

NOTAS

EL TEMA DE LA VENGANZA EN *TITUS ANDRONICUS* O EL SINSENTIDO TRÁGICO DEL EXISTIR

José Manuel González
Universidad de Alicante

ABSTRACT

Revenge is a major theme in Elizabethan tragedy. Shakespeare deals with it in *Titus Andronicus*. This paper tries to find out its main characteristics and the reason why this topic is chosen. The Senecan tradition and the Shakespearean audience are two important aspects to be examined in order to have a better understanding of the play. The use of meaningless bloody scenes has an *existential connotation*. To live may become a tragic nonsense. The study of the psychology of the characters could be the other clue to know the muffled purpose of vengeance.

“...So shall you hear
Of carnal, bloody, and unnatural acts,
Of accidental judgements, casual slaughters,
Of deaths put on by cunning and forc'd cause,
And, in this upshot, purposes mistook
Fall'n on th'inventors' heads...”
(Ham. 5.2.385-390)

“Blood and revenge are hammering in my heart”
(TA. 2.3.39)

0. La tragedia de *Titus Andronicus*¹, escrita por Shakespeare en 1594, no siempre ha sido bien acogida por la crítica. Es evidente que no es una de sus mejores obras, pero tampoco tiene por qué serlo. Es más, ni él mismo pretendía que así fuera. En la primera etapa de su producción literaria está más preocupado

por buscar nuevas formas y estilos de expresión y de experimentar con ellos. Intenta impresionar con sus conocimientos del mundo clásico y demostrar que puede tratar los temas clásicos con acierto y precisión². Podemos decir que *Titus Andronicus* es una primera aproximación, uno de los primeros intentos que Shakespeare hace de escribir tragedia³. Lógicamente no es, ni puede ser una tragedia de madurez. Esta obra, y como todas, debería enjuiciarse teniendo en cuenta su contexto, las circunstancias históricas y socias y la f unción de la misma dentro de la perspectiva de la creación literaria del autor. Sólo de esta forma se estará en condiciones de apreciarla y valorarla en su justa medida. Con esto no se quiere afirmar que *Titus Andronicus* carezca de incongruencias y artificialidad, que adolezca de una adecuada estructuración, que grandes críticos como Bradley⁴ y T.S. Eliot⁵ la juzguen negativamente, incluso la crean indigna de la pluma de Shakespeare, si es que realmente, y según ellos, él la escribió en su totalidad. Sea como fuere, no se puede olvidar el éxito de esta tragedia en tiempos isabelinos⁶ que hizo que dramaturgos de prestigio como Ben Jonson la elogiase y alabasen. No creemos, pues, que su calidad literaria se pueda poner en entredicho. No sería exagerado decir que con ella Shakespeare se habría asegurado un lugar de honor en la historia del teatro⁷.

1. A la riqueza lingüística de la obra⁸ hay que añadir su riqueza temática. Sin duda la venganza (*revenge, vengeance*) es el tema central y condicionante; es el eje en torno al cual gira la acción. Difícilmente se puede entender su sentido, su finalidad y su estética sin un estudio adecuado y riguroso de la venganza. Nuestra afirmación se ve reforzada por el hecho de que la palabra *revenge* aparece en 33 ocasiones y la palabra *vengeance* en 7 ocasiones, siendo mayor su índice de frecuencia en los actos cuarto y quinto.

1.1. La presencia e importancia de la venganza en *Titus Andronicus* no debe sorprender, ya que éste era un tema popular que también se encuentra en otras obras shakespearianas como *The Tempest, Coriolanus, Othello, Richard III* y *Hamlet* sobre todo. En aquel tiempo la “Revenge Tragedy”, una subdivisión de la “Tragedy of Blood”⁹ estaba de moda, siendo Thomas Kyd con su *The Spanish Tragedy* (1589) uno de sus representantes primeros y más genuinos. La aparición de este género en la época isabelina no es un hecho fortuito. La audiencia demandaba este tipo de teatro. Era un tema de interés por sus repercusiones sociales y éticas. A este respecto L. Salinger escribe:

The theme of revenge was popular in Elizabethan tragedy because it touched important questions of the day; the social problems of personal honour and the survival of feudal lawlessness, the political problem of tyranny and resistance; and the supreme question of providence¹⁰.

El fuerte sentimiento de individualidad que entonces se deja sentir¹¹ pudo ser una de las causas que posibilitaron el auge de la “Revenge Tragedy” en las últimas décadas del siglo XVI. El libro de E. Prosser, *Hamlet and Revenge*¹² puede ser

muy útil y esclarecedor para adentrarse y conocer la problemática de la venganza en aquel tiempo.

1.2. Se distinguían dos actitudes enfrentadas con relación al cumplimiento y realización del acto de venganza. Por un lado la ley condenaba la venganza sin paliativo alguno. Esto se justificaba sosteniendo que el acto vengativo era una usurpación de las prerrogativas divinas. En este sentido, la venganza era considerada como una blasfemia, un pecado que irremisiblemente llevaba a la condenación. Se recomendaba una espera paciente ante la injuria recibida. Por otro lado existía una arraigada tradición de la venganza privada¹³ que hacía que el público se sintiera identificado y simpatizara con el vengador. En este contexto la venganza sangrienta se tenía como un deber incuestionable, según afirma A.C. Bradley, que no podía ser relegado, cuando mediaban cuestiones de honor. La audiencia, los dramaturgos y los mismos personajes se encontraban ante un dilema. La duda de Hamlet, además de otras causas y connotaciones, podría deberse a una falta de decisión sobre la postura a adoptar ante el acto de venganza, cuya condenación se irá haciendo progresivamente explícita en el teatro a partir de la primera década del siglo XVII¹⁴.

1.3. El tema de la venganza fue objeto de reflexión por parte de los teóricos y filósofos de la época. F. Bacon (1561-1624) la define como “a kind of wild justice”¹⁵. Su primer defecto es ofender la ley. Únicamente se podría admitir en caso de que la ley no tuviese en cuenta la correspondiente sanción para remediar las ofensas. Se muestra a favor de la venganza pública, como sucede en la muerte de César o Enrique III de Francia; pero no está de acuerdo con el acto de venganza privada. Por su parte Thomas Hobbes (1588-1679) trata de la venganza en su *Leviathan*, al hablar de la séptima ley de la naturaleza. La define como “retribution of evil for evil”¹⁶. Según él, puede permitirse, si sirve para la enmienda del ofensor o de otros. La actitud a tomar ante ella es la del perdón, ya que la venganza, en último término, va contra la razón y contra la naturaleza.

2. La aparición de la tragedia de venganza y la funcionalidad que tuvo en estas obras se debió a numerosos y diferentes factores. De entre ellos cabe destacar la influencia de Séneca, no sólo en el teatro, sino también en la filosofía¹⁷. Con toda justicia, pues, se le atribuye la paternidad del “Elizabethan Revenge Play”¹⁸, ya que sus tragedias tratan sobre todo de la venganza. El fue el creador del modelo y estructura de la misma, así como de su división en cinco partes (*exposition, anticipation, confrontation, partial execution and completion*). Su influjo había comenzado en el Renacimiento. Entonces Séneca llegó a ser el autor latino más apreciado¹⁹. Sus características teatrales y sus peculiaridades dramáticas se hicieron notar en la escena isabelina. La tendencia a la exageración y a la artificialidad y el uso de descripciones muy elaboradas, presentes en las representaciones de la época, son de origen senequista; si bien esta influencia fue a través de obras francesas e italianas que fueron tradiciones al inglés y que supusieron una notable aportación para esta clase de tragedia.

2.1. Shakespeare también leyó a Séneca²⁰, aunque fue el menos influenciado de sus contemporáneos²¹, y de un modo indirecto. En los escritos shakespearianos

encontramos elementos senequistas. Hay fantasmas, espectros y agentes sobrenaturales (brujas, furias,...). El horror físico, la venganza sangrienta, el fatalismo, las escenas de acción rápida y violenta se suceden sin razón de ser. La figura del tirano y la del héroe maquiavélico (Aarón en *Titus Andronicus*) son personajes principales en la escenografía de Shakespeare. De todas sus obras *King Lear* es la que mejor expresa y contiene el espíritu de Séneca, y esto por su fatalismo²². Por otro lado la lengua de *Richard II* y de *Richard III* muestra claros aspectos senequistas. En *Titus Andronicus*, la obra que nos ocupa, también se advierte este influjo²³, como el de Ovidio, de cuya *Metamorfosis* se hace referencia explícita (4.1.42).

3. *Titus Andronicus* es en primer lugar y sin duda una obra de venganza y de sangre. Y esto quizás pueda llamar la atención, porque no es muy probable ni posible que en torno a un personaje tan pacífico y modélico puedan desencadenarse tales desastres y atrocidades. Se le considera una persona de honor. Se le conoce por el sobrenombre de “El Pío” (1.1.23). No creemos que Tito Andrónico, tal y como se nos presenta, sea un personaje carente de sentimientos, deshumanizado y frío, que ni piensa²⁴. Su conducta es aceptablemente existencial, aunque un tanto artificial y estereotipada. El desarrollo de los hechos al principio no hace suponer que esos infortunios y calamidades vayan a producirse en una obra de tan corta extensión; sin embargo hay ciertos presagios que nos remiten a las futuras luchas y enfrentamientos. La matanza de Alarbo, hijo de Tamora, reina de los godos, no es un acto de venganza. Es un acto religioso (1.1.24), por el que Tito pide perdón (1.1.121). No parece que la ambición de Saturnino, en abierta lucha por conseguir el poder, y que conlleva la posibilidad de una inminente guerra civil, sea el revulsivo de los acontecimientos que a continuación se van a desarrollar. Una posible señal, de que el mecanismo vengador se está poniendo en marcha, es el momento de dolor y de reproche de Tito, al sentirse culpable de la muerte de sus propios hijos. La misma palabra *revenge* no tarda en aparecer (1.1.137) en labios de Demetrio, otro de los hijos de Tamora, quien pide a los dioses que propicien la ocasión, para que su madre pueda vengar las sangrientas injurias recibidas de sus enemigos.

Nos encontramos ante una anticipación de lo que va a suceder. Premoniciones de este tipo volverán a repetirse más adelante. Son como adelantos condensados y nucleares de los hechos más destacados que luego se llevarán a cabo. Pronto las circunstancias van a cambiar en profundidad. La gloria, el honor y el poder de Tito se trocarán en odio y muerte que reclamarán una venganza sin fronteras. El no es un vengador de oficio. Es un militar, no un político, a quien el destino va a obligar a vengarse por su propia mano. No es ambicioso. No le importa renunciar al imperio en favor de Saturnino. Las circunstancias ya están puestas. Nadie, ni siquiera los dioses, podrán parar la máquina inexorable de la venganza, que va a transformar el ambiente paradisiaco de las primeras páginas en duelo y destrucción.

3.1. Antes de seguir adelante sería conveniente describir la venganza tal y como se percibe en *Titus Andronicus*. Quizás el pasaje donde mejor se pueda

captar su función y significación sea en el que Tamora se disfraza de *Revenge* (5.2.). La venganza tiene su origen en el mal (5.2.30); se le conoce por su “dreadful name” (5.2.39). Su objetivo es vengar los crueles ultrajes (5.2.4), sembrando la confusión entre sus enemigos (5.2.8) y siendo *Rapine and Murder* (5.2.60) sus ministros.

La venganza debe llevarse hasta sus últimas consecuencias. Tiene que ser total y completa. La actitud vengativa necesita materializarse y cuanto más mejor. El mecanismo psíquico de la venganza no tiene límites. No se para en nada con tal de satisfacer sus insaciables deseos y apetitos. Tito no descansará hasta hacer desaparecer a Tamora y a sus hijos al precio que sea, aunque tenga que ser en un banquete ante el emperador. Cuanto mayor sea el mal infligido, más placer se experimenta. “The worse to her, the better lov’d of me” (2.3.167), son las palabras de Tamora a sus hijos, antes de que éstos ultrajen, corten las manos y la lengua y violen a Lavinia. No hay paridad entre la ofensa recibida y la agresión cometida. Esta supera con mucho a aquélla.

Ante la venganza no hay concesiones posibles. Son las reglas del juego que hay que aceptar. No se puede ser un “charitable murderer” (2.3.178) como pide Lavinia a Tamora. El perdón y la piedad son palabras inadmisibles desde esta perspectiva. No hay gracia a otorgar, cuando la venganza está por medio. Estas circunstancias crean un ambiente fatalista, donde los sucesos obligan a vengarse. Se puede hablar en este sentido de una lógica de la venganza. Es como una cadena, en la que un eslabón presupone el anterior y origina el siguiente. La muerte de Tamora a manos de Tito es consecuencia de la muerte de Lavinia y origen y causa de la del propio Tito. Estas acciones no son injustificadas. Tienen su razón de ser. Son actos de justicia (2.3.179), como una satisfacción exigida por un mal anteriormente infligido.

3.1.1. El deseo y el ansia de venganza no se muestran explícitamente en esta obra. A veces se desemboca en el acto vengativo casi de forma fortuita. Se trata de disimularlo. Esto no es raro en Shakespeare, en cuya producción hay dos niveles de realidad; lo que se dice y lo que se calla. Los fenómenos no siempre traslucen y significan la auténtica realidad. Se puede hablar de lo real externo o superficial y de lo real interno o profundo que da el significado último a los hechos y revela su sentido. La función de estos niveles es distinta. Esto trae consigo una relativización de las palabras. Se pone en tela de juicio su valor y capacidad de expresión y referencia a lo real. Tamora parece siempre querer llevar a cabo la reconciliación entre Tito y Saturnino, el emperador, cuando en realidad, lo que está tramando es la más voraz de las venganzas contra Tito y su familia. Lo mismo puede verse en el banquete, que Tito organiza en honor de Saturnino para olvidar lo pasado e iniciar un nuevo camino de entendimiento, cuando lo que intenta es vengarse, dando muerte a Tamora y a sus hijos.

3.1.2. En esta situación de desdoblamiento, de falsedad encontramos elementos propios de la “Revenge Tragedy” que nos hacen pensar en una relación e influencia de este género sobre *Titus Andronicus*. Hay sangre en abundancia (la palabra *blood* aparece en 20 ocasiones). La muerte cobra especial relieve, ya que

en definitiva es la causa inmediata de la venganza. Hay once muertes en escena y tres más (la de la partera, el rústico, Aarón) se han de ejecutar. Y todo esto dentro de una atmósfera de terror y miedo que “makes the foul offender quake” (5.2.40). En las descripciones de la naturaleza también se deja entrever el horror y el pánico. Shakespeare crea el marco idóneo, para que se realicen tales acciones sangrientas. No podía ser de otra forma. No nos imaginamos la muerte de Bassiano y los ultrajes sobre Lavinia en una mañana reluciente, primaveral y con los pájaros cantando. La realidad, que se nos describe, es muy otra:

A barren detested vale you see it is;
The trees, though summer, yet forlorn and lean,
Overcome with moss and baleful mistletoe:
Here never shines the sun: here nothing breeds,
Unless the nightly owl or fatal raven:

(2.3.93-97)

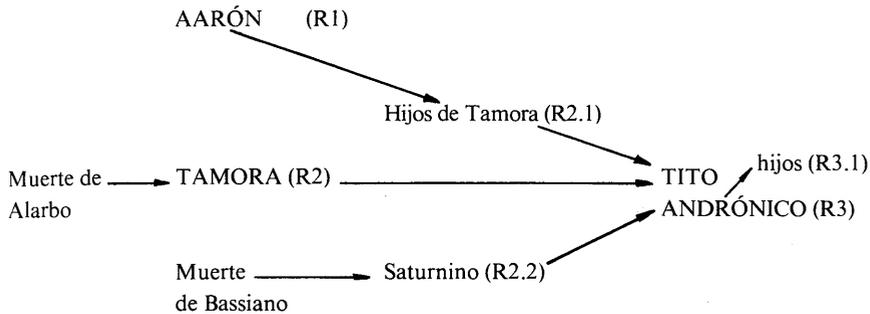
Los fenómenos atmosféricos son anuncio de las desgracias venideras. Así la mañana de la cacería era “bright and grey” (2.2.1).

3.2. Ahora sería el momento de analizar y ver con detenimiento el objeto y la finalidad de esta venganza. La primera apreciación que se puede hacer es que se trata de algo sin sentido, puramente emotivo, sin una profunda razón de ser. Se cae en el vicio de matar por matar. Los presupuestos de la venganza no dan como resultado una masacre, a la que por cierto alude Tamora (1.1.450). Se mata sólo por vengar y para vengar. No hay pretensiones de poder, de prestigio, de dinero o de posición social. Se busca la destrucción del adversario, arremetiendo contra lo más querido, Lavinia en el caso de Tito.

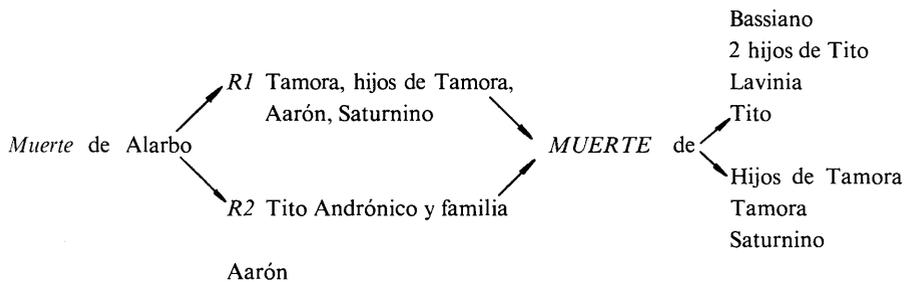
La venganza, planificada por Aarón, es más racional. Tiene al menos un porqué. De aquí que sea más sutil y sofisticada. El es quien traza y delimita los objetivos para lograr los deseos de Tamora, de sus hijos y los del propio Aarón, despertando en Tito incontenibles ansias de venganza. Aarón quiere conseguir el poder y colmar su ambición, “I will be bright, and shine in pearl and gold” (2.1.19). Este sentimiento vengativo es congénito en él. Traspasa su nivel de conciencia. La venganza anida en lo más íntimo de su ser, “Vengeance is in my heart, death in my hand” (2.3.38). *Revenge* se justifica por sí misma. Ella misma es un fin. Las acciones, que llevan a su consecución, se ejecutan de una manera refinada. La venganza no puede aparecer como tal en público. Su deseo ardiente, su ejecución pormenorizada son patrimonio exclusivo del vengador. Los acontecimientos parecen seguir otro curso; pero finalmente se llega al desenlace fatídico. A veces la misma acción es una estratagema para enmascarar o desviar el devenir de los hechos. La lógica del argumento nos pone ante una conclusión que luego, cuando se verifica la venganza, no parece ser la más congruente y esperada.

3.2.1. Si bien, como hemos dicho, hay personajes predispuestos a la venganza por naturaleza, como es el caso de Aarón. En los demás casos siempre hay una causa, al menos, que da origen al ciclo de matanzas. Para Tamora y sus hijos será

el sacrificio de Alarbo. Para Tito y los suyos será la mutilación de Lavinia y su violación y la muerte de sus dos hijos, como presuntos culpables de la muerte de Bassiano, lo que luego será desmentido. Si se quiere hablar de una causa primera y desencadenante de todas las demás, ésta no es otra que la muerte de Alarbo. A partir de ahora casi todos los personajes empiezan a maquinan y a sentir irresistiblemente la venganza en sus carnes, aunque no con la misma intensidad. Este podría ser el esquema:



Se pueden distinguir dos líneas de acción contrapuestas, que tienen el mismo principio y el mismo fin, la muerte.



3.2.2. El desarrollo y vivencia de la venganza tiene momentos de concentración máxima y momentos de escasa actividad. No creemos que ella tenga únicamente relieve en los actos IV y V. Por el contrario pensamos que, ya desde el primer acto, la venganza es el determinante, la fuerza motriz de todo el mecanismo de la acción por un doble movimiento de venganza y contra-venganza. De vez en cuando los deseos de venganza se renuevan y reafirman con fuerza y expresividad (2.3.38-39; 2.3.189; 2.4.81). También hay situaciones de silencio y olvido de la misma. Una de las formas de referencia a la venganza es la anticipación que puede

adoptar la figura de un símbolo. La cacería que organiza Tito para festejar al emperador podría ser uno de ellos. Los sueños que perturban y confunden (2.2.9) son premoniciones de lo que va a acontecer. Shakespeare hace uso de la simbología animal en esta obra. Aarón es un *raven* (3.1.158). Una anticipación simbólica, llena de significación, es la de la mosca que Marco mata, y que no es sino “a black ill favour’d fly/Like to the empress’Moor, therefore I kill’d him” (3.2.66-67). Representa a Aarón y es un símbolo perfecto del ansia de vengar. No por este estado de ofuscación y ansiedad, Tito pierde la calma, la sensibilidad, la ternura y los buenos sentimientos que, a pesar de todo, siguen latiendo en su corazón (3.2.60-65). La simbología llega a su más alta expresión, cuando Tamora se disfraza de *Revenge* y la personifica. Esto nos recuerda los *Mystery Cycles*, cuyo influjo se deja sentir de forma patente en esta tragedia.

3.3. La venganza, como todo fenómeno psíquico, es compleja y difícil de explicar. La actitud vengativa, según se muestra en *Titus Andronicus*, no es una forma de existir elegida libremente. Es algo impuesto por las circunstancias y que nace de lo profundo de los sentimientos. El *Ego* con mucha dificultad puede controlar y encauzar la fuerza irresistible que emerge del *Ello* a instancias del *Super-Ego*. Es más consecuencia del sentir del corazón que de los argumentos de la razón. El acto de vengarse tiene, curiosamente, una dosis de dulzura y de placer, “O sweet Revenge” (5.2.67), exclama Tito. Este gozo se experimenta, sobre todo, cuando se saborean las mieles del mal a inflingir. Es el remedio para la enfermedad del sentimiento ultrajado.

Llama la atención el estado anímico de la persona, bajo el síndrome de la venganza. Su comportamiento es extraño. Podríamos decir que no es normal. Tito puede ser quien mejor nos ilustre al respecto. Vive en un estado de insomnio (2.2.9), de irrealidad y de obsesión, que hace que quien padece este mal, “takes false shadows for true substances” (3.2.80). Su *modus vivendi* es especial, distinto, incoherente y hasta incomprensible. Nos lleva incluso a pensar en perturbaciones serias de una mente alienada y fuera de sí²⁵, semejantes a las que padece Hamlet. La soledad, la incomunicación y el incansable anhelo de vengarse son los únicos compañeros de su retiro. En estas circunstancias no sorprende que se llegue a un estado de locura, ya que “extremity of griefs would make men mad” (4.1.19). Esta forma de existir es propicia para calcular los planes de una venganza atroz (5.2.6) con minuciosidad. Se crea un ambiente solitario de contemplación y de distancia en torno al personaje-vengador.

3.3.1. La venganza requiere precaución y agudeza de ingenio. El vengador ha de ser una persona hábil, con destreza e imaginación. Todo debe estudiarse con rigor para conseguir el máximo de crueldad. En esto Tito, y más Aarón, es maestro. Se exige discreción y tacto. La precipitación puede poner en peligro su realización, como les sucede a los hijos de Tamora. El factor sorpresa es imprescindible y decisivo en el acto de venganza. Las escenas trascendentales (la cacería, el banquete) para el posterior desenlace de la acción, ya tramadas con la premeditación más alevosa, cogen por sorpresa. No se espera que episodios tan livianos y triviales puedan encerrar o llevar tales masacres. Y todo ello bajo el

común denominador de una fuerza casi animal. La venganza se tiene como una exigencia del instinto, como un deber²⁶ ineludible e intransferible, como un imperativo categórico impuesto. Es una tarea²⁷ a cumplir que no se puede obviar.

No hay vacilación ante el cumplimiento de la venganza en *Titus Andronicus*. Hay una certeza total sobre la misma y su objeto. Tito tiene prisa por su ejecución, no puede haber retrasos (4.3.42). No estamos ante el dilema de seguir los dictámenes de la razón y de la conciencia que hablan de soportar dignamente la ofensa o los de la voz del instinto que proclaman una venganza sin límites. En *Hamlet*, por el contrario, existe la duda, se mantiene la incertidumbre. Hamlet duda ante el mandato del fantasma. Por eso retrasa la venganza. No se sabe qué hacer ni cómo hacer. Tito muy pronto opta por ella; sólo que espera y cuida el momento de llevarla a cabo. No quiere fracasos ni frustraciones. La hace madurar para recoger todo lo apetecible y deseable.

4. Los personajes de esta obra carecen de consistencia propia. No parecen seres humanos. Son personajes de circunstancias y les falta una adecuada caracterización. Nos da la impresión de que son mero soporte de unas ideas o de un argumento; o acaso el pretexto para crear belleza lingüística y literaria. Viven en función del autor. No está, pues, fuera de lugar la afirmación de M.C. Bradbrook de que esta tragedia es “more like a pageant than a play”²⁸. Es ésta una de las deficiencias más acusadas de la obra. Sin embargo no se le debe dar una excesiva importancia, pues la “Revenge Tragedy” se caracteriza por la falta de identidad, de personalidad de sus personajes. Su finalidad es dejar hablar a los instintos, a las pasiones y a los sentimientos, exponiendo su génesis, desarrollo y confrontación. Lo importante no son tanto los personajes cuanto las fuerzas desatadas en escena. Su función es netamente instrumental. Es lo que encontramos en *The Spanish Tragedy* de Kyd y en *The Revenger's Tragedy* de Tourneur.

4.1. Posiblemente el personaje más conseguido sea Aarón, claro precursor de Yago. En él Shakespeare nos muestra la inmensa potencialidad del mal. Escuchamos sus palabras de intriga y ambición en la primera escena del acto segundo. Es el prototipo del engaño y la perfidia. Su comportamiento es maquiavélico. Ha hecho el mal y siempre lo hará (5.3.184). Su capacidad maléfica es aterradora (4.2.137-139). Es el origen y primer maquinador de la venganza, “Chief architect and plotter of these woes” (5.3.122), aunque no tiene justificación alguna para ello, a diferencia de Tito y Tamora. Su capacidad de improvisación es grande y no tarda en realizar su venganza (2.1.111), llevada a límites increíbles (3.1.150-156). Para ello se sirve de la hipocresía y de la falsedad (2.1.57). A nada teme y ante nada se detiene. Tan sólo su hijo, habido de su relación con Tamora, frenará su deseo maléfico y devorador. Su función dentro de la obra es poner en marcha el mecanismo de la venganza (3.1.150-154), interviniendo en su ejecución. Su figura en el último acto se torna más pasiva y no desempeña un papel tan preponderante.

El otro gran personaje es Tito. Su personalidad y línea de acción es contraria a la de Aarón. Tito es virtuoso y honrado, un guerrero con experiencia y leal a Roma ante todo, pero a quien los acontecimientos van a transformar. En principio

él no piensa en vengarse. Poco a poco la venganza será su gran obsesión. Al final tendremos ante nosotros al más insaciable de los vengadores. Estamos ante un contra-sentido-existencial. Su existencia cambia radicalmente.

Tamora, el principal personaje femenino de la obra, merece nuestra atención. Su táctica, para vengarse, consiste en distorsionar la realidad (2.3.105) y enmascararla (1.1.462 ss.). Como en Tito, al comienzo, la venganza no anidaba en su corazón. Después se convertirá en su razón de vivir, de tal forma que ella misma será *Revenge*.

5. La no consistencia de los personajes es debida a la mano de Shakespeare quien los manipula, y en cierto sentido, juega con ellos. Maneja sus sentimientos con mayor o menor intensidad. Los personajes dan la sensación de ser marionetas en manos de un artista. Cambia lo malo en bueno y viceversa. Interviene para quitar tensión al momento, como sucede cuando hace entrar a Lavinia en escena, para que aliviase el dolor de Tito que acaba de enterrar a sus hijos muertos en combate (1.1.155). Y esto que puede decirse de modo general de toda la obra, también es válido para el tema de la venganza. Shakespeare enmascara la acción vengadora. Lo que antes era furioso deseo de matar, se convierte en modelo de reconciliación (1.1.465-467). Otras veces crea las circunstancias pertinentes, para que los sentimientos de venganza puedan florecer, ya que de otra forma la escena sería artificial. Fuerza las situaciones hasta lo inverosímil. Esto se puede apreciar en la escena en la que Tito se corta la mano para salvar a sus hijos.

6. *Titus Andronicus* ofrece notables matices existenciales. Y precisamente creemos que es la venganza el elemento que hace que la existencia se viva de una forma trágica, angustiosa, sin-sentido. El único sentido de este sin-sentido existencial será el vengarse. No sería desacertado afirmar que Tito existe en permanente estado de angustia. Su existencia está fuera de sí, sin control. Los acontecimientos le sobrevienen sin más. Su sola defensa y auto-afirmación es la venganza. El hombre, según esta tragedia, sería un ser para la venganza. Está condenado a vengarse. No hay alternativa posible. Cualquier otra especulación quedaría fuera del marco de esta obra. Por todo ello hay pesimismo. La existencia se realiza como frustración y desarraigo. Se ansía el morir, como si fuese la panacea ante el mal y el dolor. También está presente el sufrimiento de los inocentes que mueren sin razón alguna. Es el caso de Lavinia, los dos hijos de Tito, Bassiano, incluso del mismo Tito que siendo pío y bondadoso, por obra y arte de *Revenge*, se convierte en desalmado y vengador. Se respira la impotencia de los humanos ante la catástrofe. La diferencia con la novela y el teatro existencial contemporáneo es que estas situaciones no son naturales. Les falta realismo, verosimilitud. Por su parte los dioses callan ante los males sufridos por Tito. No hay respuesta, a pesar de que implora su ayuda en su enfrentamiento con el emperador. Podríamos, pues, hablar del teatro existencial de honda vivencia humana²⁹, contenido en *Titus Andronicus*. No faltan tampoco elementos del teatro del Absurdo, como puede ser el episodio de la mosca.

7. Después de haber hecho este análisis de la venganza, vamos a tratar de responder algunas preguntas que pueden ayudarnos a una mejor comprensión de la

misma. En primer lugar, podemos preguntarnos con J.V. Cunningham³⁰, con las pertinentes salvedades, “What emotional effects did Shakespeare intend to be evoked by the catastrophe of his greater tragedies?”. Postulamos, en principio, la predisposición de la audiencia para con estos temas. El público reclamaba satisfacer su gusto y llenar su ocio con escenas fuertes y violentas³¹. Shakespeare tenía en cuenta los intereses de su audiencia. En cierto modo su éxito está relacionado con los deseos del público³². Había, pues, una simbiosis entre el autor y su audiencia. El teatro shakespeariano no es un teatro atemporal, desencarnado en este sentido. Esto aún se acentuaba más, dado el individualismo característico de la época isabelina³³.

7.1. Nos parece que la “Revenge Tragedy” era la válvula de escape colectivo de los tiempos isabelinos. Cada época tiene sus evasiones; si bien aquí se trata de una evasión morbosa, contraria a la moral establecida y a los patrones de conducta permitidos por aquella sociedad. No es el caso de las diversiones admitidas o las “honest recreations” como la caza, el montar a caballo, la pesca, el pasear, el jugar al tenis o ir al teatro entre otras, y que como tales con aconsejadas por R. Burton³⁴ en su *Anatomy of Melancholy*. Son creaciones colectivas enmascaradas que sirven para vencer la represión oficial, evitar la ineludible frustración y evadir la omnipresente censura. A este auge de la “Tragedia de Venganza” también contribuyó el pesimismo de aquel entonces³⁵, cuando todavía no se habían terminado los esfuerzos de síntesis entre una tradición ya pasada y los nuevos descubrimientos científicos y las ideas que de ellos se derivaban. Este pesimismo se acrecentaba con la ansiedad reinante en torno a la sucesión del trono. Al mismo tiempo había gran curiosidad por los temas relacionados con la personalidad y los procesos anímicos internos³⁶.

8. Aún nos queda por resolver una cuestión ardua. Se trata de esclarecer y delimitar, en lo posible, la posición de Shakespeare en *Titus Andronicus* respecto a la moralidad o no moralidad de la venganza. Este aspecto ya ha sido debatido de forma general o en relación a otras obras de Shakespeare³⁷ pero su solución es compleja. Se seguía manteniendo que el acto de venganza iba contra la ley natural y la ley divina, en contraposición con el nuevo pensamiento renacentista de exaltación de lo individual. A esto hay que añadir el atractivo y popularidad del tema de la venganza en la Inglaterra isabelina³⁸.

Esta es la realidad en la que vive Shakespeare y los presupuestos de la misma relativos a la venganza. Pensamos que no hay una condenación expresa de ella por su parte. Es el contenido central de la obra y nada habla de oposición a la misma, al menos desde una perspectiva ético-existencial. No se dice que sea algo inmoral que deba rechazarse. La razón para esta matizada aceptación puede estar en la crisis existente entre valores religiosos y seculares, entre valores individuales y sociales³⁹. Por otra parte la imagen que tenemos de la venganza, de su sangre y de sus horrores, no es nada atrayente. No es probable que la audiencia dedujera de su representación que era un valor ético de conducta. Todavía diríamos más. Creemos que Shakespeare está lejos de esta problemática. El era sólo un

dramaturgo, conocedor de su oficio y de su público. No era un moralista o filósofo. Estaba al margen de estas cuestiones teóricas. Su mundo era otro.

Sea como fuere, Shakespeare otra vez se muestra grande, imperioso. Nos ofrece en primicia sus portentosas dotes dramáticas. La venganza, como tantos otros temas, vuelve a ser un pretexto para la creación y para la inspiración. No queremos decir que la utilización de la venganza sea algo fortuito y casual; pero como siempre ocurre en sus obras, lo temático está en función de lo lingüístico y literario.

Notas

1. Todas las citas de esta obra están tomadas de la Shakespeare Arden Collection, editada por J.C. Maxwell (London and New York: Methuen, 1968, reimpr. 1984).
2. M.M. Badawi, *Background to Shakespeare* (London and Basingstoke: The Macmillan Press, 1981, reimpr. 1983) p. 88.
3. *Ibid.*, p. 89.
4. A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy* (New York: St. Martin's Press, 1905, 2.^a ed., Reimpr. 1978), p. 4.
5. T.S. Eliot, *Selected Essays* (London and Boston: Faber and Faber, 1951, 3.^a ed., reimpr. 1980), p. 82.
6. Su éxito fue comparable al de cualquier otra obra de Shakespeare y al de las grandes representaciones teatrales de la época como *Mucedorus*, *The Spanish Tragedy* y *Faustus*. Cfr. M.M. Reese, *Shakespeare: His World and His Work* (Colchester and London: Edward Arnold, 1980), p. 200.
7. *Ibid.*, p. 350.
8. Titus Andronicus es una obra interesante desde el punto de vista lingüístico por la frecuencia de términos relativos a la lengua, junto a *Love's Labour's Lost*, *King John*, *Richard II* y *Romeo and Juliet*. Todas ellas fueron escritas entre 1594 y 1596. Cfr. J. Donawerth, *Shakespeare and the Sixteenth-Century Study of Language* (United States of America: University of Illinois Press, 1984), p. 142.
9. G. Salga o (ed.), *Three Jacobean Tragedies* (Harmondsworth: Penguin Books, 1965, reimpr. 1981), p. 11.
10. B. Ford (ed.), *The Pelican Guide to English Literature* (Harmondsworth: Penguin Books, 1959, reimpr. 1976) vol. II, p. 334.
11. G.M. Trevelyan, *A Shortened History of England* (Harmondsworth: Penguin Books, 1959, reimpr. 1978), p. 232.
12. E. Prosser, *Hamlet and Revenge* (United States of America: Stanford University Press, 1971).
13. G. Salgado, (ed.) op. cit., p. 15.
14. E. Prosser, op. cit., p.32.
15. F. Bacon, *Essays* (London: Dent, 1906, reimpr. 1972), p. 13.
16. Th. Hobbes, *Leviathan* (Great Britain: Collins, 1962), p. 163.
17. T.S. Eliot, op. cit., pp. 71-72.

18. M.M. Badawi, op. cit., p. 92.
19. M.M. Badawi, op. cit., p. 90.
20. E. Jones, *The Origins of Shakespeare* (Oxford: Clarendon Press, 1977, reimpr. 1978), Appendix A.
21. M.M. Badawi, op. cit., p. 91.
22. T.S. Eliot, op. cit., p. 133.
23. M.M. Badawi, op. cit., p. 93.
24. Un estudio psicológico de esta obra ofrece grandes posibilidades. La psicología del personaje central, Tito Andrónico, es muy atractiva y rica. Puede ser la clave para una profunda comprensión del devenir de los acontecimientos. Creemos que la aplicación del psicoanálisis en este caso es válida y positiva. Lo que no nos parece tan acertado es su exclusividad de enfoque y sus explicaciones a veces un tanto esquemáticas y superficiales. Cfr. J.M. Bardavío, "La estructura síquica de Tito Andrónico", en: *Miscelánea*, 3, 1984, p. 18.
25. J.M. Bardavío, op. cit., p. 18.
26. N. Frye, *Fools of Time* (Canada: University of Toronto Press, 1967), p. 28.
27. D. Wilson, *What Happens in Hamlet* (Cambridge, at the Press, 1956, 3.ª ed.), p. 272.
28. M.C. Bradbrook, en: E. Jones, op. cit., p. 31.
29. W. Bahegot, *Shakespeare, The Man* (New York: Folcroft, 1974), p. 18.
30. J.V. Cunningham, *Woe or Wonder: The Emotional Effect of Shakespearian Tragedy* (Chicago: The Swallow Press, 1969), p. 14.
31. D. Daiches, *A Critical History of English Literature* (London: Secker and Warburg, 1969, 2.ª ed., reimpr. 1972), vol. II, p. 248.
32. B. Ford, op. cit., p. 110.
33. G.M. Trevelyan, op. cit., p. 233.
34. R. Burton, *The Anatomy of Melancholy* (Totowa: J.M. Dent and Sons, 1975, reimpr. 1978), pp. 71-99.
35. J. Buxton and N. Davis (eds.), *English Literature in the Earlier Seventeenth Century 1600-1660* (Oxford: Clarendon Press, 1962, reimpr. 1976), p. 3.
36. B. Ford, op. cit., p. 24.
37. Son dignos de mención, entre otros, los trabajos de E. Prosser y G. Salgado relativos a este punto, Cfr. las obras anteriormente citadas, escritas por estos autores.
38. T.B. Tomlison, *A Study of Elizabethan and Jacobean Tragedy* (Cambridge, at the Press, 1964), p. 73.
39. B. Ford, op. cit., p. 98.