caracterización de la venganza en el binomio público/privado integrada en lo divino; el carácter moralizador o aleccionador de esta; el rol del vengador en ella, entre otras.

Para dar cuenta de estas aristas, consideraremos los trabajos críticos de Lily B. Campbell en *Theories of Revenge in Renaissance England* (1931); Fredson Bower en *Elizabethan Revenge Tragedy 1587-1624* (1966); Ronald Broude en *Revenge and Revenge Tragedy in Renaissance England* (1975) y *Shakespeare, Revenge Tragedy and Early Modern Law* de Derek Dunne (2016).

Según Campbell, el gran tema y función de la tragedia de venganza es moralizadora, aleccionadora y de carácter religioso. Los preceptos de la época establecían que: “(1) Revenge is repugnant to the religion we profess. (2) Revenge is impious toward God. (3) Revenge harms ourselves (Campbell 289-290). Estos preceptos que toma desde *A dissuasive from Revenge* (1648) de Nicholas Stratford están fundamentados en la Epístola de los Romanos que ya hemos citado: “[...] Mía es la venganza, yo pagaré, dice el Señor” (Romanos 12.19). Es mejor aguantar el mal que hacer el mal a otros. Campbell establece un esquema tripartito de retribución, que contiene el binomio público/privado dominado y contenido por el aspecto divino:

Revenge must be reckoned as including God’s revenge, public revenge committed to the rulers by God, and private revenge forbidden alike by God and by the state as his representative (290).

Por lo tanto, la venganza divina corresponderá a Dios; el sistema judicial –como extensión del poder divino derivado desde la corona– presenta la venganza pública, mientras que la venganza privada queda para quienes la ejecutan de manera individual fuera del alero judicial.

Campbell entiende que la venganza divina es el tema dominante en todas las tragedias del periodo⁷, haciendo la distinción que en la tragedia de venganza esta subyace ‘privada’ en su relación con la venganza de Dios: “man might undertake his private revenge, but in the end God was seen to be the true avenger, and God did not permit one who seized his prerogative of revenge to go himself unpunished” (294). Por lo tanto, para Campbell, el vengador toma en sus manos el derecho divino (la venganza divina) llevando a cabo la venganza privada, para que luego Dios se vengue de él por tomarse y hacerse de esta facultad. Así, la venganza es entendida, fundamentalmente, como ‘no cristiana’, basándose en la ética bárbara de Séneca y en el ‘blood-feud’ derivado de la tradición anglosajona (Broude 39).

Fredson Bowers⁸, en *Elizabethan Revenge Tragedy 1587-1624* (1966), uno de los primeros estudios a cabalidad de la tragedia de venganza, la sitúa en el contexto renacentista de lo legal y lo moral, asumiendo que la venganza era una manera de saldar agravios (Dunne 17). Algo similar a lo que establece Campbell, solo que esta lo realiza netamente en el plano moral ligado a lo religioso.

The authorities, conscious of the Elizabethan inheritance of private justice from earlier ages, recognized that their own times still held the possibilities of serious turmoil; and they were determined that private revenge should not unleash a general disrespect for laws. (cit. en Dunne 17)

Para Bowers, el vengador perderá la simpatía del público una vez que cruce los límites del respeto a la ley. Mientras Campbell establecía el binomio público/privado, Bowers establece un binomio de venganza/ley, entendiéndolos como polos opuestos: “Revenge tragedy, then, is seen as participating in the transition from private to public modes of justice, with the underlying assumption that revenge and law are polar opposites” (Dunne 17).

⁷ Es pertinente destacar que las obras renacentistas, están condicionadas por los nombres que la crítica les ha otorgado, sin embargo “Elizabethans themselves recognized no distinct dramatic type called ‘revenge play’” (Broude 38).

⁸ Si bien no contamos con acceso al texto de este autor, creemos que es vital para nuestro estudio por su aporte al aspecto legal de la venganza. Es por esta razón que hemos rescatado citas de su texto y las apreciaciones de su estudio crítico desde *Shakespeare, Revenge Tragedy and Early Modern Law* de Derek Dunne (2016).

El trabajo de Bowers es angular para la crítica posterior. Sin embargo, al establecer y reforzar las ideas de los binomios entre bien/mal, venganza/ley, justicia/venganza, marca su obsolescencia ante los recientes estudios históricos sobre la ley y sus procedimientos vistos en el sistema judicial inglés renacentista. De hecho, uno de los críticos que comienza a romper con estos binomios, y en específico con el de justicia/venganza, es Ronald Broude en *Revenge and Revenge Tragedy in Renaissance England* (1975). En su estudio, se remite a alejar las concepciones contemporáneas de la palabra *revenge*, entendiéndola desde un paradigma renacentista que la liga con el concepto *retribution*:

Jhon Rider's English-Latin dictionary, *Bibliotheca Scholastica* (1589), provides interesting confirmation of this usage: Rider offers the nouns *ultio* and *vindicta* as equivalents for *vengeance*, while the verbs *ulcisor* and *vindico* are adduced as equivalents of *to punish*. Along the same lines, Jhon Florio's Italian-English dictionary, *A Worlde of Wordes* (1598), gives both *revenge* and *punishment* as translations for *vendetta*; for *vindice* Florio offers a catalogue of words and phrases which underline how close Elizabethans might regard *revenge* and *punishment* as being: 'Vindice: . . . a revenger of wrongs, a redresser of things, and abuses, a defender, one that restoreth and setteth at liberty or out of danger, a punisher of things done amisse'. (Broude 40).

De esta manera, se acopla a la idea de Bacon en tanto la venganza "is a form of wild justice" (22). Es decir, aunque la venganza sea salvaje es también una forma de justicia apropiada para demostrar una respuesta desde la parte afectada, vejada, hacia una parte individual, estatal o divina (Broude 41). Así, contradice a Campbell, adjudicando el significado que se le dio a la 'venganza' desde concepciones contemporáneas, modernas, anulando la 'ambigüedad' del término.

Desde allí, Broude sostiene que la tragedia de venganza debe ser leída, en un primer nivel, como la demostración de las formas en que Dios se revela y venga crímenes, basándose en la figura del vengador que encontramos en la Biblia:

El vengador de la sangre, él dará muerte al homicida; cuando lo encontraré él lo matará/ Y si por odio lo empujó, o echó sobre él alguna cosa por asechanzas, y muere;/ o por enemistad lo hirieron con su mano, y murió, el heridor morirá; es homicida; el vengador de la sangre matará al homicida cuando lo encontrare. (Números 35.19-21)

Desde la fundamentación bíblica, Broude caracteriza al vengador como un agente humano de la retribución divina, sosteniéndose, por ejemplo, en los escritos de Vincentio Saviolo, un maestro de defensa italiano quien, en su texto *Vincentio Saviolo, his practice* (1595), dicta sobre el combate a duelo: “[...] these actions are evermore directed by the secret Will of God, and are the executions of his hidden judgments” (4). Sin embargo, la providencia (vista en esta ‘*Will of God*’) abandona al vengador en sus esfuerzos por sellar y cubrir la venganza, exponiéndolo a los castigos.

El vengador dominado por lo que Broude nombra ‘*fear of discovery*’, se ve impelido a crear estrategias más intrincadas y frenéticas, que serán descubiertas por la Providencia. Retomándose la conceptualización de la venganza divina, el vengador será castigado. Todo dispositivo del vengador para destruir a sus enemigos o asegurar su poder es transformado por Dios en una oportunidad por sus enemigos para socavarlo, siendo este mismo instrumento de su propia ruina (54). Esto último, a lo que nosotras suscribimos, Broude lo sostiene en un pasaje de la Biblia: “El SEÑOR se dio a conocer por el juicio que hizo;/ los impíos fueron atrapados en la obra de sus propias manos. / Higayón, Selah” (*Reina-Valera 2015 Salmos 9.16*)

Para el crítico, la tragedia de venganza debe ser leída entorno a las fuerzas dispuestas desde la venganza humana (55). Esto es siempre en directa comunicación con la venganza divina, al considerarse la venganza humana un reflejo de la primera. Para Broude, esta forma genérica refleja el desenvolvimiento social renacentista frente a la venganza. Si bien no ahonda en el sistema jurídico que circunda el contexto de este tipo de tragedias, como sí lo hace Dunne, esboza escuetamente que la venganza humana está en consonancia con la dura realidad de la vida de la época. El crítico circunscribe la violencia, y por tanto la venganza, no desde el detrimento del sistema judicial como establece Dunne, sino a las concepciones de la corona entorno al crimen (48). Al comprender el derecho consuetudinario como un reflejo de las leyes divinas, Inglaterra establecía que el crimen era una ofensa a Dios, en cuanto este tenía reservado el derecho divino a la venganza y, por extensión, a la violencia: “Mía es la venganza y la retribución;/ A su tiempo su pie resbalará, / porque el día de su aflicción está cercano, / y lo que les está preparado se apresura” (*Reina-Valera 1960 Deuteronomio 32.35*)

Finalmente, para Dunne la tragedia de venganza cuenta la historia de un vengador, ajeno a la elite dominante, que desafía el *status quo*, habiendo sido desamparado por las instituciones designadas para proteger a los ciudadanos (4). Esto último estaría dado por “the argument that the crisis of justice that is at the heart of so many revenge plays reflects in a very real sense a concurrent crisis in the legal system of early modern England” (Dunne 2). La caracterización de este vengador está depositada en su carácter falto de empoderamiento y desamparo quien, luego de ser tratado injustamente, se abre paso hacia la toma del control a través del ajusticiamiento (Woodbrigdge 6). Dunne enfatiza, y suscribimos para nuestro estudio de *Titus Andronicus* en la cualidad colectiva de la venganza. De esta forma, se logra establecer una conexión entre la búsqueda colectiva de la justicia y la crítica al contexto social circundante a la obra:

Furthermore, I believe that the discovery of communal justice at the heart of revenge tragedy is the key to unlocking the genre’s full potential in terms of social, legal, and political critique (5).

Así como Michael Hattaway en *Tragedy and political authority* establece: “Shakespearean tragedy, moreover, is the tragedy of a group as much as individual” (105), para Dunne, la colectividad de la venganza es clave para entender las tragedias de venganza, pues, al verla como un drama político, deja entrever que las piezas eran un espacio de crítica hacia la estructura legislativa (11). El académico sostiene que la tragedia de venganza actúa como un nexo de la relación conflictiva de los ciudadanos con su sistema legal (166) –dada la innovación en el sistema jurídico y la simultánea proliferación de las *revenge tragedies*– y, al mismo tiempo, es una puesta dramática que tensiona en cuanto replica, modifica y critica los procedimientos legales de la época (17).

Para nosotras, lo interesante en la propuesta de Dunne es el quiebre de los binarismos ley/venganza; bien/mal y pública/privada heredados de la crítica anterior, en tanto se muestran inadecuados para lidiar con los discursos retóricos plasmados en las obras; es decir, se muestran sin matices y restan la complejidad de estos. Dunne basa su investigación desde el trabajo de Lorna Hutson en *The Invention of Suspicion: Law and Mimesis in Shakespeare and Renaissance Drama* (2007), por cuanto la autora considera que las técnicas retóricas utilizadas por los jueces y magistrados para evaluar probabilidades y verosimilitudes de los casos y el modelo participativo de la justicia inglesa

renacentista aportan una epistemología relevante para el drama inglés y su comprensión (Lorna Hutson 5). Así, vemos cómo se desmantela el binomio ley/venganza en la retórica de los vengadores en sus métodos investigativos y en sus raciocinios forenses en la búsqueda de la verdad y de la justicia, momentos previos a ‘cruzar la línea de lo legal’ (Dunne 3).

Lo que Bowers reconoce como el ‘apetito por la sangre’, y por extensión de la venganza, en los isabelinos, en tanto “scenes of violence and blood as the essentials of English tragic plot” (260), no queda refutado, pero sí cuestionado, por cuanto habría un interés por ver representadas las convulsiones institucionales, jurídicas y sociales en general.

Observamos entonces cómo la crítica enfatiza en diversos aspectos pertinentes a la hora de leer una tragedia de venganza. Nuestra comprensión de ella, suscribiendo a las tesis de Dereck Dunne y Linda Hutson, está dada por las convulsiones que atañen al sistema judicial inglés y por la retórica forense utilizada en el lenguaje dramático. Creemos que los factores que se desprenden desde las concepciones religiosas y, por tanto, civiles, son pertinentes en la configuración de la venganza y del vengador, sin que esto implique que la tragedia de venganza ocupase un lugar aleccionador y moralizador en la vida isabelina.

3. *Titus Andronicus*.

Analizaremos la obra *Titus Andronicus* desde la violencia, como acción que se despliega desde un conflicto político y familiar a través de las sucesivas venganzas encadenadas, encausándose finalmente en un nuevo orden representado en la instalación de un nuevo emperador que clausura la sed irracional de sangre.

3.1. Autoría de *Titus Andronicus*.

Titus Andronicus, actuada por los *Admiral's men* y *Chamberlain's men*, estrenada en 1594 y publicada en un *quarto* anónimo en el mismo año, es considerada como la primera obra escrita por el dramaturgo inglés William Shakespeare. Decimos ‘considerada’, pues desde el siglo XIX existe una profunda revisión crítica entorno a su autoría.

El académico H. T. Price en *The Authorship of “Titus Andronicus”* (1943), establece que para los revisionistas marxistas es axiomático el que las obras renacentistas hayan sido escritas no solo a cuatro manos, sino en varias (56). Para los dramaturgos de la época la escritura era entendida como una praxis colectiva y colaborativa⁹, en donde el ingenio estaba depositado en cómo los autores fraguaban, fagocitaban y conocían los modelos literarios, así como también en el reconocimiento de los efectismos dramáticos que sus coetáneos utilizaban en sus piezas. Las obras se constituían como la exhibición de conocimiento, sabiduría, erudición y estilo de un autor en particular.

Price cree que dada esta praxis colectiva y el ‘préstamo’ de elementos dramáticos, sería reductivo pensar que esta práctica implique una autoría múltiple en la mayoría de las obras. Por el contrario, se ciñe a la idea del ingenio, *wit*, de los autores para modelar argumentos de otros y así “glorifying himself in other people’s feathers” (59). Para *Titus Andronicus*, la diversa utilización de sufijos, lexemas, palabras compuestas e incluso la sustantivizaciones, no serían un argumento contundente para atribuir a otro la autoría de una obra (59). Considerando que, mayoritariamente, se le atribuye a George Peele la autoría de *Titus*, vemos pasajes muy semejantes entre ésta y *Old Wives Tale* del mismo Peele (1590):

⁹ Sabemos sobre historias de competiciones de ingenio en la *Mermaid Tavern* (Greenblatt 63), una taberna donde confluían grandes autores de la época, desde Ben Jonson hasta, probablemente, William Shakespeare.

Titus: The hunt is up, the moon is bright and gray,
The fields are fragrant and the woods are green.

(II,2. vv.1-2)

Sacrapant: The day is clear, the welkin bright and gray.

The lark is merry and records her notes

(4 vv.1-2)

A estas intertextualidades podemos sumar los efectismos dramáticos propios de Shakespeare vistos en, por ejemplo, el uso de paralelismos entre los Romanos frente a los Godos, en cuanto los últimos son caracterizados desde lo que no son los primeros y viceversa. La gran mayoría de las obras renacentistas están ‘plagadas’ de reminiscencias que reverberan en otras obras dramáticas y en el trabajo literario en general de otros autores. Para Price:

Construction, characterization, intensity of conflict, exuberance, the power to give variety with unity —these demands qualities that no playwright can transfer from another man’s drama to his own (81).

El académico arguye que *Titus Andronicus*, aun cuando se asemeja al trabajo de otros autores, difiere de estos también, por lo que la suscribe a Shakespeare. Nosotras creemos probable que la incrustación de citas, el parafraseo y otras formas de ‘plagio’, permite entrever esta praxis colectiva, este trabajo ‘a cuatro manos’.

3.2. Fuentes de *Titus Andronicus*

Hemos visto ya los diversos sustratos que nutren la tragedia de venganza. *Titus Andronicus* es un reservorio donde el autor fragua diversas fuentes que se presentan diseminadas a lo largo de toda la acción. De esta manera, es posible rastrear al menos cuatro fuentes directas: la *ballad y novel The History of Titus Andronicus, the Renowned Roman General*, la *ballad The Lady and the black Moor*, *La Historia de Roma* por Tito Livio y *Vidas Paralelas* de Plutarco. Todas ellas asientan y establecen el marco romano donde se desarrolla la acción. Para efectos de nuestro foco de trabajo, no nos remitiremos a estas fuentes mencionadas, solo a los elementos de los referentes latinos, Séneca y Ovidio, que posibilitan una proyección *in crescendo* de la violencia en la obra.¹⁰

El motivo de la venganza, popularizado en parte por las *novelle* italianas y también por *The Spanish Tragedy* –a la que la crítica considera una pieza angular en la tragedia de venganza–, viene significativamente dado por Séneca. En *Tiestes* hallamos la invocación a las fuerzas del mal para que Atreo se venga de su hermano Tiestes:

Aléjate, Piedad, si es que alguna vez estuviste en nuestra casa. Que venga el terrible escuadrón de las Furias y la Erinis [...] No arde mi pecho con una furia lo bastante grande; quiero que se llene de monstruosidades aun mayores (vv. 249-254).

De manera similar ocurre en *Titus*, cuando Tamora, disfrazada alegóricamente de ‘Revenge’, asciende desde el inframundo:

I am Revenge: sent from the infernal kingdom,/ To ease the gnawing vulture of thy mind,/ By working wreakful vengeance on thy foes” (V,1. vv. 31-33).

Como Cerezo destaca, “Shakespeare transforma los elementos centrales del aparato de venganza senequista” (281), por ejemplo, en el tratamiento que tiene en ambas obras referidas. El inglés realiza una inversión de los aparatos centrales de la venganza, añadiéndole un componente irónico que disloca la ‘seriedad’ en *Tiestes* frente a la farsa por parte de Tamora, que Tito reconoce.

¹⁰ Para un seguimiento acabado y en profundidad de las relaciones entre *Titus Andronicus* y las fuentes mencionadas, véase las contribuciones de Ralph M Sargent y Harold De. W. Fuller en *The Sources of Titus Andronicus*.

La presencia multiplicada de alocuciones senequianas se puede atestiguar en variados pasajes, ya sea en citas literales o ligeramente modificadas. En *Fedra* de Séneca leemos la siguiente intervención: “Phaedra: per Styga, per amnes igneos amens sequar” (v.1180), que se vierte en *Titus Andronicus*, en boca de Demetrius como: “Per Styga, per manes vehor” (1,II). Asimismo, cuando Titus invoca la justicia divina: “Magni Dominator poli/ Tam lentus audis scelera? Tam lentus vides?” (IV,1), encontramos un eco a la invocación a los dioses de Hipólito: “Magne regnator deum,/ tam lentus audis scelera? tam lentus vides?” (vv. 670-671). Ahora bien, más que el cotejo de citas incrustadas o parafraseadas, queremos destacar lo que Cerezo denomina como ‘sensibilidad senequista’ – impronta ya establecida por T.S. Eliot– que “refuerza la propia estructura dramática de la obra [*Titus Andronicus*] dominada por la hegemonía del desorden” (277). Estas y otras citas no operan solo a un nivel retórico, sino que también resaltan la dimensión cruenta, trágica y dolorosa tanto individual como familiar, otorgándole forma y atmósfera al mundo en la obra inglesa. Por ejemplo, en la resonancia y paralelismo de la escena del banquete en *Tiestes* (V) con el banquete que Titus da a Tamora (V,3), agudizan la dimensión violenta en la obra inglesa.

Al igual que con Séneca, la recepción de Ovidio es central para la tragedia renacentista y en particular para la tragedia de venganza. Desde los poemas de Ovidio, con sus respectivas traducciones renacentistas como la de *La Metamorfosis* de Golding (1565-1567), se extrae, por ejemplo, el funesto tratamiento y la terrible realización de los anhelos de los personajes visto como un proceso tormentoso y, sobre todo, traumático a un nivel físico (Starks-Esters 8). Este aspecto en particular es decisivo para examinar el tratamiento del sustrato ovidiano en Shakespeare y en *Titus Andronicus*. Esto, no solo en la recepción del relato de *Procne i Filomela* de *La Metamorfosis*, sino también desde *Fastos*. Shakespeare se ancla en el pasaje de la violación de Lucrecia por parte de Tarquino presente en esta obra para trabajar *The Rape of Lucrece* (1594), un poema en el que toma un tono más serio, más ‘ovidianamente psicológico’ que en su poema erótico *Venus and Adonis* (1593). De acuerdo con Starks-Esters en *The Rape of Lucrece*, Shakespeare explora la dimensión traumática producto de las pasiones y su relación con la razón y el poder, entendido como voluntad, colocando en primer plano las consecuencias, los peligros y las ansiedades del individuo frente al avasallador cauce de la pasión. Con esto, el autor quiere

mostrar cómo las emociones humanas no pueden ser reprimidas por completo, mientras que el creerse libre de estas es tan peligroso y deshonesto como dejarse llevar por ellas (Starks-Esters 117). Esto lo vemos también en la violación y mutilación de Lavinia en *Titus Andronicus*, en cuanto los hermanos son dominados por la pasión siendo corroídos no solo físicamente, sino también transformados en individualidad o concepción del *self* (Starks-Esters 3). Esta concepción del *self*, pasa por un código de comportamiento epocal “base on the mandate that one should use temperance to control the passions and reason to guide the soul” (Starks-Esters 6).

3.3. Violencia en *Titus Andronicus*.

Analizaremos la obra desde el motivo de la violencia como uno que subyace al de la venganza. Nos enfocaremos en cuatro aspectos dramáticos: el espacio físico donde ocurre la acción, Roma; la caracterización de los personajes desde la violencia; la violencia que subyace a la venganza como motivo estructurante de la obra y el discurso de los personajes en esta.

En *Titus Andronicus* ocurre una serie de actos de cruenta y desmedida violencia: un sacrificio humano, una violación, diez asesinatos, mutilaciones a seis personajes e, incluso, hay lugar para el canibalismo. Es un baño de sangre y horror, donde ningún personaje que es parte del conflicto queda en pie. Las palabras de Aaron, el moro, sintetizan la violencia presente en la obra: “[...] murders, rapes, and massacres/ acts of black night, abominable deeds,/ complots of mischief, treasons, villainies” (V,1. vv. 64-65).

La acción está situada en una Roma fundamentada en un universo ético dominado por una noción del honor que emana desde las concepciones militares, desde la guerra y desde la violencia como acción que ordena y reordena el mundo. La ciudad se presenta colisionada en los intereses públicos y privados, suscitados por la disyuntiva moral y política, en este estado sin emperador, por la familia real de Saturninus y Bassianus, por la familia militar de los Andronici y por la familia goda de Tamora. Estos últimos penetran en los muros de la ciudad en un carácter ambivalente: de ser prisioneros de guerra para ser tanto inmolados como esclavizados, serán ahora figuras regias del Imperio¹¹.

Esta colisión resuena a través de toda Roma como una acción violenta que consume y destruye tanto las vidas individuales de los personajes como sus vidas familiares. La violencia es reverberada en la célula de la sociedad: la familia que opera como eje axiomático de ordenamiento social. Por extensión al verse la célula afectada, la ciudad como un ‘cuerpo sin cabeza’ al frente, sin un líder, también se verá trastocada en su ordenamiento. Tanto los romanos como los godos, todos quienes estén dentro de esta ciudad, ya sea en sus calles, en sus bosques, se verán compelidos a cometer actos alejados

¹¹ Nos referimos en plural aun cuando sabemos que solo es Tamora quien asciende a este estatus regio en el Imperio. Sin embargo, con esto queremos reforzar el carácter plural, social, que portan los personajes en sí mismo, al ser, por extensión pertenecientes a un ‘grupo’. En este caso, los godos.

del orden y que se encuentran “increasingly at odds with human instincts and needs” (Miola 45).

La sed de venganza, que articula la obra, está dada por el sacrificio de Alarbus, hijo de la reina goda Tamora, por parte de Titus Andronicus, quien, por sus hazañas en la guerra y el honor que éstas le confieren, está por ser proclamado emperador de Roma. Con esto, no solo se fundamenta la venganza, sino que también se constituye, condensa y densifica la atmósfera de violencia. Mientras Titus vuelve de la guerra para realizar un ritual para conmemorar a los caídos en guerra –donde caen muertos gran parte de sus hijos–, se presenta el primer acto violento no solo inscrito en el sacrificio de Alarbus, sino también en este choque cultural entre godos y romanos. Los personajes, además de ser víctimas de desmembramientos, violaciones u otro tipo de violencia son, por un lado, sobrevivientes de una guerra y, por el otro, son personajes que serán degradados y tomados por esclavos.

En los protagonistas, quienes articulan la venganza, podemos rastrear cómo las caracterizaciones, descripciones y definiciones les proveen un carácter violento unívoco. Este tejido semántico de la violencia reviste a los personajes y estimula y crea una atmósfera en la que la acción tiene lugar. Titus Andronicus es descrito y destacado ante Roma por su destreza en el campo de batalla, laureado por el honor que la victoria otorga y también es caracterizado por cómo la violencia, su cualidad de ‘carnicero’, brinda honor a él, a su familia y a Roma.

Marcus Andronicus: A nobler man, a braver warrior,/ lives not this day within the city walls:/ [...] From weary wars against the barbarous Goths;/ that with his sons, a terror to our foes,/ Hath yok'd a nation strong, traing'd up in arms./ Ten years are spent since first he undertook/ this cause of Rome, chastised with arms/ our enemies' pride: five times he hath retun'd/ bleeding to Rome, bearing his valiant sons (I,1. vv.25-34).

Captain: Patron of virtue, Rome's best champion,/ Succesful in the battles that he fights,/ With honour and with fortune is retund'd/ From where he circumscribed with his sword,/ And brought to yoke, the enemies of Rome (I,1. vv.65-69).

Titus representa lo que Miola (46) reconoce como *Romanitas*: “defined as a military code of honor that encompasses the virtues of pride, courage, constancy, integrity, discipline, service and self sacrifice”. Titus es reconocido como “a father and a friend to thee and Rome” (I,1. v. 431) y también se le denomina bajo el epíteto *Pius* (I,1. v.23), compartiendo así el legado de Eneas, fundador de Roma. Por tanto, el militar se erige como una figura ‘emblemática’ que condensa los principios morales y éticos de la Roma shakespereana.

Los godos, por su parte, son presentados como: “barbarous” (I,1. v.28), “warlike” (IV,4. v.109) y como un pueblo caracterizado por ser “Imperious and impatient” (V,1. v.6). Los romanos aparecen como portadores de la razón, mientras que los godos, en tanto ‘otredad’ y pertenecientes a la ‘periferia’, son presentados como un pueblo de implacable violencia.

Este paralelismo de razón/pasión, se ve atenuado y difuminado a lo largo de la obra, por cuanto las acciones violentas de los Andronici –y por extensión de los romanos–, deja estupefacto al pueblo bárbaro, lo que podemos reconocer en al menos dos instancias. La primera, en la demanda por parte de Lucius de rendir homenaje a sus hermanos caídos realizando el sacrificio que abrirá la disputa entre familias:

Give us the produces prisoner of the Goths,
that we may hew his limb and on a pile,
ad manes fatrum, sacrifice his flesh
before this earthy prison of their bones,
that so the shadows be not unappeased,
nor we disturbed with prodigies on Earth (I,1. vv. 91-101).

Nos interesa este pasaje, además, porque porta la trasgresión de las leyes romanas del momento. Según West, la Roma de Titus está situada:

[...] after Brutus, after Caesar, and after Ovid. We know it is a later Rome, because the emperor is routinely called Caesar; because the characters are constantly alluding to Tarquin, Lucretia, and Brutus, suggesting that they learned about Brutus’ new founding of Rome from the same literary sources we do, Livy and Plutarch;

finally, we know that this Rome is old because the Augustan poet Ovid is a schoolbook, his story of Philomela so ingrained that it is second nature to the characters to think of it. (74)

Según Plinio el Viejo en *Historia Natural*, en *Libro XXX*, los sacrificios humanos habían sido prohibidos desde el año 98-97 a.C. por decreto senatorial. De esta manera, el deseo de Lucius no solo viola las leyes dispuestas, sino que conlleva a la confrontación con Tamora, quien declama su súplica ante el acto bárbarico por parte de los romanos (I,1. vv. 104-120). Por tanto, se resquebraja y se violenta el tejido social, político y familiar en un acto inflexivo, donde es primordial el sentido de tomar la justicia por las manos antes que el acatamiento a la ley.

Otro ejemplo de la atenuación de este paralelismo, lo vemos una vez hallado Aaron con su primogénito, hijo de Tamora. El godo queda atónito ante la orden de Lucius de colgarlo junto a su padre:

O worthy Goth, this is the incarnate devil/ that robb'd Andronicus of his good hand:/ and here's the base fruit of his burnin lust./ Say, all-eye'd slave, whither wouldst thou convey/ This growing image of thy fiend -like face?/ Why dos not speak? What? deaf? Not a word?/ A halter, soldiers! Hang him on this tree,/ and by his side his fruit of bastardy! (V,1. vv. 40-48).

Por su parte, la reina Tamora traiciona a su pueblo una vez celebradas las nupcias con Saturninus, transformándose en emperatriz de Roma “thereby founding the royal family no on love but on self-interest and hatred for the Andronici” (Miola 78). Los principios de los Godos, concentrados en Tamora, también se ven transgredidos por la sed de venganza y por el deseo de recobrar el poder arrebatado en su condición de prisionera.

Los valores éticos y morales romanos, condensados en la figura emblemática de Titus –siendo, los romanos, guardianes no solo de la civilización, sino también de lo civilizado, y árbitros de sus valores concomitantes (Chernaik 66)–, y los presentes en los Godos, se ven degenerados en un oasis de brutalidad y violencia que revela las paradojas internas de la ciudad y sus exteriores (Miola 49). De esta manera, gobernará el

ajusticiamiento, el individualismo y el orgullo. En palabras de Chernaik (76): “[...] no one group, Roman or non-Roman, has a monopoly on barbarous behavior”.

Mientras los protagonistas, Titus y Tamora, son ‘cabezas’ de un cuerpo más amplio –representantes de sus familias y pueblos–, podemos reforzar la tesis de Hattaway de la tragedia shakesperiana como una grupal: “Shakespearean tragedy, moreover, is the tragedy of a group as much as individual” (105). La violencia no es solamente padecida por el individuo a quien le afecta, sino también por su entorno más cercano, por los miembros de la familia, experimentando lo que hoy llamaríamos un ‘trauma secundario’ (Willis 25). A un nivel macro, se ven dañadas las instituciones políticas y estatales, mientras que, en un nivel micro, los personajes se ven dañados directa e indirectamente. Por ejemplo, para Titus la violencia ejercida sobre Lavinia es presentada en extensión hacia el militar, en tanto él también se ve dañado: “It was my dear, and he that wounded her/ hath hurt me more than had he killed me dead” (III,1. vv.93-94).

No solo los tejidos sociales, como la familia y el estado, son afectados por la violencia. Indudablemente, el cuerpo de los personajes, como metonimia de la familia y el estado, aparece estigmatizado y violentado.

En primer lugar, hallamos el cuerpo estigmatizado como símbolo de la otredad y como portador de una ‘marca’ en el caso de Aaron: “Doth make your honor of his body’s hue, / spotted, detested, and abominable” (II,3. vv.73-74). Estigmatizar el cuerpo, incrustar un significado a los signos presentes en él, afirma la ‘solidaridad’ grupal que conlleva en hallar un *target*, un blanco común. Así, este cuerpo se verá rebajado a una bestia a cazar, soslayando su humanidad: “This ravenous tiger, this accursèd devil” (V,3. v.5) y “Away, inhuman dog, unhallowed slave” (V,3. v.14). La marca será signo de maldad y, por extensión, de la violencia atávica que caracterizará desde el discurso romano a Aaron y que instigará su persecución: “will have his soul black like his face” (III,1. v.205) y, en respuesta a que Lucius le llame “the devil” (V,1. v.147): “If there be devils, would I were a devil,/ to live and burn in everlasting fire,/ so I might have your company in hell” (V,1. vv.149-151).

Por otra parte, las mutilaciones, desmembramientos y violaciones presentes en la obra, las entendemos como *shaming rituals* en momentos donde la justicia, personificada,

va perdiendo algunos de sus cinco sentidos. La pérdida de la audición se convierte en una metáfora central del sistema judicial que, además de no estar presente, no escucha. La atmósfera la describe Aaron como “The Emperor’s court is like the house of Fame,/ the palace full of tongues of eyes, and ears;/ the woods are ruthless, dreadful, deaf and dull” (II,1. vv.133-135). La oposición entre la corte y el bosque como el espacio en que se desarrolla el ritual de la caza es central por cuanto éste “has no laws of civilization, no obstructions of custom, no censuring public voices to regulate actions” (Miola 51). Tanto la boca como los ojos pueden ser cerrados u obstruidos voluntariamente, los oídos no pueden ser controlados, por lo que “It is very openness that makes rhetoric such a potent force in the play” (Dunne 56). Mientras Aaron describe esta atmósfera de ‘sordera’, esta misma la vemos elaborada en las acciones de los personajes al interior del bosque: Lavinia pide misericordia a Tamora, a lo que la reina goda sentencia: ‘I will not hear her speak. Away whit her” (II,2. v.137). Por su parte, Lavinia le suplica: “Be not obdurate; open thy deaf ears” (II,2. v.160). Para Dune (57): “The most violent counterpart of not hearing someone speak is stopping their mouth by force [...] Tamora’s metaphorical deafness gives way to Lavinia’s literal dumbness” Lavinia entrará en un estado de decepción, de confusión, previa a la mutilación, donde es ‘callada’ por Chiron:

Lavinia [to Tamora]: No grace, no womanhood? Ah, beastly creature,
The blot and enemy to our general name,
Confusion fall—

Chiron: Nay, then, I’ll stop your mouth. (II, 2. vv.181-185).

Tamora reviste el mismo bosque como un lugar misterioso y estéril: “A barren, detested vale you see it is;/ the trees, trough summer, yet forlorn and lean,/ overcome with moss and baleful mistletoe;/ Here never shines the sun, here nothing breeds” (II,1. vv.93-96). En este espacio aislado, silencioso, sordo de la justicia pública y ciego de justicia divina –“There serve your lust, shadowed from heaven’s eye (II,1. v.138)–, que toma el carácter de una región de violencia sobrenatural desde los discursos de Aaron y Tamora, es donde se comete la mutilación y violación a Lavinia y se da muerte a Bassianus.

La amputación de Lavinia de su lengua y de sus manos, asegura la negación de su identidad, potencia su degradación y consiguiente privación de humanidad. Es reducida a

una *figura* silente. No solo basta con la aparición de su figura mutilada, sino que se refuerza el acto violento con las burlas irónicas por parte de Chiron y Demetrius, sus violadores y ‘verdugos’:

Chiron: Go home. Call for sweet water; wash thy hands.

Demetrius: She hath no tongue to call, nor hands to wash;
And so let's leave her to he silent walks.

Chiron: And 'twere my cause, I should go hang myself.

Demetrius: If thou hast hand to help thee knit the cord. (II,4. vv.6-10).

En una clara resonancia tanto a *The Rape of Lucrece* y al mito de *Procne i Filomela* en *La metamorfosis*, la violación de Lavinia se presenta como una expresión de salvajismo brutal que signa el fin de la cualidad ‘civilizada’ de Roma en la ascensión de esta nueva casta ‘bárbara’ que son los godos. Los límites de cada civilización quedan trastocados. Esto lo podemos observar en la transición descriptiva que se realiza del bosque, donde la atmósfera pastoril que Titus relata se ve trastocada y transformada en un ambiente violento por las descripciones y acciones perpetuadas por Aaron y por Tamora y sus hijos, convirtiéndose en un lugar propiciador de actos macabros. Los personajes construyen discursivamente la atmósfera que hallan propicia para sus actos violentos.

Podemos establecer también un paralelismo entre las violencias vividas por Alarbus y Lavinia: mientras Alarbus es sacrificado, la hija de Titus revela quienes la han violado y mutilado escribiendo los nombres en la tierra (IV,1). Ambos son castigos ejemplificadores. Sin embargo, el castigo de Lavinia permite enfrentarnos más a la dimensión humillante que porta el mismo. Por su parte, el sacrificio de Alarbus es solo dado por su ‘marca’ como godo. Con esto queremos recalcar que toda afrenta, todo acto violento que potencia la sed de venganza, se solapa uno tras otro y se imprime en el *self* de la víctima y del victimario y, por extensión, también en el círculo socioafectivo cercano.

Mientras para el pueblo godo el sacrificio de Alarbus bastó para urdir su venganza, la violación y mutilación de Lavinia sirve para articular la acción de la venganza por parte de los Andronici. La violencia se presenta no solo como elemento articulador subyacente a la venganza, sino como un proceso importante que genera unidad a nivel familiar en la búsqueda de un reordenamiento social.

El ajusticiamiento, ligado a la idea de la venganza, tiene su base en la obra entorno al honor como una cualidad en búsqueda que reviste a quienes son ‘cabeza de familia’. Tanto en el caso de Titus como patriarca y en el de Tamora como matriarca, los roles de género quedan superados y aislados en cuanto ambos son rebasados indistintamente por “overwhelming experiences of loss, powerlessness, humiliation, and other threats to psychological integrity” (Willis 26). Dicha pérdida del honor subyace en primer plano en la idea del abandono de la justicia: “*Terras Astrea reliquit!* Be you remember’d, Marcus, she’s gone, she’s fled.” (III,3. vv. 4-5.). No podemos solo considerar la relación con el contexto social que envuelve la obra, sino también con su significado inmediato: el abandono de una fuerza mediadora, racional, que permea el conflicto y reste del patetismo que lidera la venganza desde donde se despliega la violencia.

En ausencia de la justicia, la venganza y la superación y aumento del acto violento, se presentan como mecanismos para vengar a los propios muertos y también como un acto de ajusticiamiento del *self* frente al resto. Los motivos para vengar son distintos, pero la venganza es una sola, lo que varía es cómo se ejerce y su grado de violencia.

Desde el discurso, la venganza se despliega como un acto ‘equilibrado’: “Can the son’s eye behold his father bleed? / There’s meed for meed, death for a deadly deed!” (V,3. vv. 65-66). Sin embargo, como pasión dominante en el individuo, la violencia no se expresa equilibradamente, sino como un exceso frente al acto violento original: mientras Aaron engaña y convence a Titus de enviarle a Saturninus su mano derecha para liberar a sus hijos Marcus y Quintus, el nuevo emperador envía las cabezas de ambos decapitadas (III,1). Titus, desesperado, arremete contra Tamora no solo arrebatando la vida de Demetrius y Chiron, sino cocinándoles y alimentando a su madre con ellos, reverberando el banquete de Atreo en *Tiestes* (V,2 vv.190-197):

Titus: Hark, villain, I will grind your bones to dust,
and with your blood and it I’ll make a paste,
And of the paste a coffin I will rear,
and make two pasties of thour shameful heads,
and bid that strumpet, your unhallowed dam,
like to the earth swallow her own increase.

This is the feast that I have bid her to.

And this is the banquet she shall surfeit on;

La superación de la violencia está dada por la búsqueda del ajusticiamiento para generar ‘igualdad’ en los actos. Esta búsqueda de ‘igualdad’ de la violencia, es propia de las tragedias de venganza, en tanto el vengador ‘adquiere el gusto por la sangre’ y se hunde al nivel de sus adversarios (Chernaik 76). Mientras los actos violentos son disonantes y desequilibrados entre sí, para los personajes son justos en cuanto hacen eco del acto anterior, tal como Titus expresa: “I knew them all, though they suppose me mad,/ and will o’erreach them in their own devices:/ a pair of cursed hell-hounds and their dam!” (V,2. vv. 145-147). Lo importante en la venganza no es la ‘copia’ del homicidio, sino su superación. Por su lado, Tamora también estipula la venganza de manera violenta como un ajusticiamiento por la muerte de los suyos y también como reparo por la ofensa hacia sí misma, hacia su *self* (I,1. vv.459-464):

I’ll find a day to massacre them all
and raze their faction and their family,
the cruel father and his traitorous sons,
to whom I sued for my dear son’s life,
and make them know what ‘tis to let a queen
kneel in the streets and beg from grace in vain.

El ajusticiamiento y la violencia desenfrenada conlleva al traspaso de los límites establecidos por las virtudes romanas. No es menor que, sorpresivamente, Lavinia sea asesinada por Titus, su padre, hacia el final de la obra: “Die, die, Lavinia, and thy shame with thee/ and with thy shame thy father’s sorrow die.” (V,3. vv. 46-47). A través de la violación de la *pietas* –“el sentido del deber [...] que nos exhorta observar nuestros deberes con respecto a la patria, los padres y los parientes de sangre (Cicerón 238)–, de los valores romanos, Titus busca restaurar la pureza y remover la ‘mancha’ que representaba Lavinia para los Andronici. El orgullo juega un papel primordial y es recobrado por medio de la violencia.

Sin embargo, en esta vorágine de violencia, Lucius se mantendrá recto restándose del círculo vicioso de la venganza en el momento que no derrama sangre inocente: promete que el hijo de Aaron vivirá –“and I will see it nourished” (V,1. v.61)– mientras, en

contraste, el moro relata sus crímenes. Esta moderación de la emoción y el reconocimiento tácito de las obligaciones superiores a la satisfacción personal, establecerá a Lucius como un hombre capaz y de sabio liderazgo, en oposición al paulatino detrimento del raciocinio de su padre Titus. Mientras la misericordia es la reafirmación de la *pietás* en Lucius, para Titus el asesinar a sus hijos es una afirmación de una *pietás* corroída y de los valores que unen a su familia (Miola 69).

En el cese del asesinato de inocentes, Lucius se erige como el unificador de la Roma shakespeariana. De esta manera, se presenta un nuevo orden de mundo, luego de la muerte de Tamora, Titus y Saturninus, en cuanto Marcus establece los próximos deberes de Lucius con el Imperio: “O, let me teach you how to knit again/ this sacterred corn into one mutual sheaf,/ these broken lims again into one body”. (V,3. vv.71-73). Es decir, de reestablecer el tejido social roto y de recomponer el cuerpo estatal desmembrado luego de la violencia desatada por la venganza llevada a cabo por los Andronici y por los godos.

La violencia en *Titus Andronicus* es caracterizada de manera proteica, respondiendo a las trasgresiones de diversas entidades sociales, políticas y familiares. Resquebraja y rompe con los tejidos que conforman la sociedad romana y, por extensión, la familia de Titus. Se presenta tanto de forma material –vista en las muertes, asesinatos, violaciones, mutilaciones– ceñidas al cuerpo, y de manera discursiva en cuanto crea, transforma, desde los designios de los personajes, las atmósferas en las que están insertos. Es decir, atañe también a lo psicológico en cuanto crea y da sentido desde el interior de los personajes.

Su objetivo en la obra, además de subyacer a la venganza, aun cuando tiene blancos específicos –ya sea un miembro de los Andronici o de la familia de Tamora–, es el desmembramiento del cuerpo político, desde su cabeza –la figura del emperador– que deviene en un degeneramiento y deformación de este cuerpo: una vez perdida la cabeza imperante, solo importa minar las posibilidades del grupo que conforma el cuerpo, a través de la muerte de quien se interponga. Así se incrementa el poder de cada grupo. Solo en esta sucesión de muertes, en el aniquilamiento total de todos los involucrados, se asegurará el emerger de una nueva figura, un nuevo cuerpo y una nueva cabeza reinantes.

Segundo Capítulo: *Matar a Rómulo* de Luis Barrales.

1. Generación del 2000.

Una generación, en el ámbito de las artes, se caracteriza por reunir un grupo de artistas nacidos en décadas cercanas, que comparten un periodo histórico crítico de la sociedad que les aúna y signa. Generalmente, este lapso histórico es caracterizado y cruzado por cambios vistos en procesos sociopolíticos –guerras civiles, guerras mundiales, crisis económicas, dictaduras militares, entre otros–, que permean todas las capas sociales y que afectan directamente al tejido humano, reordenando anhelos, intereses y concepciones vitales. En este periodo de crisis, de lo político, lo social, lo mundano y lo espiritual, ebullean generaciones que comparten visiones de mundo similares con sensibilidades comunes que se aúnan por responder a problemáticas semejantes plasmándolas en sus composiciones y construcciones artísticas.

Por ‘Generación del 2000’, comprendemos un grupo integrado por dramaturgos chilenos: Manuela Infante, Juan Claudio Burgos, Ana López Montaner, Andrés Kalawski, Guillermo Calderón, Cristian Soto, Ana Harcha y Luis Barrales. Marcela Saíz en su tesis *El teatro político de Guillermo Calderón* (2013), establece dos criterios que circundan y describen a la Generación del 2000: en primer lugar, el contexto histórico-cultural que remite a los procesos vividos en Chile y el mundo durante el siglo XX y, en segundo lugar, el contexto artístico que les rodea.

Nos interesa el contexto histórico-cultural, de la misma manera que hallamos su importancia en el capítulo anterior, pues, como Brncić y Thomas señalan “el desarrollo dramático está indisociablemente ligado al devenir y transformaciones históricas y sociales” (141). La ‘Generación del 2000’ responde, artísticamente, a una cuestión global y a otra nacional, estando ambos procesos imbricados: el fortalecimiento del modelo neoliberal y el periodo de transición política desde la Dictadura Militar (1973-1990).

El fortalecimiento del modelo neoliberal conlleva una experiencia de desilusión por cuanto, aparentemente, no existe otra alternativa a éste: prevalece una tendencia de alejarse “de cualquier utopía moderna” (Saiz 8), sea comunista, sea socialista, sea trotskista, sea anarquista, entre otras. El bloque occidental se transforma en uno puramente capitalista,

con contadas excepciones. La individualidad estará por sobre la comunidad y, en consecuencia, el individuo se atomizará en cuanto su basamento es “the idea of self-realization, the release of the individual from traditional restraints and ascriptive ties (family and birth) so that he could “make” of himself what he willed” (Bell xvi).

Por sobre la comunidad, el individuo se aislará y movido por un egotismo buscará medios para hallar el éxito de manera insular. Se resalta así el carácter del modelo económico al ser uno que configura los comportamientos sociales mientras las relaciones de intercambio, de compra y venta, impregnan todos los aspectos y capas de la sociedad (Bell 16). La resignación se potencia mientras el modelo económico media esta mentalidad cultural.

Este ámbito social, cultural, político y económico, será la esfera donde se desenvolverá la transición pactada hacia la democracia en Chile. Marcela Saíz recoge reflexiones de Nelly Richard desde *Residuos y metáforas*, donde la teórica:

describe esta situación como un proceso de regularización del cambio político y social, que debió hacernos transitar hacia más libertad, más justicia y bienestar, pero que forjó una pragmática del acuerdo entre redemocratización y neoliberalismo, que sobre todo nos llevó hacia más consumo (9).

Esta transición pactada porta la superposición de un relato armado, estructurado, que busca la reconciliación y cohesión de un Chile postdictadura (Brncić y Thomas 157). Grupos de la sociedad chilena, incluso de la izquierda política, verán en este pacto una desilusión concentrada ya no solo en el pasado inmediato –la dictadura– y el presente –la transición–, sino que la mirada hacia el futuro será desoladora y poco esperanzadora. Saíz sintetiza esta experiencia de la desilusión: “con lo que pudo ser y no fue [...] con lo que podría ser y no es, pero tampoco será” (9).

Por su parte, la globalización, a propósito del uso de la tecnología vista en la virtualización de las relaciones, porta una hiperconectividad que supone la reposición de los vínculos socioafectivos y que, sin embargo, trae consigo una profunda atomización del individuo.

Los procesos y cambios tecnológicos vistos en las postrimerías del siglo XX e inicios del siglo XXI, como Internet, operan sobre la transformación de la experiencia en la sociabilización a niveles afectivos, sexuales y, por supuesto, sociales, para hacer de ella una individual y no colectiva. Se profundiza la atomización del individuo, incluso, visto en un uso de lenguaje a través de emoticones/emojis que reemplazan la emoción o en la expresión de una opinión condensada en el enunciado de un meme que deja de lado la opinión fundamentada. Consigo, además, acarrea como relato la homogenización de las capas sociales en un supuesto acceso a la totalidad de servicios ofrecidos por el sistema; relato que, en la marcha, se ve disociado de una realidad por cuanto solo permea las capas sociales acomodadas.

Tanto el refuerzo del sistema económico neoliberal como la profundización de la atomización del individuo, por parte y como efecto de la globalización, serán temas vistos proteicamente en la dramaturgia de esta generación. Las preocupaciones y temas son trabajados en sus matices, abordando tópicos como la violencia diversificada, la xenofobia, las crisis migratorias, las relaciones interpersonales y los afectos que emanan desde estas problemáticas sociales. Cada integrante de la generación presenta una escritura y un lenguaje propio generando un lente desde el cual se problematizan estas y otras tensiones sociales.

En cuanto al contexto artístico, nos remontaremos a los años '80. Durante esta década, el teatro chileno está en un proceso de reconstrucción desde la configuración y el trabajo de grupos de teatros provenientes de diversas escuelas universitarias: la generación de compañías teatrales a cargo de un director como figura central. Estos grupos se encargarán de explorar y realizar un teatro que reflexione sobre la realidad que vive Chile bajo dictadura, convirtiéndose en un teatro de resistencia. Esta 'resistencia', implica que el teatro está hostilizado por el régimen vigente al autoasignarse la tarea de reflexionar y dar a conocer la realidad que se vive. El método de representación no será 'directo', sino uno indirecto que aludirá audazmente al momento histórico a través de, por ejemplo, humorizar situaciones políticas del periodo dictatorial.

Durante los años '90, el modelo orgánico dentro de la dramaturgia "comienza a fracturarse y aparecen nuevas formas de organización del trabajo" (Saíz 11). La figura

egregia del dramaturgo se diluye dando paso a la figura del director quien, ante la organización colectiva de una compañía, da mayor participación a los actores en el proceso creativo dramático y en el resultado teatral (Saíz 11). El texto teatral será uno que se concibe en función de la escena, convirtiéndose en uno flexible que opera como punto de partida para el montaje: este transita por un proceso desde la escritura por parte del dramaturgo-autor hasta el diálogo con el grupo teatral en donde experimenta transformaciones, enriqueciéndose con elementos de la vanguardia de mediados de siglo, como Eugène Ionesco, Samuel Beckett, y con elementos cinematográficos. Esta mirada del texto como algo dinámico, como punto de partida, permite que sea un texto que esté siempre abierto a reformularse.

De esta manera, durante la década del 2000, el espacio teatral está consolidado e íntimamente ligado a los espacios universitarios, a las escuelas de arte, de teatro, de las humanidades y de las ciencias. Los dramaturgos de esta época se caracterizarán por poseer una conciencia y un conocimiento teórico que será plasmado en su naturaleza profundamente autoreflexiva –una metateatralidad que reflexiona constantemente sobre su proceso de producción– y en las posibilidades y funciones propias del teatro dentro de la sociedad. Se replantean, así, la concepción de la dramaturgia, la idea de lo colectivo y del ejercicio escénicos, en tanto prácticas artísticas y sociales. Por otro lado, presentan la intención de representar la historia social, cultural y popular de su época, tanto a nivel nacional como a uno global, en su preocupación no solo del rescate de la memoria, sino también de la construcción de ésta.

A continuación, indagaremos en cómo estas características generales se ven plasmadas en la dramaturgia de Luis Barrales. Daremos cuenta de las características específicas de la Generación del 2000 y cómo algunas de éstas se despliegan en la obra de Barrales, considerando los temas de interés del dramaturgo chileno: los sectores marginales de la sociedad chilena, la violencia en sus diversas formas, el interés por la intertextualidad y la arquitectura dramática desde donde el autor erige y plasma estos intereses.

1.1 Luis Barrales: poética, características y problemáticas

Nos centraremos en la figura de Luis Barrales con la finalidad de dar cuenta del contexto histórico y artístico, así como también de su modalidad de trabajo y los temas que le interesan, ya que, a nuestro juicio, esto permite hablar de una poética autorial del mismo.

Luis Barrales es actor, dramaturgo y director teatral egresado de la Universidad de las Artes y Ciencias Sociales, (ARCIS¹²), donde se titula de actor el año 2003. Desde este lugar formativo, Barrales conoce los modos y mecanismos escénicos-teatrales previo a los mecanismos escriturales-dramáticos.

Su formación universitaria de actor opera como base para una profunda autorreflexión textual desde una práctica escénica, siendo una característica compartida por su generación. Al mismo tiempo, esta práctica escénica y la formación de actor provee y potencia el trabajo en conjunto con la compañía. La figura del dramaturgo se fagocita con y en la compañía teatral. Sin embargo, esto no implica que la figura del autor no exista como tal, pues, como Saíz señala “hay quien lleva las ideas y las expone para que actores y actrices se involucren de distintas maneras con esas [ideas]. Hay alguien que estructura, ordena y guía y que, finalmente, decide” (00:08:04-00:08:21). De esta manera, los actores y actrices se tornan cocreadores más que un instrumento del director.

Bajo el trabajo en conjunto de una compañía teatral, la C.I.T.¹³ en el caso de Luis Barrales, se plasman las características generales históricas, como forma de una “micropolítica de resistencia en un contexto de gubernamentalidad neoliberal (Carvajal y Van Diest 61) que entra en contacto con el contexto social:

Nos interesa [...] Por un lado, investigar y desarrollar una teatralidad que posicione la voz de los marginados, mientras en otra se escuche el lamento sofisticado de los integrados a este modelo de sociedad al que llegamos por un sistema de depuración bastante tirado de las mechas. La conclusión que exponemos es que ambos sectores

¹² La universidad ARCIS, vinculada al Partido Comunista de Chile, se constituía como un proyecto educativo con una visión de corte social, político y artístico marxista. La universidad cerró durante enero del año 2021 dada una crisis financiera luego de 39 años de servicio educativo.

¹³ La Central de Inteligencia Teatral, C.I.T. “nace el año 2003 en el seno de la Escuela de Teatro de la Universidad ARCIS, en Santiago de Chile. El trabajo de la compañía responde a una teatralidad manifestante política y pretende realizar una crítica ética y estética al modo de vida capitalista” (C.I.T.)

parecen habitar en la infelicidad, uno por razones fisiológicas obvias, mientras los otros lo hacen por razones psicológicas un poco más soterradas, pero marcadas por la misma obviedad (Archivo Desclasificado).

Luis Barrales, desde esta perspectiva de mundo, trabaja con dos grandes referentes. En un primer periodo de creación artística vemos plasmada la realidad chilena contingente. El dramaturgo trabaja, por un lado, con las consecuencias del pasado chileno visto en la dictadura militar, plasmado en diversos discursos políticos, sociales y culturales y, por otro lado, con un mundo emergente desde la marginalidad y que captura desde los medios masivos de comunicación. Las primeras obras de la década están ancladas a esta realidad marginal inmediata, que vemos en *Nosotros [sic] (The Tragedy of a Boy without Thumbs)* (2003)¹⁴, *Uñas sucias* (2003)¹⁵, *Santiago Flayte* (2004), *La Chancha* ¹⁶(2008). *Patatas de gallo* (2009), *La mala Clase* (2009), *Rota* (2009) –adaptación de *Una novelita lumpen* (2002) de Roberto Bolaño– y *La Taguada* (2020).

Barrales construye su dramaturgia desde “guiños entre verdad y ficción” (Brcnić 80), por lo que destacamos *HP (Hans Pozo)* (2007)¹⁷ y *Las niñas Arañas* (2013)¹⁸. Ambas obras tienen como sustrato casos judiciales y criminales de nuestro país: historias basadas en hechos reales que se transformaron en hitos por la repercusión generada en la sociedad y por la masiva mediatización a partir del trabajo periodístico.

Dichas obras imbrican la necesidad de plasmar las vidas de este tejido compuesto por personajes social, cultural y políticamente marginados por el sistema neoliberal. Son cuerpos olvidados y profundamente violentados. Barrales plasma estas vidas que resuenan en los márgenes no solo de la sociedad, sino del plano urbano de la misma, reverberando a

¹⁴ “Explora la sensación de hastío y desprotección que habita la sociedad pequeñoburguesa que, supuestamente, debiera ser feliz, pues son los destinatarios del capital acumulado por sus padres” (Archivo desclasificado)

¹⁵ Obra dramática que “expone la realidad de un grupo de jóvenes marginados que a toda costa pretenden ingresar al ancho mundo que se les muestra en los afiches publicitarios y que a ellos se les antoja a la mano, tan solo atravesando las gruesas rejas de sus poblacionales cárceles (Archivo Desclasificado).

¹⁶ La puesta en escena de la vida de un grupo de jóvenes de diversos orígenes sociales quienes, desde un sitio virtual, un foro, se reúnen para trascender a sus emociones y acabar con sus vidas.

¹⁷ Una obra que explora desde la ficcionalización fragmentaria de los medios de comunicación, por medio del relato de distintos personajes, el asesinato y descuartizamiento del prostituto gay Hans Pozo (Brcnić 80).

¹⁸ La dramatización del caso policial de un grupo de quinceañeras marginales que busca obtener lo que la sociedad de consumo les ofrece a través de la publicidad, hallándolo en el robo y asalto a casas del sector acomodado de la capital.

los niños y niñas que *El ginecólogo de la Legua* (1998) de Ramón Griffero, recibía al mundo:

Ginecólogo: chicas patulecas, morenas, tirando a negra, con sus sonrisas complacientes de dientes amarillos, con rollos grasosos bajo el seno [...] generarán más hombres y mujeres gordas, morenas de dientes amarillos y coeficiente intelectual limitado, quienes luego votarán por otros hombres mal vestidos, morenos, hediondos y de bajo coeficiente intelectual (5).

Luis Barrales, desde esta frontera geográfica, toma corporalidades marginadas inscritas en un límite de lo humano y de lo humanizado que portan una ambivalencia: son excluidos de un grupo humano y, al mismo tiempo, son aglutinados como iguales. La galería humana de Barrales está compuesta por prostitutas, homosexuales, flaites, mujeres de población, estudiantes, vendedores ambulantes, entre otros. Los personajes están en constante fricción con la realidad al otro lado del margen que les delimita, generando choques entre este ‘otro lado’ –mismo que les define como tales– y también en una colisión constante entre sí mismos en la búsqueda de la sobrevivencia al sistema, eliminándose de manera simbólica entre ellos o agrupándose contra un enemigo común.

Esta fricción estimula la atmósfera de violencia, convirtiéndose en un tema central que está siempre en ciernes desde esta galería humana marginada. Tiene tanta vida como los personajes que la ejercen. Está en constante pulso. Esto, porque el imaginario de la violencia, que establece la relación binaria victimario/víctima, viene dado como herencia desde la dictadura militar, pero se ve fortalecido y densificado por las desigualdades económicas, sociales, políticas y culturales del sistema neoliberal: afectará tanto al cuerpo como a la vida, a lo físico como a lo psicológico *in extenso*. Es decir, existe también una institucionalidad de por medio que favorece este ambiente –en esta etapa de Barrales: el sistema económico, el estado y sus instituciones–, que, a su vez, invisibiliza a estos y otros sujetos. La violencia, por tanto, se transforma en la moneda de cambio que cruza la línea divisora de ambas fronteras: en el imaginario de Barrales, lo único que no está monopolizado por un determinado grupo es la violencia.

La presentación de los cuerpos marginados se signa desde la performatividad escénica y se erige como conductora y soporte de la acción dramática. Esto, puesto en

disonancia con la década de los '80, donde “la palabra [no tuvo] la función de revelar una realidad sino de esconderla” (cit. en Saíz 17). Presentar estos cuerpos marginados sostenidos desde la presentación escénica y también desde el texto dramático a través del testimonio, como mecanismo relator que se mantiene en la “revalorización de la palabra” (Saíz 24), tiene como intención tensionar, recuperar e integrar cuerpos portadores de narrativas abyectas: el prostituto gay en *HP*, las flaites quinceañeras en *Las niñas araña*, e, incluso, las emociones que se ‘esconden bajo la alfombra’, como sería la inconformidad e infelicidad de la clase pequeño-burguesa en *Nosotros* (...).

A través del monólogo, donde la subjetividad tiene cabida en relatos que friccionan la memoria y el deseo de los personajes, se da cuenta de la “disolución de los vínculos entre razón e idearios, tan propios de la modernidad, y permitiendo que surjan múltiples subjetividades” (Saíz 18), que se densifican en una ‘autodefinición’ de los personajes desde su uso del lenguaje -el coa, por ejemplo-. El monólogo, y por extensión el testimonio, será explotado y diversificado en la exposición de la experiencia de las corporalidades marginadas desde sus deseos sexuales y la violencia que marca sus cuerpos y vidas. Con esto, queremos insistir en la exhibición de estos relatos, dando paso a una mayor importancia a la performatividad, a la imagen y a la teatralidad, como reverso a la utilización ‘velada’ del lenguaje para dar cuenta de una realidad. La realidad a través del texto se presenta descarnada, desnuda y palmaria.¹⁹

Ligado al ejercicio de la memoria, Barrales introduce en sus personajes, mediados por la fragmentación del discurso y la predominancia del monólogo, la reapropiación de “la Historia desde la historia personal” (Saíz 19). Esto se imbrica con el ejercicio de establecer

¹⁹ Nos parecen pertinentes dos monólogos de Linda, personaje en *H.P.*, para dar cuenta del uso del lenguaje en Barrales: “raspa de aquí periodista longui, andai con puras ganas de hacer la maldad, aquí ya te contaron la pulenta, los cabros mueren pollo, ya pasó de moda el tema, se murió la flor, zarpado reculido, soy terrible mula, vira de aquí que te raje el paño caballo culiao, cómo te le ocurre seguir haciendo preguntas [...] ¿querís que te me ponga a llorar delante de todos? ¡naranja longui abacallao! ¡naranja! Esas son cuestiones de una, cuestiones personales, cuestiones íntimas del zoronca propio” (22). Y también: “con la ilusión de olvidarte voy a iniciarme en las drogas/ así lograré evadiré el dolor que en mí se asoma/ por ti fumo pasta base, muelo cidirín y anfetás/ voy a probar la morfina por si el dolor no me deja/ cuando tenga pena tomo ziprepol/ con la cocaína se olvida el amor/ cuando quiera tenerte conmigo me trago una tira de optalidón/ si la pena sigue tomo una jeringa/ me inyecto heroína en el corazón”. (23)

al teatro como un espacio de ensayo de realidades posibilitado por el relato de “microestructuras como la familia, la pareja, o la soledad individual” (Saíz 19). No existe la necesidad de plasmar una verdad absoluta, sino múltiples posibilidades y una diversidad de relatos relegados y marginados que recupera desde el margen, el olvido y la abyección, estando en constante fricción con el contexto social, político y económico.

Desde la escritura y montaje de *Shakespeare falsificado: reconstrucción falsificada de un manuscrito censurado* (2011) –nombre que, desde este punto, abreviaremos como *Shakespeare Falsificado*–, damos cuenta de un ‘segundo momento’ en la poética barraliana. En esta compartimentación, la densificación de lo metadramático y metateatral se ve reflejada por el trabajo autorial en la filtración de hipotextos de la tradición dramática-teatral para dar cuenta de una instancia de simulacro de nuevas posibilidades históricas, sociales y políticas.

Barrales toma textos y discursos de esta tradición dramática como materiales para su producción, en *Shakespeare Falsificado* y en *Matar a Rómulo* (2015), el dramaturgo filtra los argumentos de *The Tragedy of Macbeth* (1606) y *Titus Andronicus* (1594). De la misma forma llevará acabo el ejercicio en *Jardín de reos* (2014) y *Topografía de las lágrimas* (2016), tomando líneas argumentales de *Haute Surveillance* (1944) y *Les Bonnes* de Jean Genet, respectivamente.

Esta apertura de la escena local a hipotextos de la cultura literaria universal, no implica un cese en el abordaje de la marginalidad y la violencia, sino más bien un dislocamiento que permite la ampliación en el tratamiento de los mismos temas a una globalidad. En otras palabras, desde el imaginario histórico, popular y marginal chileno, Barrales halla en las obras del canon dramático lugares comunes como soportes para su crítica al sistema capitalista estableciendo un vínculo que representa la alienación del ser humano, las desvinculaciones afectivas, la corrosión del sistema económico y de la globalización en el tejido social y, por supuesto, la violencia como mecanismo que pacta y refuerza lo anterior. Para María de la Luz en *Antología Dramaturgia chilena del 2000: nuevas escrituras* (2009), esta recepción de hipotextos tienen como finalidad hacer énfasis en:

[...] la descomposición social, en el individualismo a ultranza, en la reducción de lo humano por la competencia y el mercado, de la tecnología, la globalización, el consumo, conduciendo a la espectacularización de la vida (13).

Por otro lado, creemos que este ‘segundo momento’ da cuenta de un trabajo con la literatura occidental que desde el texto deriva en una característica metadramática y también de la conexión con los círculos académicos y críticos en la búsqueda de una reflexión del y desde el arte mismo. Desde la caracterización de la autorreflexión artística, dramática, a través de la utilización de los hipotextos, se nos presenta un teatro que se plantea como un proyecto renovador y original que aporta a la cultura desde la concatenación de los métodos e intereses dramáticos-teatrales chilenos –propios de la generación– y desde la ingeniosa elaboración de argumentos tomados desde este canon.

Este ‘segundo momento’, nos interesa críticamente por sus recepciones y deformaciones de los textos dramáticos clásicos y por cómo Barrales resuelve en el texto la presentación y representación de sus preocupaciones dramáticas-teatrales. De esta manera, nuestro interés está focalizado en el efecto vaivén que se produce entre *Matar a Rómulo* (2014) como una obra que reelabora *Titus Andronicus* (1594) de William Shakespeare. Consideramos que el autor desde la recepción latinoamericana, como un punto de habla, hace eco de las preocupaciones de la literatura, visto en la condensación y compresión de la realidad y en el despliegue de temáticas que apuntan hacia el carácter de ésta: su universalidad.

2. Jauss, Genette y Hutcheon: un lente para comprender la recepción de Shakespeare en Barrales.

Con el fin de generar una línea metodológica que nos permita estudiar el fenómeno literario de la recepción de *Titus Andronicus* en *Matar a Rómulo*, nos valdremos de tres aproximaciones teóricas que suscribimos a los estudios de literatura comparada.

Desde la Escuela de Konstanz, Hans-Robert Jauss, establece que una recepción puede irradiar nuevas apreciaciones sobre la obra literaria. En *La historia de la literatura como provocación* (1967) sostiene que las citas:

pueden servir para recordar un antiguo problema, para expresar que una respuesta ya clásica se ha vuelto insuficiente, por haberse vuelto a su vez histórica y exigir de nosotros un replanteamiento del problema y una nueva solución (140)

Al entender la noción de ‘citas’ en términos más amplios, podemos apelar a las obras del pasado. Creemos que es una reflexión sintomática del problema sobre la naturaleza de las reescrituras, las adaptaciones y la recepción de las obras clásicas. Para Jauss, volvemos a las obras del pasado, por medio de la reescritura y la reelaboración de estas, porque contienen temas que, para nosotras, presentan y atienden a una preocupación supranacional respecto a los mismos: son obras que, aun con siglos de diferencia, todavía tienen ‘algo que decir’. Al remozar la obra literaria recibida podemos dar cuenta de que ésta no es un objeto estático ni inmóvil, sino uno que va siendo actualizado en la medida que es leído de acuerdo con los distintos contextos desde donde se lee.

Para Jauss, la obra, el autor y los lectores, constituyen un triángulo estructural y basal para la teoría de la recepción. Nuestra tesis tiene como objeto de estudio dos obras dramáticas. Esto se presenta de manera interesante en tanto existen múltiples mediaciones: nosotras, como espectadoras, asistimos a ver esta obra en el teatro, siendo el montaje una lectura, apropiación y mediación del texto *Matar a Rómulo* por el director y por los actores; texto que, a su vez, emana desde una lectura de la obra *Titus Andronicus* por Luis Barrales.

Para nosotras, *Matar a Rómulo* es una recepción activa. Luis Barrales integra la obra al conocimiento y escrutinio de la realidad actual comprendiendo la obra shakespereana a la luz de los acontecimientos actuales e históricos. Desde allí, constatamos

la capacidad autorial que, desde la obra literaria clásica, comprende el devenir histórico-social actual.

Nos parece pertinente la noción de ‘horizonte de expectativas’, al ser un marco en la confección de la obra de Barrales que responde al aspecto mutable de la obra literaria y que aparece en implícita conexión con *Titus Andronicus*. Creemos que el título *Matar a Rómulo* entrega señales claras y a la vez ocultas, dado que, como lectores nos anticipamos a un hecho: el mito de la fundación de Roma. Desde allí, establecemos expectativas en cuanto personajes, lugares y acción que veremos, en la lectura, reconfigurados y sobre todo dislocados de nuestro horizonte previo y que se condicen mucho más con la obra shakespereana desde la poética barraliana. Es decir, nuestro horizonte sobre la realidad, no exclusivamente literario, se ve potenciado y ampliado.

En consonancia con este horizonte de expectativas, considerando personajes, lugares y acción, creemos pertinentes los conceptos que Gérard Genette sistematiza en *Palimpsestos* (1989). Desde sus nociones, inscribimos *Matar a Rómulo*, en primer lugar, como un hipertexto indirecto serio o *forgerie* que “se une con un texto anterior” (14) o hipotexto, *Titus Andronicus*.

Esta ‘unión’ que menciona Genette, podemos observarla en tanto el hipertexto barraliano opera en “una relación de copresencia entre dos o más textos” (10). Hallamos en *Matar a Rómulo*, por medio de alusiones, de citas, tanto directas como indirectas, huellas de *Titus Andronicus*. Por otra parte, consideramos también la presencia de marcas paratextuales de carácter accesorio, como el título del seminario que realiza Alberto, el profesor, en la obra: *Terror y Barbarie en Titus Andronicus*.

Al interior de esta *forgerie*, una transformación indirecta seria, también encontramos variaciones de carácter diegéticas (en el espacio: desde el Imperio Romano hacia Nueva York, Alemania del s. V d.C., España; en los nombres de los personajes, por ejemplo, entre Tito y Alberto –con su diminutivo Alber(Tito)–; entre Tamora y Tamara; Lavinia y Varinia; entre Aaron y Jamal); pragmáticas (desde la venganza como motivo hacia la violencia) y semánticas (donde la violencia se presenta en fuga, en repetición, en bucle, distinta a la venganza que cesa en *Titus Andronicus*).

Desde la variación semántica, entenderemos asimismo esta *forgerie* como parodia. Cabe aquí hacer una precisión. Genette se sirve del sistema aristotélico de los géneros poéticos para pesquisar y determinar que el filósofo griego consagra tanto la comedia – como género dramático– y la parodia –como género narrativo–, otorgándoles un bajo valor de dignidad moral y social. Genette considera que las parodias son deformaciones de un género alto que se desvían a otro objeto. Así, el teórico francés, le otorga una significación negativa en comparación con los géneros altos, designándole valores como: “vulgar” (22) “un tema bajo y risible” (22) y que, por tanto, concentran la característica de cometer “una cierta burla de [...] eventualmente cualquier género noble, o sencillamente serio [...] obtenida por una dislocación de su letra [...] y de su espíritu” (22). Genette determina que la función y característica de la parodia, ciñéndose a la hipótesis de Octave Delepiere, es lúdica, por cuanto los rapsodas la utilizaban para distraer y divertir al público (23). Nosotras no nos ceñiremos a esta definición de parodia, pues creemos que es restrictiva para el objetivo que persigue Barrales en *Matar a Rómulo*.

Creemos que las reflexiones de la académica y teórica literaria canadiense Linda Hutcheon en *A Theory of Parody* (2001) permiten ampliar este ‘lente óptico’ para comprender la obra barraliana. La académica establece que la parodia posmoderna se presenta como una forma autoreflexiva del arte –abarcando comerciales televisivos, películas, música y literatura, denominándola como “a form of inter-art discourse” (2)–. Esta *self-reflexiveness*, porta un proceso de revaloración tanto de la esfera cultural como del ejercicio de la parodia, en cuanto implica una continuidad y un modelo para procesar y reorganizar las producciones artísticas del pasado. Para Hutcheon este aspecto es decisivo, puesto que le imprime un carácter serio a la parodia posmoderna a diferencia del sello lúdico que le atribuye a Genette.

De esta manera, la parodia es “ironic “trans-contextualization” and inversion, is repetition with difference” (32). Además de la dislocación por parte de la ironía y la repetición por diferencia, nos interesa la noción de *trans-contextualization* –el traspasar la obra inglesa desde su contexto a otro, donde la obra chilena opera como receptáculo–, que remite al ámbito pragmático. El contexto, tanto del hipotexto como del hipertexto, se torna ineludible. Esta idea de *trans-contextualization*, Hutcheon la reforzará desde el étimo

griego de parodia, entendiendolo, al igual que Genette, como un ‘canto al lado de’ o un ‘contracanto’. Sin embargo, enfatizamos, no en la idea de canto menor que surge de otro mayor, como establece Genette, sino en uno que es “a suggestion of an accord or intimacy instead of a contrast” (32).

Como mencionamos, se produce un efecto vaivén entre *Matar a Rómulo* y *Titus Andronicus*, en lo que Hutcheon denomina contracanto. Este vaivén, captado en un ejercicio activo por parte del lector, termina no por someter a la obra de manera aislada a un escrutinio evaluativo, sino por la operación de ambas en conjunto bajo el paradigma de la diferencia, que, a su vez, otorga una revaloración del hipotexto.

La persistencia de un código dislocado e invertido, en este ejercicio de parodia seria, fortalece y gatilla la actitud activa de escrutinio y de decodificación en el espectador desde la transcontextualización y la repetición con diferencia, posibilitando el cuestionamiento político, social, estético, personal y ético de este receptor a su contexto socio-cultural cercano.

La parodia posmoderna se presenta en este contracanto y espejeo como un proceso reflexivo que fricciona y da cuenta de las tensiones no solo representadas en la obra de Barrales, atraídas desde la obra inglesa, sino que desnaturaliza y problematiza la violencia del hipotexto en el proceso de transcontextualización. De esta manera, la parodia seria subvierte el poder de las representaciones de la historia a través, en este caso particular, de un ejercicio distanciador del dramaturgo chileno frente a la obra inglesa.

Desde este lente teórico analizaremos la obra chilena *Matar a Rómulo* como una recepción latinoamericana y parodia seria de *Titus Andronicus*. Atenderemos a la violencia presente en esta, como un aspecto particular dentro de varios, y a la reflexión que emerge sobre ella por parte de Luis Barrales.

3. Violencia Sempiterna en Matar a Rómulo

En *Matar a Rómulo*, Luis Barrales selecciona y filtra elementos de *Titus Andronicus* para mostrar un argumento que se abre a una lectura/interpretación más universal y contemporánea: en el año 2001 en Nueva York, un profesor chileno, Alberto, cursa un doctorado becado y debe dictar el curso “Terror y barbarie en Tito Andrónico de William Shakespeare”, para lo que se centrará en cuatro escenas de la tragedia: la muerte de Alarbus presenciada por su madre Tamora; el asesinato de Mucio a manos de su padre Tito; la violación y mutilación de Lavinia y el banquete que prepara Tito con los cuerpos de los hijos de Tamora. En el curso participan Tamara, Jamal, Lucio y Varinia, inmigrantes de diversos países (Croacia, Siria, Italia y Chile, respectivamente). Tanto el curso, como los lazos afectivos, se verán interrumpidos por los Atentados del 11 de septiembre y sus estragos: la incertidumbre y desconfianza hacia el ‘otro’ y un profundo sentimiento de inseguridad. En este contexto, Jamal es deportado, y el departamento de Alberto allanado en busca de un vecino árabe. Con este quiebre, las vidas de los personajes se separan.

Seis años más tarde, a través de Facebook, Varinia se contactará con Alberto y Lucio, actualizándose en sus vidas: el italiano tuvo un hijo con Tamara, para luego separarse; la croata ahora es directora de la Comisión de la Consolidación de la Paz de la ONU. En una entrevista, se le consulta a Tamara por los bombardeos en Siria, declarándose en contra de la guerra. Simultáneamente, Alberto ve un vídeo de una aldea bombardeada en Siria donde reconoce a Jamal sacando a un niño muerto desde los escombros. Un año más tarde, luego de reconocer a Jamal en un vídeo en Caló d’es Moro, Alberto, Lucio y Varinia tomarán un vuelo, donde la chilena será violentada sexualmente, hacia la costa madrileña. Jamal, en el hotel donde se hospeda la croata, vengará la muerte de su hijo, responsabilizando a Tamara por los bombardeos en su aldea y ahogará al hijo de ella en su presencia. Finalmente, degüella a Tamara y él se defenestrará. Diecisiete años más tarde, Alberto narra estos hechos en retrospectiva en su defensa doctoral y realiza una reflexión en torno a un correo cifrado que le llega durante el 2001, otorgándole el carácter de una ‘invitación’ para atacar y acabar con el ‘origen’ de la violencia.

En nuestra revisión anterior planteamos que el dramaturgo reflexiona sistemáticamente en sus obras sobre la violencia, mostrándola, particularmente, en las capas

sociales más desposeídas y marginales. En *Matar a Rómulo* esa marginalidad se muestra en personas de diversas nacionalidades (sobre)viviendo en un país extranjero—. Creemos que en esta obra la violencia se presenta de manera diaspórica, desde un epicentro globalizado y neoliberal como Nueva York, desplazándose hacia distintas latitudes en diversas formas – atentados, allanamientos, violencia sexual, entre otras—. Proponemos que el autor presenta esta imagen de la violencia diaspórica, simultánea y globalizada, con la finalidad de mostrar una reflexión crítica sobre la asimilación y naturalización de esta como un medio y un fin de una supuesta resolución de conflictos. Para nosotras, es este aspecto el que Barrales recupera en su obra y que sugiere desde su título: una reflexión en torno a la violencia como sustento vital, en su carácter sempiterno y como práctica civilizatoria, cuyos orígenes son rastreables desde el mito fundacional de la cuna de la civilización romana por Rómulo y Remo.

Enfocaremos nuestro análisis exclusivamente en el tratamiento de la violencia, apartando nuestra mirada de otros aspectos de igual interés e importancia para nosotras. Para aquello, es imprescindible hacer una referencia a la significación del título de la obra. Tito Livio en su texto *Historia de la fundación de Roma*, nos narra el origen de la disputa entre los gemelos Rómulo y Remo, describiéndolo como “un mal ancestral: la ambición de poder, y a partir de un proyecto asaz pacífico se generó un conflicto criminal” (17). La resolución de este conflicto tiene como consecuencia la muerte de Remo por parte de su hermano Rómulo:

Remo, para burlarse de su hermano, saltó las nuevas murallas y, acto seguido, Rómulo, enfurecido lo mató a la vez que lo increpaba con estas palabras: “Así muera en adelante cualquier otro que franquee mis murallas”. Rómulo, por consiguiente, se hizo con el poder en solitario; la ciudad fundada recibió el nombre de su fundador. (17)

Desde su título, Barrales nos retrotrae al origen de la civilización occidental, cimentado en el crimen violento y fratricida. Si bien, podría haber escogido el pasaje bíblico donde Caín asesina a Abel (Génesis 4.5), creemos que no desea apuntar a un ‘origen primigenio’, en el sentido bíblico, sino asegurarse que en esta ‘fundación’ hecha por el hombre, es desde donde se erige y dispersa la violencia. Para Barrales, la violencia es una

acción humana, utilizada como basamento para desplegarse en las sociedades, a través de instituciones, en y contra el humano.

Matar a Rómulo está estructurada en tres “rounds” que, a su vez, están divididos en escenas marcadas por las letras del abecedario. Estos rounds, que aluden al combate de boxeo, forman una estructura que activa una posición de constante ‘defensa’ y ‘alerta’ por parte del lector al que se le está ‘bombardeando’ con escenas portadoras de un matiz violento. Por otra parte, en la división en letras del abecedario desde la ‘A’ hasta la ‘Y’, exceptuando la ‘Z’, creemos que reverbera, a modo de guiño, el carácter sempiterno de la violencia que ya hemos mencionado: una vez iniciada la acción violenta dentro de la obra – y la historia–, no encuentra fin, en tanto no está la última letra que cierra el abecedario.

La acción dramática cubre un período de diecisiete años que abarca desde el inicio del curso “Terror y barbarie en Tito Andrónico” hasta la defensa de tesis doctoral de Alberto. Es desde esta instancia en que se despliega el arco temporal a través de escenas yuxtapuestas atraídas por el recuerdo de Alberto a partir de la reflexión sobre la violencia. De las veintitrés escenas alfabéticas que conforman la obra y que se centran en Alberto y sus estudiantes en diferentes momentos temporales, en diez de ellas (A, B, D, K, L, M) irrumpe la referencia a *Titus Andronicus* de manera directa o indirecta (en rojo en el recuadro adjunto), mayoritariamente en la forma de alusiones y analogías. Por otra parte, las escenas **H** y **N** no corresponden a la secuencia de acción del profesor y sus estudiantes, sino a dos momentos de una fábula que se enquistaba en el desarrollo del acontecer y que relata un nuevo final imaginado para el personaje Tito Andrónico.

		Round I	Round II	Round III
Secuencia de la acción	Coro	A – B – C – D – E – F	G – I – J – K – L – M	O – P – Q – R – S – T – U – V – W – X – Y
Fábula imaginada			H	N

La obra inicia con la intervención de un coro que narra el varamiento de una ballena “negra como un moro” (1). Estos casos se deben, además de causas naturales, a las

actividades humanas como la pesca, la contaminación, las colisiones con barcos y el derramamiento de sustancias químicas en el mar. La acción inicia con un caso de violencia ecológica devenida desde el antropoceno. Desde este punto, se inicia la introducción de elementos de la globalización vistos en el “muchacho romano [que] graba todo con su celular y el contador de visionados aumenta como una bola de nieve, ya hay 70 mil usuarios mirando todo en vivo” (1). Hay una espectacularización de la violencia que se repetirá a lo largo de la obra. Paralelamente, un padre llora la muerte de su hijo producto de un golpe que la ballena le da antes que ésta vuelva al mar:

El padre llora desgarrado. Es su culpa. Estaba tan pendiente de la ballena, más precisamente tan pendiente de lo bello que él mismo se ha vuelto cuando ha ocurrido lo de la ballena, que ha olvidado a su hijo los escasos segundos necesarios para la eternidad (2).

Aun cuando este padre se haya visto en una tarea grupal con un fin común, se enajena del fin para maravillarse con la acción que lleva a cabo: salvar una ‘gran’ vida. Esta acción que se torna insular porta los estragos de un sistema económico, visto en las interacciones sociales, por cuanto se vela por el triunfo del individuo y por el vanagloriarse de sus ‘hazañas’ cometidas frente a otros.

En este ‘espectáculo’ de la ballena varada, el dramaturgo deja constancia, a través de la indiferencia de quienes se toman *selfies* y transmiten en vivo a través de redes sociales, que el hecho en sí mismo importa menos que el espectáculo que éste suscita. Hay una ironía en este espectáculo, por cuanto las personas están más preocupadas de éste en términos de monumentalidad, como algo extraordinario que se captura en el momento frente a lo que supone: los estragos del calentamiento global como consecuencia de un sistema capitalista en el que prima la explotación de la naturaleza. La espectacularización de la ballena implica una reproducción acrítica, transformándose en una nimiedad ante la gravedad del hecho. Frente a esto hay una *sensación* de que los individuos somos pacientes y no productores de violencia: es igual de violento sacarse una foto con la ballena varada que no hacer nada por ella.

Creemos que este coro inicial, a modo de prólogo, es fundamental, pues comprime temáticas que serán tratadas a lo largo de toda la obra: la violencia y su espectacularización,

la entrada de la globalidad como producto del sistema económico y sus consecuencias a niveles comunicacionales y sociales.

Por otro lado, la imagen de la playa, de la ballena y del niño muerto, será parodiada a lo largo de la pieza, como un estribillo, aludiendo a lo que Linda Hutcheon llama “repetition with difference” (32). En una primera instancia, vemos esta repetición cuando Tamara narra esta misma escena, como un recuerdo que comparte con sus compañeros (I,E). Al mismo tiempo, Tamara comenta una extraña sensación que tuvo mientras observaba la escena: “Yo entre ellos, mirando desde el balcón del hotel con la sensación de que alguien hubiese apretado mi cuello” (II,E.18). En el último round, vemos cómo esta ‘sensación’ se asemeja y se traduce en su muerte, de la que nos enteramos a través de una didascalia “*Jamal degüella a Tamara*” (III,W. 55). Desde este recurso de adelantamiento, que opera anticipando el acontecer dramático, se presenta la violencia que se ramificará y repetirá en las otras muertes violentas.

Vemos la repetición, en una segunda instancia, en un vídeo de Youtube que Lucio muestra a Varinia y Alberto, a través de Facebook, donde se ven migrantes llegando en balsas a las costas de Calo’s de Moro (III,T). Esta escena aglutina los múltiples intentos de los migrantes por cruzar el Mediterráneo hacia Europa a través de balsas formales e, incluso, de juguetes como consecuencia de la crisis migratoria.

Esta imagen se reitera cuando Lucio reconoce a su hijo ahogado por Jamal (III,X). Esta escena X complementa la T y hace un guiño a la muerte real de Aylan Kurdi²⁰, abriéndose al contexto globalizado. De esta manera, se hace una analogía entre la imagen del niño muerto varado en la playa y la ballena varada, atendiendo a la violencia a la infancia y a la violencia ecosistémica, a la espectacularización de ambas en el contexto de las crisis humanitarias y la crisis climática. Así, Barrales propone una relación analógica entre distintos elementos coaccionados por una misma fuerza: la violencia.

Estas escenas, en su repetición con diferencia, muestran una violencia analógica, diaspórica y escalar, mostrando la ‘apertura’ en el tratamiento que realiza el dramaturgo. Si

²⁰ Aylan Kurdi fue el niño kurdo que apareció ahogado y varado en las costas de Bodrum, Turquía, antes de llegar a las costas de la isla griega Kos durante el año 2015 en plena crisis migratoria europea producto, en parte, de la masacre en Kobane.

en la primera etapa de su poética Barrales mostraba la violencia ejercida en la marginalidad local en una suerte de ‘microescala’ –el flaite, los estudiantes secundarios, entre otros–, este motivo se desplaza escalarmente visto ahora en un ‘niño más’ varado en algún océano del planeta, en un atentado más en el occidente globalizado y en los personajes inmigrantes de diversas nacionalidades de la Nueva York del 2001.

Relacionado con esta ‘otredad’, ya presente en la diferencia de los godos de Shakespeare, las nacionalidades y personalidades de los alumnos se presentan con marcas identitarias similares a las que signan al moro de Shakespeare por su color de piel. De esta manera, Jamal, al realizar una llave militar a Lucio, revela cómo la autodefensa es parte de la idiosincrasia siria: “En mi aldea [...] se enseña eso a todos los niños. Como en Chile enseñan a huir de terremotos en las escuelas, nosotros aprendemos eso: porque puede ocurrir” (I,D. 11). Para Jamal, la violencia y la guerra no son un juego, sino que han sido normalizadas e integradas en su cotidiano. Esto último, lo vemos en el momento en que los personajes juegan ‘policía y pueblo’, que Lucio llama ‘mafia y pueblo’, Tamara ‘asesino y pueblo’, mientras que para Jamal: “No hay nombre. No existe el juego” (II,I. 26). Dando a entender que en su realidad no hay roles porque no hay juego, sino que es parte del cotidiano.

Esta violencia inscrita se verá en las distintas nacionalidades y realidades. Lucio será caracterizado como alguien que “como buen romano, se apropió [de las recetas de comidas de su compañeros]” (I,E. 15) y como un militar que sirvió en la guerra de los Balcanes, advirtiendo que “No maté a nadie. Nunca he matado a nadie. Éramos misión de paz” (I,B. 7). A esa caracterización sigue la de Tamara, croata, hipotética víctima por su origen de las guerras yugoslavas. Cuestión que relativiza por su posición burguesa pero que se subvierte al final por cuanto su hijo es asesinado por Jamal. Finalmente, Varinia, la chilena, se muestra como una mujer víctima de una violencia solapada y silenciosa, dimensión que remite establecer la analogía con Lavinia de *Titus Andronicus* en una clara referencia a la mutilación y amputación de su lengua que se verá repetida con diferencia en la tortura que le infligen en el allanamiento.

En el contexto del curso “Terror y Barbarie de Titus Andronicus”²¹, vemos cómo los cuatro estudiantes analizan la violencia y su significado en la obra inglesa desde la mención a cuatro escenas:

Profesor: Tamora ve morir a su primogénito descuartizado por orden de Andrónico (I,1); el propio Andrónico da muerte por su mano a su hijo Mucio (I,1); Lavinia, su única hija es violada, mutilada por los hijos de Tamora (II,4); [...] la reina goda debe comer las cabezas de esos hijos [...] (V,2). (I,B. 9)²².

De esta manera, compacta y abreviada, *Titus Andronicus* “ingresa” a la obra chilena a partir de esta escena, siendo una característica de la parodia aglutinar y comprimir el hipotexto²³ al mismo tiempo que repetir con diferencia. Así en el desarrollo posterior: Tamara verá morir su hijo a manos de Jamal; el Andrónico imaginado matará a dos insurgentes y Mucio matará a Flavio; Varinia será violentada física y sexualmente; y el Andrónico imaginado comerá a sus hijos.

Alberto, explicando su seminario, entrega a sus estudiantes los lineamientos para comprender el sentido de la violencia en *Titus Andronicus*, así como nos entrega las claves a los lectores/espectadores para entender el funcionamiento del hipotexto en *Matar a Rómulo* como un ‘back story’.

Profesor: Todo está en el back story. Esa es su próxima tarea. Van a comprender estas escenas como una cadena donde cada eslabón es causa del siguiente y van a proponer un universo donde cada una de estas escenas sea posible. Tal vez así logremos comprenderlo (II,D. 15).

Un punto de inflexión en la acción dramática está dado por los Atentados del 11 de septiembre de 2001 que se describen en I,F a partir de una conversación telefónica entre Alberto y su madre -quien le llama Tito, en una clara referencia a *Titus Andronicus*-²⁴. La madre le pide que encienda el televisor, advirtiéndole que se siente. Luego de ver la imagen

²¹ El título del seminario es un guiño a la obra *Terror y miserias del Tercer Reich* (1938), de Bertolt Brecht, que muestra todo tipo de apremios y violencias en Alemania durante la barbarie del nazismo.

²² Las referencias a la ubicación de las escenas de la obra inglesa son nuestras.

²³ Asimismo, y también de manera condensada, en esta misma escena Tamara interpreta a Tamora recitando los versos 104-120 de la original.

²⁴ La conversación telefónica y el relato es reproducido por el conjunto de los personajes.

por la televisión, Alberto comprueba el atentado con sus propios ojos desde la azotea de su edificio:

Jamal: Todos comenzamos a verlos. Seres humanos cayendo al vacío para huir del fuego [...] Otro aeroplano apareció sobre nuestras cabezas y las gentes con la vista trataban de derribarlo [...] Nunca había visto morir a nadie frente a mis ojos y ahí estaba toda esa muerte encapsulada, sin el horror real de la sangre, pero con todo ese más terrible que tiene la fabulación. Luego vino el derrumbe y un hongo de polvo.

Después sabríamos que vimos morir casi 3 mil personas, los mismos muertos de la dictadura en un solo día. 3 mil personas que vimos morir desde lejos. Como Dios. (20-21).

Desde la analogía con la dictadura militar chilena se potencia la idea de un punto de inflexión. La violencia que venía asomándose en la interacción con la lectura dramatizada de *Titus Andronicus* y las fricciones presentes en el ‘choque’ cultural entre estudiantes, estallan con el atentado marcando un punto de no retorno, donde “la ciudad entera se clausuró. El mundo entero se suspendió (II,I)”.

La irrupción y expansión de la violencia afectará y reconfigurará las relaciones entre los estudiantes, en sus autopercepciones y también con las instituciones, desencadenando un trastorno de estrés postraumático²⁵ que socava su psiquis y afecta sus cuerpos.

Esta violencia anónima y masificada, tomada de un hecho real, es seleccionada por Barrales por el carácter vindicativo que tuvo en la realidad y que le permite reelaborar el motivo de la venganza. Los atentados terroristas perpetrados por la organización paramilitar y yihadista, Al Qaeda, son motivados y justificados por las enseñanzas del Corán. Mientras la Biblia estipula el principio de retribución como “Ojo por ojo, diente por diente [...]” (Éxodo 21.24), en Al Báqara, el segundo libro coránico, se consigna así:

²⁵ En *DSM-5* (591), por Posttraumatic stress disorder, PTSD o, en español, Trastorno por estrés postraumático, TEPT, se entiende: “Exposure to war as a combat or civilian threatener or actual physical assault (physical abuse), threatened or actual sexual violence (e.g., forced sexual penetration, alcohol/drug-facilitated sexual penetration, abusive sexual contact, [...]), sexual abuse, being kidnapped, being take hostage, terrorist attack, torture, incarceration as a prisoner or war, natural or human-made disasters”.

[...] si son atacados durante el mismo, y para las violaciones [que hayan cometido] apliquen el principio de retribución igualitaria; así que si son agredidos, agredan tal como los agredieron [...]. Sigán las enseñanzas de Dios, y sepan que Dios está con los piadosos (Corán 2.194).

En *Osama Bin Laden's letter to America* (2002), el yihadista dictamina: “As for the question: Why are we fighting and opposing you? The answer is very simple: (1) Because you attacked us and continue to attack us.” Con esto queremos enfatizar la presencia del motivo de la venganza presente en *Titus Andronicus* que es reelaborado por Barrales desde el acto vindicativo ya descrito y que asimismo se ramifica en el desate y dispersión de la violencia.

Tras los atentados del 11S, el departamento de Alberto es allanado. La escena se narra ‘musicalmente’, representando a los personajes como si fueran instrumentos. Barrales dispone una ‘orquesta’ que catalice las emociones y los hechos ocurridos durante esa noche en reemplazo de una voz y un cuerpo que enuncie y otorgue testimonio de los hechos. La música se utiliza como un medio de despersonalización y como método distanciador y amortiguador del ‘golpe’ violento. Mientras reemplazan sus voces a través de instrumentos, Tamara será la única que ‘cantará’

un canto que puede ir desde el trino de un ruiseñor hasta el graznido de un cuervo, un canto que quiere encarnar el deseo de irrealidad, un ansia de distanciamiento, la súplica de que todo lo vivido no sea más que una ilusión” (II,M. 36).

Por una parte, el canto y la imagen de los pájaros atrae en una repetición con diferencia el mito de la Filomela elaborado en *Titus Andronicus*. Por otro lado, el canto como estrategia despersonalizadora, permite disminuir el trauma frente a la violencia estatal. El estado se despliega a través de sus legiones o caballería reproducidos en los instrumentos de percusión. Así, la policía, el “bombo lejano”, entra al departamento de Alberto en Brooklyn buscando a Aarón Abdul Kassar²⁶ y Varinia se ve sometida a tal estrés por la violencia verbal y física de la policía que no “no logra entender la pregunta porque el

²⁶ En rigor Aaron Abdul Kassar, es Jamal, quien, tras los atentados, cambia su nombre y vestimenta para “parecer más americano”. Con esta ironía contextual, se repite con diferencia el engaño que realiza el moro Aaron en *Titus Andronicus*.

dolor de la electricidad que traen esas baterías de auto es demasiado” (II,M. 37). El texto juega con el campo semántico de ‘baterías’ y ‘bombos’ como instrumentos musicales aludiendo también a los métodos de tortura utilizados durante la dictadura militar en Chile. Aspecto que se refuerza en la delación obligada de Alberto:

Varinia no logra entender la pregunta porque el dolor de la electricidad que traen en esas baterías de auto es demasiado. Le había pasado a mi padre y a mi abuelo... A mí no me iba a pasar. Bastó la sola amenaza y podría haber dicho el nombre de mi madre, no es una forma de decir, pensé en decir el nombre de mi madre porque la nombramos siempre que estamos en peligro aunque estén muertas. (II, M 37).

En la yuxtaposición de los referentes, Brooklyn y Chile, se desdibujan las fronteras y “bien puede ser el Testaccio o una calle de Tirúa” (II,M. 36). Con esto, se refuerza dramáticamente la dislocación del espacio donde ocurre la violencia, por cuanto puede tener lugar en todo el globo: desde una ciudad de Estados Unidos, un distrito de Roma o hasta en una comuna de la provincia de Arauco en Chile.

Para el profesor, el abrupto y violento ingreso de la policía constituye un gatillante para “huir de este país siniestro” (II,M. 38). A partir de las palabras de Stravinski, quien establece que “demasiadas piezas de música terminan mucho después del final” (38), se establece la analogía con el efecto del trauma de la violencia que marca y signa la vida de los personajes mucho después de este hecho. Al igual como ocurre con las torturas perpetradas por los agentes del estado durante la dictadura chilena, la violencia y las consecuencias de esta no acaban cuando el acto termina, sino que se extiende en el tiempo.

El Atentado del 11S y posterior allanamiento que funciona analógicamente con el Golpe de Estado de nuestro 11S y sus repercusiones, abarca las escenas E, F, I, J, K, L, M. La continuidad entre ellas es suspendida por la incrustación de H y N que, como dijimos, corresponden a la fábula imaginada por Barrales de Tito Andrónico. H y N abren sus respectivos rounds, II y III. La escena H va precedida por el relato que hace Tamara de otra fábula, la del “campesino y las ratas” que versa sobre un método de ‘control de plagas’. Dicho método consistía en poner un cebo dentro de un barril, para que las ratas al cruzar un listón, cayeran dentro sin poder escapar. De esta manera, las ratas se comerán entre ellas, quedando una sola sobreviviente que el campesino utilizará como amenaza a otras ratas en

sus trigales (II,G. 21-22). El relato funciona como prelude del canibalismo que se presentará en la reelaboración de *Titus Andronicus*, aspecto presente en la obra shakesperiana pero ahora invertido.

En H, Tito y sus hijos Flavio y Mucio están en el destacamento deseando retornar a Roma y prestos a librar batalla contra los godos. Tito escucha la conversación entre los hermanos, quienes entran en una reyerta a propósito de la petición de mano de Lavinia que hiciera Bruno, un cocinero. En la discusión, Mucio traza una línea y amenaza a Flavio de muerte si la cruza. En una clara parodia a la reyerta entre Rómulo y Remo, Mucio da muerte a su hermano, culpando a los godos e iniciando la guerra: “¡Han matado a Flavio! ¡Los godos han matado a mi hermano!” (II,H. 25). Tito saldrá de escena exclamando “¡Mio figlio!”, mismo grito que ha sido repetido en otras partes de la obra, pero dispuesto en contextos diferentes: en el Coro inicial cuando el italiano halla a su hijo muerto (2) y en el relato de Tamara sobre el mismo hecho. (I,D. 14).

En N, Flavio y Mucio acompañan a un extenuado Tito a una choza habitada por “*Una mujer, un oráculo, tal vez una machi*” (III,N. 39) –nótese el mismo procedimiento de analogía y ampliación ya descrito–. En esta escena se presenta ante el general Tito una verdad que no podría ver directamente, por lo que la Mujer es para Tito un “espejo inclinado por el que verás lo que no pudiste ver” (III,N. 39). Desde un ‘ángulo obtuso’, se amplía la ‘mirada’ de Tito, para enterarse que aquellos godos con los que combatió y expulsó de su aldea, habían cocinado a sus hijos y éste los había comido. Se repite con diferencia la escena del banquete en *Titus Andronicus* donde es Tamora quien come a sus hijos cocinados por el general romano:

Mujer: Eso hacemos. Cuándo saliste por ellos, ¿qué encontraste en tu camino?

Tito: Un frío glacial y una pobre aldea goda en medio del camino.

Mujer: ¿Les hiciste la guerra?

Tito: Huyeron como ratas al verno sobre el acantilado que los protege del viento.

Mujer: ¿Qué hiciste entonces?

Tito: Tomamos su comida. Era la hora de la cena. Tenían las viandas preparadas.

Mujer: ¿No prefirieron ir tras los godos que huían?

Tito: Decidí hacerlo luego.

Mujer: Ellos podían tener noticias de tus hijos.

Tito: Teníamos hambre.

Mujer: ¿Qué clase de padre eres, Tito?

Tito: ¡Llevábamos semanas sin comer! ¡Un esclavo romano ha gozado mejor vida que mis valientes soldados en esta guerra infame! Luego seguiríamos la búsqueda de mis hijos, me lo prometieron.

Mujer: Oh, infeliz Tito, ahí estaban tus hijos.

Tito: ¿Qué dices?

Mujer: Los animales van huyendo de los hielos tierra abajo y nosotros, los orgullosos godos, heridos de hambre dejamos nuestra tierra tras las salvajes bestias que continuaron bajando y nosotros, los invencibles godos, nos encontramos con ustedes y la guerra y por huir de ustedes, y por matarlos a ustedes, perdimos el rastro de los animales y el hambre vino para ustedes y nosotros junto con el invierno y tus hijos llegaron una noche y aquel acantilado en que tú te asomaste para alerta nuestra, ese acantilado tus hijos no lo vieron en medio de la negrura de la nieve y cayeron sus cuerpos romanos por la piedra filosa y nosotros, los desesperados godos, los recogimos en nuestros brazos cuando llegaron rodando y aún calientes hasta nuestros pies. Y los fuimos cocinando dos por día, y cada uno de esos días la repulsión menguaba. Hasta que un día llegaste tú y nosotros, los salvajes godos, al verte de pie sobre el acantilado entendimos lo que habíamos hecho y huimos y te dejamos la mesa servida para que tú y tus hombres devoraran a tus hijos, que ese día fueron los sorteados para matarnos el hambre. (III,N. 41).

Por un lado, Barrales inserta el motivo del canibalismo presente también en la obra shakesperiana y, por otro, enfatiza en la inversión de las relaciones de poder desde la imagen de las ratas. Este roedor con alta población a nivel mundial periurbana, considerado casi cosmopolita, se establece como una analogía del humano. Con ello, además, la persecución de los romanos a los godos se análoga al relato de las ratas en el barril, cayendo en el cebo y comiéndose a su propia sangre. Con esto, el dramaturgo tensiona el rígido binomio víctima/victimario proponiendo una ambivalencia: una de las ratas pasa de ser víctima del cebo a ser victimaria, devoradora y asesina de su misma especie fortaleciendo la perpetuación de la espiral de la violencia.

Esto se refuerza en la siguiente escena (O) en que Tamara concluye la fábula de las ratas:

Tamara: Y habrá así consumado su venganza, pues la rata caníbal no podrá ya sino devorar carne de su propia especie, cebada en las semanas de encierro y barbarie, e irá por los trigales sin mirar el trigo siquiera, buscando con sus ojos rojos como

brasas a alguno de su propia familia para cazarlo y devorarlo con toda la violencia de su cuerpada caníbal. Y entonces el trigo brillará tranquilo en las espigas... pero la bendición del campesino puede convertirse también en un infierno porque la rata seguirá hambrienta por siempre y sin prójimos que devorar, desesperada entrará un día a la casa del campesino y sabrá entonces que no hay manjar más sabroso que la carne del humano que la ha convertido en lo que es. Cuando acabe con el campesino y sus hijos, se irá a la ciudad. (III,O. 42)

Volviendo a Alberto y sus ahora exestudiantes. La acción dará un salto temporal varios años después de los atentados en Nueva York. La aparición de plataformas de redes sociales como Facebook, que permite la conexión incluso con quienes ya no pertenecen al círculo cotidiano y físicamente cercano, se establece como el medio desde donde los protagonistas se comunicarán como si fuese “una especie de ouija” (43). Creemos que su mención es sintomática en lo que respecta a la globalización y también como la representación de un medio ‘seguro’: la amistad se torna una mera solicitud que permite el acceso a gran parte de la vida de quien utiliza la plataforma –“**Varinia**: Yo busqué al profesor y le pedí su amistad” (III,P. 43)–, posibilitando ser una ventana paradójica situada entre los límites de la privacidad y lo público y, por otra parte, un subterfugio donde la ‘identidad’ se diluye posibilitando la despersonalización. Así, Alberto, Varinia y Lucio retomarán el contacto perdido. Lucio, quien según Varinia “se había convertido en un fascista” al retratarse en Facebook con “una fotografía de Mussolini a sus espaldas” (III,P. 44), envía un link a la chilena de una entrevista a Tamara: ahora la crota es embajadora de la ONU en la Comisión de la Consolidación de la Paz de las Naciones. Un periodista le pregunta sobre su rol en la guerra de medio oriente y su rol en la ONU:

Giornalista: [...] ¿Cómo ves la situación en medio oriente?

Tamara: Es complicada. Pero estamos buscando soluciones.

Giornalista: Cuando no lo ha sido. Podría haber hecho esta pregunta en 1970 y la respuesta sería la misma ¿Cuál es su posición como secretaria de esa comisión?

Tamara: Secretaria general.

Giornalista: ¿Por qué ponen “secretaria” a ese puesto? ¿quién le puede respetar un puesto con ese nombre?

Tamara: ¿Cómo le pondrías tú?

Giornalista: General, sencillamente. Sin Secretaria.

Tamara: Los generales van a la guerra.

Giornalista: Tu trabajo es administrar la guerra, muchacha.

Tamara: Mi trabajo es evitarla.

Giornalista: Según las reglas del mercado. No se pueden pelear todas las guerras porque un exceso de oferta haría que... [...] (III,Q. 46)

En esta entrevista hay una irónica reflexión sobre los roles género, la guerra, el mercado, los sistemas políticos, la banalidad del mal y la violencia, como aspectos porosos en los que penetra el capitalismo para fortalecerles. Por un lado, se presenta el detrimento de los roles de género signados en puestos laborales que apelan a tareas reproductivas como la secretaría. Sin embargo, cuando hay un ‘ascenso’, el nuevo cargo concentra y reproduce una jerarquía de dominación. En el texto dramático se juega con el campo semántico de ‘general’ y ‘administrador’, enfatizando que las guerras se dirigen de la misma forma en que se dirige una empresa. Para el *giornalista* la guerra, como expresión de la violencia, es el punto de origen y la esencia de la ley y de las instituciones, como la ONU, que, al mismo tiempo, la legitima y conserva.

La reflexión apunta hacia la mercantilización de la guerra como producto del mismo sistema económico, en tanto es resultado de este y método que le perpetúa *ad infinitum*. Las guerras son la expresión de varias crisis –sociales, económicas, alimenticias, climáticas– que, a su vez, son frutos de una combinación de la lógica capitalista. No solo es una disputa entre bandos, naciones, países, religiones, sino que subyace a un conjunto de crisis y a un sistema económico que conlleva una inestabilidad mundial. Es la materialización de una violencia dada por el cuajar de la globalización y del capitalismo en su carácter neoliberal. Para Tamara, la solución decanta en “abrir puentes de diálogo” (47). Frente a su ingenuidad, el *giornalista* ironiza con la existencia de un ‘fascista interior’:

Tamara: ¿Qué tan terrible puede esconder un periodista?

Giornalista: Un Mussolini, por ejemplo... Tú también debieras esconder uno” (III,Q. 48).

Para el italiano la democracia sostiene la mercantilización de la guerra y se presenta como base para la polarización dentro de este sistema político, donde el fascismo en época de guerra “se demostró como el sistema más eficiente” y por lo que se le “está acariciando con las manos de la democracia” (III,Q. 48). En su monólogo, el periodista parodiará el motivo mítico de la fundación de Roma, donde las libertades desplegadas desde lo cruento y lo violento del acto fratricida insuflan sobre los sujetos la idea de ser emperadores: individuos insulares cuyos hogares se convierten en imperios en los que toda trasgresión moral y ética no solo es posible, sino válida como representación y despliegue de poder amparada por el anonimato e impunidad que permite Internet y las redes sociales.

Giornalista: En lo que sí creo es en la resurrección de Roma. Una Roma que vuelva a ser de Rómulo y no esta pusilánime que parece hija de Remo pidiendo permiso para cruzar la más mínima línea dibujada en la tierra. Ansío una Roma otra vez eterna y poderosa sobre todo lo que llegue hasta el umbral mismo de mi casa, porque ahí dentro yo soy el emperador y puedo cogerme muchachos de 15 años que busco en internet si se me antoja y sin olvidar jamás los marcos civilizatorios porque no somos bárbaros (III,Q. 48).

Luego de esta reflexión sobre la guerra, Alberto halla en un portal español dos hechos noticiosos asociados: nuevamente la violencia ecológica y su espectacularización por parte de los grupos acomodados: “una extraña oleada de ballenas varando en las costas en el sur de Europa y los ricos viajaban en masa para poder mirarlas” (49) y un bombardeo de Estados Unidos a la aldea de Tartus en Siria. Allí el profesor divisará a Jamal sacando a un niño desde entre los escombros, su hijo.

La repetición con diferencia de la imagen de la ballena varada a través de un vídeo que Lucio muestra a Alberto y Varinia, en el que aparece Tamara y el hijo del italiano en Caló d'es Moro, trae consigo una variación: desde “una balsa negra hecha de cámaras de neumático tan relucientes que parecen la piel de una ballena” (III,T) descenderá Jamal. Este registro de su otrora compañero y alumno impulsa a los protagonistas a realizar un viaje a la costa mallorquina. Durante el vuelo, Varinia será víctima de violencia sexual sin lograr identificar al agresor. Se presenta una violencia despersonalizada e impune que apunta al carácter general de la violencia de género que es perpetrada y perpetuada por un engranaje

patriarcal: aun cuando no se identifica el agresor, los únicos presentes a su lado son Lucio y Alberto.

En Caló d'es Moro, Jamal responsabiliza a Tamara de la muerte de su hijo –esto por cuanto Jamal conoce la posición política de Tamara–. Para Tamara “la aldea [de Jamal] estaba llena de insurgentes” (III,U. 54), incluso cuando Jamal rescata tres niños y encuentra a su hijo muerto una semana después. Desde su posición de poder, Tamara soslaya el hecho que hubiera inocentes arguyendo “No soy responsable de lo que ocurrió Jamal” (III,U. 54). La muerte de su hijo y de otras vidas inocentes por el bombardeo ejecutado por Estados Unidos y sostenido por la ONU, gatilla en Jamal la venganza, asesinando a Tamara y también al hijo de ella y de Lucio. Barrales rescata aquí el motivo de la venganza de manera precisa y concisa, sosteniéndola, además, en el fundamento taliónico que alimenta la tragedia inglesa.

Alberto, Varinia y Lucio, llegan a la costa mallorquina, para encontrarse con Tamara y su hijo muertos y, además, presenciar la defenestración de Jamal. Alberto se acercará a reconocer el rostro del sirio:

[...] se acercó al cuerpo que yacía boca al suelo sobre un arbusto de camelias más rojas que la sangre que las cubría. Luego, con las manos tiritando, la cabeza por los cabellos y de entre la tierra levantó el rostro de Jamal (III,X. 55).

Esta imagen aparecerá como una repetición con diferencia de otra que ya aparecía al inicio de la obra en un sueño de Alberto:

Yo me acerqué a mirar un macizo de camelias de todos los rojos que existen y no pude evitar tocarlas y después de tocarlas no pude evitar querer que fueran mías. Con mis manos apuñé una docena desde el tallo y las tiré para desprenderlas, pero al surgir las raíces me di cuenta que nacían de un cráneo humano, un cráneo de un hombre que solté espantado de sus cabellos en flor luego de un instante, que el instante en que desperté. (I,A. 3)

Volví a soñar con el jardín. Esa noche agregué una fuente que está en Malgory Park y cuando la vi entendí que estaba soñando y tuve la certeza exquisita de que podía hacer del sueño lo que yo quisiera... (II,L. 34)

La obra cierra con el presente de la acción, en la defensa de tesis de Alberto. Allí, el profesor alude a un correo con coordenadas que le llegó en el 2001, indicando que “en la pantalla apareció también una fecha y lugar titilando en rojo: esta fecha y este lugar. Hoy. Y aquí” (III,Y. 56). Alberto comenta que luego de mucho, logró descifrar las coordenadas cifradas que referían a una serie de atentados: los atentados a las Torres Gemelas en Estados Unidos el 11 de septiembre de 2001, los atentados a cuatro trenes de la red de Cercanías de Madrid en la misma ciudad durante el 11 de marzo de 2004 y el atentado del 5 de junio en London Bridge durante el año 2017.

Para nosotras, siguiendo la tesis de Marc Augé y sus conceptualizaciones en *Los no lugares* (2000), creemos que la mención y los lugares donde ocurren estos atentados podemos entenderlos como un *no-lugar*: un espacio del anonimato y que “a menudo no pone en contacto al individuo más que con otra imagen de sí mismo” (85) producto de la sobremodernidad. Son espacios que abarcan las vías áreas, ferroviarias, los aeropuertos, los parques de recreo, los supermercados, los lugares de esparcimiento, entre otros, que se definen “ni como espacio de identidad, ni como relacional, ni como histórico” (83). El no-lugar es donde el individuo, además de perderse sobre sí mismo y quedar en el anonimato, establece relaciones de consumo.

La definición de no-lugar, Augé la elabora desde el lugar, como aquel espacio histórico, con y de identidad y uno donde se establecen relaciones (83). En el discurso final de Alberto, el allanamiento en Tirúa se presenta como un ‘lugar’ apuntando tanto a la cercanía geográfica de los interlocutores de su defensa –y del espectador– como también a un espacio propio y local donde se establecen relaciones afectivas:

Tal vez esté muy tranquilo en su silla pensando: esto es Chile, aquí no ocurren estas cosas [los atentados] pero imagine en que esto pudo partir con alguien diciendo: Hace 17 años había terminado el colegio y estaba de vacaciones en Tirúa cuando una noche llegaron fuerzas especiales al sitio donde gentilmente una familia de peñis nos habían permitido alojar, mataron a José por la espalda y el horror de esa noche es tanto que solo puede ser cantado para ser comprendido... (III,Y. 56).

De esta manera, se enfatiza en el trazado y recorrido globalizado de la violencia al que se le imprime el mismo carácter traumático y por el que se debe recurrir a estrategias

distanciadoras y amortiguadoras. Así, todos los espacios, Nueva York, Siria, Caló d'es Moro y Tirúa, como soportes de relaciones humanas, quedan permeados y sujetos a ser resignificados por el carácter globalizado de la violencia.

Para Alberto, las fechas de los atentados y la serie de correos son “Una invitación esperando ser aceptada por alguna rata cansada de comerse a su misma especie” (III,Y. 56) y “una invitación para atacar al imperio, para matar a Rómulo” (III,Y. 56). Mientras la violencia en la pieza se muestra en un carácter sempiterno, en un ciclo donde cada acto violento engendra otro con el mismo cariz, y con un carácter diaspórico que se irradia y se registra desde la fundación mítica de Roma, pasando por el ejercicio de dominación encarnada en Tito Andrónico hasta el siglo XXI, creemos que la invitación a ‘atacar al imperio’, implica un distanciamiento reflexivo que busque quebrar o interrumpir la lógica de reproducción. El arco transhistórico que se dibuja se muestra como una espiral donde la víctima se vuelve victimaria, siguiendo la analogía de las ratas, en un proceso sempiterno e irreflexivo. Alberto expone esta irreflexión retrotrayendo al origen mostrando que somos parte de una cultura que siempre se ha impuesto por la violencia, siendo esta fuerza civilizatoria una fuerza contra los otros. Así como el Imperio es una construcción cultural y una forma civilizatoria, podemos trasladar esta reflexión al ámbito local plurinacional viendo al estado chileno como una fuerza civilizatoria del pueblo-nación mapuche. Se puede establecer esta relación analógica y escalar, a partir del tratamiento diseminado de la violencia, vista siempre en relación con otros: los migrantes, las mujeres, las disidencias sexuales, las clases sociales; ‘figuras marginales’ que recorren la poética de Barrales.

Dada la diseminación de la violencia como práctica enquistada en todos los planos y latitudes, creemos que la ‘invitación a *Matar a Rómulo*’ no descansa en la posibilidad de acabar con la raíz y todas las formas de violencia como algunos discursos autoritarios y populistas proponen. El gesto de una parodia sería radicaría en la invitación al espectador a rellenar con su propia reflexión y toma de conciencia, la escena ‘Z’ que falta en la obra. Una invitación a pensar –como es característico en la dramaturgia de Barrales– en los cuadros de una historia y de ‘la historia’.

Conclusiones

Nos parece pertinente comentar los resultados de nuestro análisis e investigación, en consideración de lo que hemos señalado sobre *Titus Andronicus* de William Shakespeare y de *Matar a Rómulo* de Luis Barrales.

Al igual que en *Titus Andronicus*, la violencia en *Matar a Rómulo* se presenta de manera proteica, pero con un énfasis depositado en su diversificación. Mientras la violencia en la obra inglesa resquebraja y rompe los tejidos sociales, en la obra chilena se presenta de manera naturalizada y cotidiana afectando de forma más globalizada y atendiendo a todas las clases sociales, a todos los rangos etarios. Barrales muestra una permanente reconfiguración del tejido social bajo el alero de la violencia como un aspecto que funda la convivencia social: en el choque cultural, en el choque ideológico, entre otros.

Si en la obra inglesa la violencia se presenta concentrada entre dos familias que representan distintos pueblos, el rango de alcance en la pieza chilena se amplía: Barrales se preocupa de presentarla minuciosamente en un rango que abarca desde lo medioambiental hasta lo humano. Desde allí, además, presenta sus ramificaciones físicas y psicológicas en su inmediatez y también *in extenso*, siendo esta una característica que no hallamos presente en Shakespeare.

Matar a Rómulo es una parodia seria en la que se transcontextualiza la violencia desde *Titus Andronicus* utilizando la repetición con diferencia. Sostenemos que este *ritornello* en que cada escena va recodificando la violencia presentada en las escenas anteriores, se potencia retóricamente en las distintas imágenes que proliferan y se multiplican, reforzando la propuesta y la conceptualización de Barrales sobre la violencia y alzándose como un método dramático-teatral efectista. Este método impele en el espectador no solo una actitud de escrutinio activo, sino también una evaluación que posibilita atisbar en un amplio rango una misma acción y generar así una diversificación y desnaturalización de la misma.

Para nosotras, la exploración, abordaje y tratamiento de la violencia en *Matar a Rómulo*, particularmente en su forma diaspórica y diseminada, denuncia la asimilación y naturalización como medio de resolución a diversos conflictos: ya sean interpersonales,

nacionales o globalizados. Enfatizamos el carácter sempiterno que Barrales le imprime, tensionando aquellos discursos del siglo XXI que proponen a modo de eslogan, e incluso como axioma, el fin de la violencia en sus diversos matices: de género, étnica, racial, institucional entre otras.

La popularidad de la tragedia de venganza viene dada al ser una manera de reflexionar sobre la falta de consistencia en la aplicación de la justicia. Shakespeare elabora la venganza tomando un pasado que le permite poner distancia (la Roma Imperial), ubicando y condensando, por ejemplo, en la figura de Aaron – un elemento exógeno a su sociedad– aspectos como la sed irracional de venganza y acciones de cruenta y macabra violencia. Barrales opera con un procedimiento similar al reemplazar, por ejemplo, la figura del flaute y reflexionar desde Alberto y sus alumnos que, en este ‘centro del mundo’, Nueva York, aparecen trasplantados y marginados del mismo. Se genera así una reflexión al margen del centro. En ambos casos lo que se busca es pensar críticamente sobre los estados actuales de sus respectivas sociedades.

Las acciones presentadas en las tragedias inglesas, en este caso *Titus Andronicus*, rebasan el orden y la esfera individual apuntando a una colectividad por cuanto muchas de ellas están construidas entorno al núcleo familiar como analogías de una construcción del mundo. Esto lo vemos condensado en la intervención de Marcellus en *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*: “Something is rotten in the state of Denmark” (I,4 vv. 90.91). El hecho trágico afecta a la familia real y desestabiliza a toda una nación. En *Titus Andronicus* la familia de Titus y de Tamora como también el pueblo romano y godo se ven afectados, en tanto imágenes que reflejan a la sociedad inglesa isabelina. En esta obra, el recrudecimiento de la violencia de una venganza familiar debe ser visto en el marco del mundo bélico que allí se despliega, pero sin olvidar que ese mundo ficcional se construye sobre los frágiles basamentos de una justicia que intenta imponerse ‘racionalmente’ en el contexto renacentista.

En *Matar a Rómulo*, hay una desterritorialización y diseminación de la violencia que afecta desde lo micro a lo macro, de manera sistémica, naturalizada e imperceptible, a partir de un origen rastreable desde la fundación del Imperio Romano por parte de Rómulo. Mientras su génesis y su ramificación no se pueden cambiar, mostrar su diseminación de

manera fragmentaria y analógica, permite reflexionar sobre la forma en que la violencia permea todo tipo de relaciones, afectivas, laborales, culturales, sociales, nacionales y globales.

Así como la tragedia de venganza renacentista se proponía como un lugar para examinar y reflexionar sobre los ambivalentes modos de ejercer una acción justa, en directa relación con el contexto que la posibilita; el teatro de Barrales construye una fábula transhistórica y al mismo tiempo fragmentaria, local y universal, en que la violencia como ‘fuerza civilizatoria’ parece ser principio y fin.

Sostenemos que el dramaturgo al demostrar el carácter sempiterno de la violencia, por medio de la constante invasión de imágenes, de la repetición, de la parodia, de la ironía, prevé una pausa en el espectador que refuerza la intelección y la reevaluación, así como la incorporación de un discurso crítico. De esta manera, el espectador puede revisar sus preconcepciones sobre la violencia a un nivel político, social, personal, ético e, incluso estético.

Cabe preguntarse ¿Dónde está la racionalidad de la era científica y de la digital si nos dejamos llevar por las pasiones?

Esta pregunta que Shakespeare elaboró a partir del efecto de las pasiones sobre el juicio, mostradas en *Titus Andronicus* en la necesidad de conducir la venganza hacia una forma recta y justa, siguen vigentes.

Considerando los fundamentos religiosos que hemos citado, podemos entenderlos como referentes ideológicos carentes de racionalidad: una vez que son convertidos en patrones de relaciones, se tornan en un fanatismo. Hay fanatismo tanto en un atentado como en una *selfie* que se saca junto a una ballena varada. De esta manera, el fanatismo, sea religioso, ideológico o producto de una moda actual, implica ser parte del mismo engranaje reproductor de violencia. Se vuelve imperioso por tanto establecer una distancia irónica que permita generar una reflexión, aun cuando para hablar de violencia se tengan los celulares y las manos manchadas por la misma.

La importancia de la literatura y el ejercicio de la recepción de textos de la tradición canónica, apuntan al escrutinio de esta universalidad: problemas que, por no tener una

resolución, se presentan tensionados en el teatro y reforzados por su característica más importante: poder *ver* en escena la representación de una problemática que, paradójicamente, nos vuelve a convocar época tras época.

Bibliografía

“Archivo Desclasificado”. *Teatrocit*. 19 Jun. 2007, teatrocit.blogspot.com/2007/06/archivo-desclasificado.html. Accedido 9 Nov. 2021.

Amussen, Susan. “Punishment, Discipline, and Power: The Social Meanings of Violence in Early Modern England”. *Journal of British Studies*. Vol. 34, 1995, pp. 1-34.

Augé, Mac. *Los “no lugares” espacios del anonimato*. Gedisa, 2000.

Bacon, Francis. *Essays*. Mozambook. 2001.

Barrales, Luis. H.P. *Antología Dramaturgia chilena del 2000: nuevas escrituras*. Editorial Cuarto Propio. 2009.

Barrales, Luis. *Matar a Rómulo*. Manuscrito sin publicar facilitado por Luis Barrales a Carolina Brncić.

Bayly Howell Thomas et al. *Cobbet’s Complete Collection of States Trials and Proceedings for High Treason and other Crimes and Misdemeanors from the Earliest Period to the present Time. Vol. II. Comprising the Period from the Frist Years of the Reign of King James The First, A.D. 1603, to the Third year of the Reign of King Charles The First, A.D. 1627*. Accedido 9 Nov, 2021.

Bell, Daniel. *The cultural contradictions of capitalism*. Heinemann. 1976.

Bin, Laden Osama. “Osama bin Laden’s “letter to the American people.” *The Guardian*, 24 Nov. 2002, theguardian.com/world/2002/nov/24/theobserver. Accedido 30 Nov, 2021.

Bowers, Fredson. *Elizabethan Revenge Tragedy, 1587-1642*. Princeton University Press, 2016.

Brncić, Carolina & Thomas, Eduardo. Panorama crítico de los hitos del drama chileno en la Revista de Literatura. *Revista Chilena de Literatura* [En línea]. Vol. 100, 2019, pp. 139-170.

Brncić, Carolina. Metadrama: reescrituras y falsificaciones en Shakespeare, Barrales y Radrigán. *Alpha*. Vol. 47, 2019, pp. 75-89.

Brooks, C.W. “Litigants and Attorneys in the King’s Bench and Common Pleas, 1560-1640”. *Legald Records and the Historian*. Editado por J.H. Baker. Historical Society, 1978.

Broude, Ronald. “Revenge and Revenge Tragedy in Renaissance England.” *Renaissance Quarterly*. Vol. 28. The University of Chicago Press, Renaissance Society of America, 1975

Campbell, Lily B. “Theories of Revenge in Renaissance England.” *Modern Philology*. Vol. 28. University of Chicago Press, 1931.

- Carvajal, Fernanda & van Diest, Camila. *Nomadismos y Ensamblajes: Compañías teatrales en Chile 1990-2008*. Editorial Cuarto Propio. 2009.
- Cerezo Moreno, Marta. “Sensibilidad en la estructura de desorden de *Titus Andronicus*”. *Revista de Estudios Latino (RELat)*. Vol. 5, 2005, pp. 275-293.
- Chaucer, Geoffrey. *The Canterbury Tales*. W.W. Norton & Company. 2018.
- Chernaik, Warren. *The Myth of Rome in Shakespeare and his Contemporaries*. Cambridge University Press. 2011.
- Cicerón. *La invención de la retórica*. Gredos. 1997.
- Dunne, Derek. *Shakespeare, Revenge Tragedy and Early Modern Law*. Palgrave Macmillan. 2016.
- El Corán*. Traducción de M. Isa García, 2013.
- Fox, Levi. *Shakespeare Birthplace Trust: A personal Memoir*. The History Press Ltd. 1997.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Taurus. 1989.
- Greenblatt, Stephen. *El Espejo de un hombre: Vida, obra y época de Shakespeare*. Debolsillo. 2016
- Grifero, Ramón. *El ginecólogo de la Legua*. Dramáscara.
- Hindle, Steve. *The State and Social Change in Early Modern England, 1550-1640*. Palgrave Macmillan, 2000.
- Hurtado, María de Luz. Dramaturgia chilena del siglo XXI: De cuerpos mutilados a la representación ficcional/textual de la muerte o de su enigma. *Antología Dramaturgia chilena del 2000: nuevas escrituras*. Editorial Cuarto Propio. 2009.
- Hutcheon, Linda. *A theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. University of Illinois Press. 2000.
- Hutson, Lorna. *The Invention of Suspicion: Law and Mimesis in Shakespeare and Renaissance Drama*. Oxford University Press, 2011.
- La Biblia*. Reina-Valera, 1960.
- La Biblia*. Reina-Valera, 2015.
- Livio, Tito. Libros I-III. *Historia de Roma desde su fundación*. Gredos. 2000.
- Miola, Robert S. *Shakespeare's Rome*. Cambridge University Press. 1983.
- Peele, George. “The Old Wives tale”. *Four Renaissance Comedies*. Palgrave Macmillan, 2004.

- Pérez, Jaime. *Los roles del teatro del mundo y del mundo del teatro: estudio de la reflexividad en el drama de William Shakespeare*. 2019.
- Price, H.T. "The Authorship of 'Titus Andronicus.'" *The Journal of English and Germanic Philology*. Vol. 42. University of Illinois Press, 1943.
- Saíz, Marcela. "Creación, dramaturgias y colectivos en el teatro chileno". *Youtube*, subido por Humanidades TV, 6 de noviembre 2021, youtu.be/jzPhptULXAY.
- Saíz, Marcela. *Teatro político de Guillermo Calderón: Teatro, Historia y Memoria en una poética de las ideas*. 2013.
- Sandoval, María Francisca. *H.P. de Luis Barrales como obra antidramática que propone una representación de la realidad desde su estructura*. 2014
- Saviolo, Vincentio. *Vincentio Saviolo his Practice*. London Printed by John Wolff, 1595.
- Séneca. "Fedra". *Tragedias II*. Gredos. 1980.
- Séneca. "Sobre la Ira". *Diálogos*. Gredos. 2008.
- Séneca. "Tiestes". *Tragedias II*. Gredos. 1980.
- Shakespeare, William. "Hamlet, Prince of Denmark". *The Tragedies of William Shakespeare*. Oxford University Press, 1962.
- Shakespeare, William. "Titus Andronicus". *The Tragedies of William Shakespeare*. Oxford University Press, 1962.
- Starks-Estes, Lisa. *Violence, Trauma, and Virtus in Shakespeare's Roman Poems and Plays*. Palgrave Macmillan. 2014.
- Sydney, Sir Philip. *Defense of Poetry and Observations on Poetry and Eloquence of Ben Jonson*. Kessinger Publishing, LLC. 2010
- Thorndike H., Ashley. *Tragedy*. 2012.
- Villegas, Juan. *La interpretación de la obra dramática*. Editorial Universitaria, 1971.
- Watson, Robert. N. 'The Rest Is Silence': *Death as Annihilation in the English Renaissance*. University of California Press, 1994.
- Wells, W. Henry. "Senecan Influence on Elizabethan Tragedy: A Re-Estimation". *The Shakespeare Association Bulletin*. Vol. 19, 1944, pp. 71-84.
- Willis, Deborah. "'The Gnawing Vulture': Revenge, Trauma Theory, and 'Titus Andronicus.'" *Shakespeare Quarterly*. Vol. 53, 2002, pp. 21-52.
- Woodbridge, Linda. "Resistance Theory Meets Drama: Tudor Seneca". *Renaissance Drama*. Vol. 38, 2010, pp. 115-139.

Woodbridge, Linda. *English Revenge Drama: Money, Resistance, Equality*. Cambridge University Press, 2010.

Wrightson, Keith. "Two Concepts of Orde: Justices, Constables, and Juryman in Seventeenth-Century England". *An Ungovernable People?: The English and Their Law in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Editado por John Brwer y John Styles. Cambridge University Press, 2009.