

Retórica y política en *Tito Andrónico*, de William Shakespeare

Cecilia Lasa

Universidad de Buenos Aires

cecilia_ev_lasa@hotmail.com

Resumen

Tito Andrónico, de William Shakespeare, suele ubicarse en la periferia de la producción teatral del dramaturgo por razones tanto literarias como políticas. Por un lado, se la asocia con una estética de la violencia, vinculada con las tragedias de venganza por la puesta en escena de asesinatos, amputaciones e instancias de violación y canibalismo. Por otro, estos actos son concebidos en términos de barbarie a la luz del proyecto humanista en el que se embarca Inglaterra a partir de la dinastía Tudor. Estas lecturas, no obstante, no contemplan la clausura de la pieza, en la que tiene lugar un despliegue retórico por parte de Lucio, el futuro gobernante e hijo de quien da nombre a la obra. El desempeño lingüístico de dicho líder obliga a releerla en otra clave, ligada con la emergencia y consolidación de la retórica como disciplina en estrecha relación con la política moderna. En este sentido, es posible plantear que la estética de la violencia no es sino un conjunto de procedimientos que impugna la belicosidad que el Renacimiento inglés le imputa al Medioevo, a favor de un sujeto político moderno, que se configura a partir del ejercicio de la retórica y se corporiza en Lucio.

Palabras clave

Retórica; lenguaje; política; Renacimiento inglés; Modernidad

Abstract

Titus Andronicus, by William Shakespeare, is generally thought to be a peripheral piece when compared to other plays written by the Bard due to literary and political reasons. On the one hand, it is associated with an aesthetics of violence prevalent in revenge tragedies which stage murders, amputations, rape and cannibalism. On the other hand, these acts are barbaric in the light of the Humanist project England embarks upon once the Tudor dynasty begins. These interpretations, however, remain oblivious to the closure of the play, in which Lucius, Titus's son and the future political leader, displays his rhetorical skills. His linguistic performance calls for a different understanding of the piece in the context of the emergence and consolidation of Rhetoric as a discipline inextricable from Modern politics. From this perspective, this paper contends that the

aesthetics of violence is nothing but a literary device to frown upon the war-like nature the Renaissance view has attributed to the Middle Ages and to favour a modern political subject, embodied in Lucius as a rhetorician.

Keywords

Rhetoric; Language; Politics; English Renaissance; Modernity.

1. Palabras introductorias: los alcances del lenguaje en el Renacimiento europeo

Las ideas humanistas que se desarrollan en Europa entre los siglos XIV y XVI adquieren estatuto programático puesto que en la recuperación y el renacer del pasado clásico yace un incuestionable optimismo en relación con el prometedor futuro para las sociedades fundadas en ellas. Rico sintetiza:

Al humanismo, en efecto, le seguimos debiendo haber descubierto que nuestra dimensión es la historia, que el hombre vive en la historia, o sea en la variación, en la diversidad de entornos y experiencias, en el relativismo [...], también en la esperanza. Porque esa visión de la realidad y la temporalidad implica de suyo un programa de acción: implica que es posible cambiar la vida, que la restitución de la cultura antigua abre perspectivas nuevas, que el mundo puede corregirse como se corrige un texto o un estilo (1993: 44).

Los *studia humanitatis* se erigen como los pilares sobre los cuales el Occidente europeo promete sustraer a los pueblos de la oscura ignorancia que le adjudican al Medioevo. En este gesto, que da comienzo a un período donde brotan las raíces de la Modernidad (Garin, en Celenza, 2004: 44) y que se actualiza en el siglo XVIII, especialmente en Inglaterra (ibíd.: 32), subyace un compromiso concreto con la esfera vital, por lo que los esfuerzos intelectuales han de traducirse “in actum” y encauzarse “ad vitam” (Rico, 1993: 61), en aras de evitar la especulación filosófica por sí misma.

En un emprendimiento de tal envergadura, el lenguaje resulta no solo el canal necesario para encauzarlo, sino su condición de posibilidad. Es por eso que durante el período renacentista de la Europa occidental tienen lugar el florecimiento y la sofisticación de diversos géneros discursivos: dialógico, narrativo, epistolar, poético y ensayístico. Respecto del primero, Marsh sintetiza:

El diálogo humanista surgió en Italia alrededor de 1400, en simultaneidad con el renacimiento de los estudios griegos y con nuevos estilos en las artes visuales. El diálogo de este período inicial – en general, se trataba de una composición escrita en latín– refleja la nueva libertad filosófica y el eclecticismo, alentados por el ascenso de las comunas mercantiles y el debilitamiento de la figura papal a causa del cisma. El modelo favorito es el del orador romano Cicerón, cuyos diálogos representan el filosofar sin prisa de los doctos optimates (2006: 265; mi traducción).

La necesidad de optimizar el intercambio verbal en el marco del creciente comercio y el

imperativo de agudizar el valor argumentativo del lenguaje debido las fisuras religiosas hacen del diálogo tanto el medio adecuado como un fin en sí mismo en la medida que se torna objeto de estudio. Asimismo, la apelación al gran rétor confirma que este género no se entiende sino en relación con la retórica como una de las disciplinas que cobra relevancia en el Renacimiento:

Los escritores humanistas encontraron en la retórica tanto una fuente abundante para el pensamiento especulativo como la clave de la vida práctica. Petrarca y otros oradores renacentistas propugnaban la vida activa, la vida del compromiso político y cívico. La retórica era un componente central de esta forma de vida, en particular la retórica entendida según el modelo ciceroniano de “la unión de la sabiduría y la elocuencia”. Como indica Brian Vickers, “el individuo activo estaba involucrado en la vida del estado, y la retórica era central para esa participación. Enseñaba los puntos fuertes esenciales tanto para el análisis como para la exposición que contribuían a la solución de problemas prácticos que enfrentaba cualquier ciudad o nación” (Herrick, 2005: 160-161; énfasis en el original, mi traducción).

La Roma Clásica ofrece a la Europa humanista las bases para fundar una sociedad sobre los pilares de la optimización del lenguaje, vinculado estrechamente con la serie vital. La retórica, dado que en ella confluyen el lenguaje y la realidad sobre la que pretende operar, emerge entonces como la disciplina discursiva por excelencia para conducir a las sociedades a mejores condiciones de vida. Así, este campo lingüístico es responsable de la configuración de un sujeto político nuevo en tanto ofrece las herramientas intelectuales para un individuo definido en virtud de su participación en la vida pública. En el caso particular de la Inglaterra de los Tudores, la isla se alinea tardíamente en el derrotero cultural descripto. Recién a fines de siglo XV, luego de la Guerra de las Rosas, las tierras inglesas comienzan a manifestar inquietudes filosóficas, políticas, culturales y artísticas que la inscriben en los senderos de una incipiente modernización (Margarit, 2008: 18). Como observa Thomas Crane, el pasado de luchas incesantes y sangrientas que precede a Enrique VII es responsable de haber sumido al territorio en una infértil aridez cultural (2003: 18), cuya superación se arroga la dinastía que se extiende hasta Isabel I. En este proyecto modernizador que redefine los términos de administración política, la retórica se presenta como piedra angular (Habinek, 2005: 1; mi traducción), y en Inglaterra así lo prueba la copiosa producción de libros y manuales sobre dicho campo de estudios (Trousdale, 2003: 625) y su incorporación en la currícula educativa de la mano de John Colet (ibid.: 625-626). En este contexto se inscribe la pieza compuesta por William Shakespeare alrededor de 1590, *Tito Andrónico*, cuya asumida estética de la violencia parece actuar en detrimento de su integración a los albores de la Modernidad que ilumina a Inglaterra. No obstante, esa composición formal se encuentra lejos de exacerbar un modo de vida arbitrariamente belicoso y, por eso – desde la óptica del Renacimiento inglés– correspondiente a un pasado que se pretende abandonar. Dicha estética no es sino un conjunto de procedimientos que impugna la belicosidad de tiempos pretéritos a favor de un sujeto político moderno, que se configura a partir del ejercicio de la retórica y se corporiza en Lucio, hijo del personaje que da nombre a la obra. Para estudiar esta hipótesis de lectura, este trabajo abordará la construcción de Lucio como rétor político en relación con su padre en tanto líder

militar, así como el paulatino desplazamiento de una política articulada sobre el ejercicio de la violencia física hacia otra fundada en la palabra.

2. Breve estado de cuestión sobre la recepción crítica de *Tito Andrónico*

Dadas las condiciones históricas de producción promovidas en la geografía insular inglesa, que apuntan a sustraerla de su pasado medieval y emplazarla en la lógica moderna, una obra como *Tito Andrónico* resulta problemática. En un contexto que aspira a fundar una civilización resplandeciente sobre la base de las *bonae litterae*, la pieza representa “14 asesinatos, 9 de ellos sobre el escenario, 6 miembros amputados, 1 violación (o 2 o 3, depende de cómo se las cuente), 1 entierro en vida, 1 caso de locura, y 1 caso de canibalismo –un promedio de 5,2 atrocidades por acto, o una por cada 97 líneas” (Hulse, 1979: 106; mi traducción). Estos rasgos, típicos de las tragedias de venganza, resultan deleznable en el marco de un movimiento cultural que pretende borrar toda reminiscencia belicosa atribuida al Medioevo y que se proclama a favor de formas más racionales de administración de la justicia. Es por eso que la obra ha sido sometida a duros desmerecimientos, como el de Eliot: “una de las piezas más estúpidas y menos inspiradas que nunca se inscribieron, una pieza en la que es increíble que Shakespeare tuviera alguna parte” (1944: 102). La “‘estética de la mutilación’, [que] mantiene a *Tito* a cierta distancia de *Hamlet*, con la que comparte tantas convenciones vinculadas con la puesta” (Hulse, 1979: 106), la ha desplazado del canon de producción shakespeariano, al punto de negarse la autoría del bardo, como reseña Ingberg que sucede a fines de siglo XVII y en el siglo XVIII (2006: 12). Ya reconocida la mano de Shakespeare en su composición, tal exclusión se adscribe a su inmadurez literaria, puesto que corresponde a su período temprano. Mediante la ubicación de la obra en la periferia canónica del dramaturgo, entonces, se intenta conciliar la presencia de elementos de las piezas de venganza –propios de tiempos pretéritos que la Modernidad inglesa desea superar– con el corpus shakespeariano, encauzado ya en el derrotero modernizador de la Inglaterra renacentista.

Sin embargo, el gesto conciliatorio no puede dar cuenta del desenlace de *Tito Andrónico*, cuyos parlamentos concluyentes componen un inobjetable despliegue retórico. Es justamente el final de la tragedia lo que obliga a una relectura de la obra y al planteo de nuevas hipótesis: la pieza se clausura con un poderoso discurso, entre otros, a cargo de Lucio, hijo del guerrero Andrónico y futuro emperador de una Roma, que asiste al ocaso de su imperio y sobre quien se fundan las bases de otra política de carácter anacrónicamente moderno. Lucio toma literalmente la palabra, se la apropia para abordar el problema de la sucesión en el poder con el que se inicia la obra a partir de la disputa entre los hermanos Saturnino y Basiano (I, i), y se propone como un nuevo líder político. De esta manera, la Antigua Roma y sus instituciones, donde se ambienta la obra, sufren un anacronismo por el cual se incorporan a la Modernidad renacentista de la Inglaterra del siglo XVI. Mediante la palabra, Lucio se inscribe en la revolución cultural del Renacimiento inglés al instalar una nueva forma de administración

gubernamental que opera sobre la esfera vital, erigiendo un presente y un futuro promisorio en detrimento de una temporalidad pretérita que se muestra caduca dados sus excesos violentos. Esta apuesta por la retórica, que incluso el propio Lucio coloca como objeto de interpelación en sus intervenciones, se condice con su lugar privilegiado en el programa humanista y con una política de sesgo incipientemente moderno desarrollada en el marco de conductas más reflexivas. Sus comportamientos, que pretenden abandonar el pasado medieval construido, desde la óptica renacentista, como *locus* de oscuridad intelectual y social, constituyen al hijo del guerrero en hijo de su tiempo, moldeándolo como el modelo político del Renacimiento inglés.

3. La retórica de Lucio: límites y alcances del sujeto político renacentista

La primera escena de *Tito Andrónico* expone el conflicto en torno al ejercicio del poder. La cuestión soberana se dirime entre Saturnino y Basiano, que se disputan el acceso al trono: el primero de ellos apela al derecho de sangre ya que es “el primogénito de quien ha sido el último/ en llevar la diadema del imperio de Roma” (I, i), mientras que su hermano exige que “brille en una pura elección el mérito” (I, i). Es Tito, el “guerrero más gallardo” (I, i), quien resuelve esta disyuntiva a favor de Saturnino, lo que desata la ira de Basiano. Semejante resolución es de naturaleza conservadora por un doble motivo. Por un lado, en consideración del contexto de producción y recepción de la pieza, la apelación al pasado clásico representado por Tito no tiene lugar en términos modernos sino en clave medieval: él reproduce una política de cuño feudal, donde la posesión de la corona se sustenta en el derecho de sangre. Por otro lado, quien se configura como interlocutor válido capaz de disipar el conflicto es aquel “florecente en armas” (I, i): su legitimidad se ancla en su calidad de líder dada su formación militar. De este modo, Tito emerge como el exponente de “la vieja doctrina medieval de que los caballeros no debían ocuparse de las letras” (MacPherson, 2001: 533). A causa de su pertenencia a un paradigma que comienza a mostrarse obsoleto, a este personaje, desde la perspectiva moderna que se le adscribe al Renacimiento inglés, no le aguarda otro destino que un final trágico: se trata de un guerrero suscripto a un sistema político de naturaleza semejante que, la obra demostrará, empieza a mostrar signos de caducidad. Tito se resiste a convertirse en un sujeto político del Renacimiento: su espíritu se alimenta de la belicosidad medieval que excluye la capacidad de la palabra de intervenir en el terreno social. Tal rasgo se observa, por ejemplo, en su insistencia en cumplir con el castigo cruel a los prisioneros tomados luego del enfrentamiento con pueblos godos, entre ellos al hijo de Tamora, la “afligida reina” (I, i), que, luego de ser derrotada por los romanos, en vano suplica:

Cortés conquistador,
Triunfante Tito, apiádate de estas lágrimas mías [...].
¿No es suficiente que nos trajeran a Roma,
Para que embelleciéramos tu desfile triunfal,
Como cautivos tuyos y del yugo romano,
Sino que han de ser muertos mis hijos en las calles

Por sus valientes actos a favor de su patria?
Si luchar por el rey y la comunidad
Es piadoso en los tuyos, lo es en ellos también.
Andrónico, no manches de sangre tu sepulcro (I, i).

En el parlamento de Tamora se dibujan dos movimientos: se trata de una madre que ruega a favor de omitir el fatídico desenlace de la vida de sus hijos y de una líder que exige la revisión de un sistema político en lo que respecta a la administración de la justicia. La monarca goda da cuenta del sinsentido de prolongar el dolor a partir de un ritual que celebra la guerra: ella es quien revela la innecesaria relación que regula la ecuación entre lo justo y la revancha sanguinaria. Semejante denuncia, sin embargo, no resulta efectiva por cuestiones retóricas que la atañen a ella como enunciadora y a Tito como enunciatario. En primer lugar, Tamora no es consciente de la envergadura política de su pedido. Si así lo fuera, no incurriría en conductas de extrema violencia, como lo evidencian la subsiguiente venganza que orquesta cuando su ruego no surte efecto, por la que consiente el secuestro y violación de Lavinia, la hija de Tito (II, iii), a cargo de sus hijos Demetrio y Quirón. En segundo lugar, no encuentra en Tito un depositario que pueda obrar en consecuencia de su requerimiento, puesto que él es el máximo exponente de esa forma de justicia cuya obsolescencia ella sugiere.

A la caducidad de la política que Tito representa se contraponen el prometedor carácter de lo nuevo con el que se reviste el triunfante recorrido de su hijo, por lo que la temática generacional shakespeariana asume una dimensión política que, en este caso particular, se apoya sobre el desempeño retórico de los personajes. *Tito Andrónico* pone en escena mediante el vínculo filial el pasaje desde la venganza hacia una justicia fundada en la palabra y por esa razón Lucio puede no solo sobrevivir a su padre, sino convertirse en el líder político capaz de ajustarse a las demandas renacentistas. Habinek observa:

En su relación con el estado, la retórica extiende la autoridad de la clase guerrera al invitarla a que se comporte de modo menos guerrero. En Atenas y en Roma, el dominio del discurso es un prerequisite virtual para una participación plena en la vida en comunidad (2005: 3; mi traducción).

La Inglaterra renacentista se hace eco del pasado europeo clásico en la transición desde una política fundada en el castigo sanguinario hacia una política fundada en la palabra. La obra de Shakespeare reelabora ese pasaje: en la figura de Lucio tiene lugar la configuración de un personaje que atraviesa un proceso madurativo que le permite, a través del ejercicio de la retórica, constituirse en un líder político moderno en tanto responde a las demandas del contexto de producción y recepción inmediato de la obra. Su padre, por su parte, se mantiene en la clase guerrera, de la que el Renacimiento inglés intenta desprenderse.

En un principio, no obstante, Lucio emerge como fiel reflejo de Tito, portador de una forma política que ignora la retórica. De hecho, luego de haber derrotado a sus enemigos, exige el “prisionero goda más orgulloso,/ Para que le cortemos los miembros

y en la pira/ sacrificuemos ahora su carne *ad manes fratrum*” (I, i). Tal como su progenitor, es partidario de cumplir “el rito romano” (I, i). A esta luz, el sacrificio de los vencidos constituye una instancia insoslayable en la secuencia bélica. Comienza a delinearse como el personaje que apoya y ejecuta una forma de justicia entendida en términos de venganza, que condice con un castigo corporal y contrasta con una forma de administrar justicia emergente, articulada sobre la palabra: mientras prime el sentido de represalia guerrera como ecuación de justicia, el lenguaje no opera como instrumento para su administración ya que no produce efectos visibles sobre el orden social, como sí lo hace la sangre en tanto símbolo del castigo propiciado. Esta caracterización que se ciñe sobre el hijo de Tito, sin embargo, no es más que un procedimiento para sugerir un marcado contraste entre el primer Lucio y aquel sujeto moderno que sobrevendrá al impugnar las prácticas que inicialmente sostiene.

Las limitaciones políticas que ostenta el hijo del guerrero indican, a su vez, la dimensión que el lenguaje ha de desarrollar como condición *sine qua non* para efectivizar una forma de justicia alternativa: se conmina a la palabra a desplegar una instrumentalidad en función de la cual pueda operar de modo tangible sobre el conflicto social. De esta manera, se generan las coordenadas para una nueva legalidad fundada en la retórica, ya que esta disciplina cuenta con tal propiedad:

Se estaba desarrollando [en el Renacimiento] un nuevo ideal en torno a una concepción de retórica como la aplicación de la razón a los problemas prácticos de la vida social humana. La noción de *vita activa* reflejaba la creencia de que uno se encontraba en deuda con su ciudad o nación, que “las obligaciones individuales deben dirigirse primero al país que le ha ofrecido a uno la ciudadanía y el lenguaje, luego a sus conciudadanos, su familia, sus amigos y finalmente a uno mismo”. La retórica era la clave para vivir la vida activa de participación cívica (Herrick, 2000: 161; énfasis en el original, mi traducción).

Es este modo de apropiación de la palabra lo que Tito no logra entender, una palabra que posee un impacto visible en el orden social. Sí lo hace su hijo, embarcándose de esta manera en una transición desde una justicia subordinada a la guerra –en la que se mantiene impertérrito su padre– hacia una justicia que se erige sobre ella. Tal pasaje signa la decadencia de un individuo concebido en términos feudales y la configuración de un líder moderno para la administración de la política en el Renacimiento inglés.

Este claro posicionamiento generacional y diferenciado se visibiliza tempranamente en la obra: luego de que Tito se pronuncie a favor de Saturnino, su hermano Basiano rapta a Lavinia, a él prometida (I, i). El rapto es respaldado por los hijos del guerrero puesto que “*suum cuique* establece la justicia romana; en justicia este príncipe tomó lo que era suyo” (I, i). Tito, por el contrario, pondera el valor de quien ha resultado triunfante en la batalla contra los godos por encima de la palabra empeñada. Desde esa óptica, concibe la resistencia de su progenie como traición y no duda en herir a su hijo Mucio. Es Lucio quien califica lo ocurrido mediante la ecuación entre lo injusto y lo ilegítimo: “Mi señor, sois injusto, y además, y aún más grave,/ En disputa ilegítima matasteis a vuestro hijo” (I, i). A partir de este momento, la figura de Tito se torna objeto de desavenencias:

Saturnino lo considera responsable por su humillación (I, i), por lo que socava toda posible autoridad que de él emane y, con ello, las formas de justicia concomitantes; Tamora, por su parte, en matrimonio con el flamante emperador, promete su venganza (I, i). En contraste, Lucio observará un cambio en su suerte y es de hecho el encargado de notificar a su padre sobre la caducidad de los ideales que porta:

Lucio

Ah, noble padre, estáis en vano lamentándoos;
Los tribunos no os oyen, no hay nadie alrededor
Y estáis contando vuestros pesares a una piedra

Tito

Ah, déjame que ruegue por tus hermanos, Lucio.
Respetables tribunos, otra vez os suplico...

Lucio

Mi señor, no hay tribuno que os esté oyendo hablar (III, i).

Las palabras de Lucio no solo exponen el límite al que se enfrenta su padre; signan además el elemento hacia el que deberá orientarse una nueva política: el diálogo, la audiencia, subsumidos en la disciplina que comienza a ganar terreno en la política renacentista –la retórica–. La distancia que comienza a separar a padre e hijo es el correlato de un cambio de paradigma en lo que respecta a la administración de la justicia, de naturaleza netamente política. Lucio, cual emergente rétor político, confía en la posibilidad de intervención racional efectiva del lenguaje sobre el problema social, lo cual lo distancia del modelo político en el que se inscribe su progenitor.

A partir de ese momento, las diferencias entre Tito y Lucio como dos sujetos políticos disímiles en virtud de la función que le asignan al lenguaje de la retórica resultan cada vez más visibles. De hecho, mientras el padre comienza a urdir una venganza en el ámbito de lo privado, el hijo encabeza la lucha en la esfera pública. Su conducta evidencia, además, una fuerte apuesta por el nuevo paradigma de justicia. En efecto, semejante comportamiento se despliega con el amante de Tamora y padre de su bebé, Aarón. Este personaje ha instigado a los hijos de la reina goda a violar a Lavinia y a matar a Basiano (II, iii), por cuya muerte ha inculpado a dos hermanos de aquella, Marcio y Quinto, a quienes finalmente decapita luego de prometer engañosamente su libertad a Tito a cambio de la mutilación de su mano (III, i). Frente a estas atrocidades, Lucio no adopta una actitud revanchista, sino que es capaz de otorgarle al acusado la posibilidad de explayarse respecto de sus acciones (V, i). De esta manera, la obra discierne a través de las figuras de Tito y Lucio entre el acto de cobrar venganza y el acto de ejecutar justicia. Es a partir de esta diferenciación, en la que el rol de la retórica es insoslayable, que se coloca a Lucio en línea con otros personajes shakespearianos, respecto de los cuales el hijo de Tito se presenta como superador en tanto logra sobreponerse al destino que depara la tragedia como forma: Hamlet, cual humanista, coloca el comportamiento reflexivo y deliberado sobre la venganza precipitada, aunque cuando finalmente cede ante ella para restituir un orden privado, la muerte se ciñe sobre él cual castigo trágico; Otelo, por su parte, sacrifica los logros políticos –su puesto

jerárquico obtenido pese a los prejuicios raciales— por resolver una intriga amorosa orquestada por uno de los grandes maestros de retórica del bardo: Iago. Al respecto, Trousdale observa: “A Otelo lo derriba aquel que es, por sobre todo, un retórico excelso. Al carecer del conocimiento de la técnica, Otelo carece también de cualquier forma de defensa frente a ella” (2003: 629; mi traducción). De modo análogo, Tito se encuentra inerme frente a la serie de sucesos trágicos, mientras que Lucio logra comprender que su estatuto como rétor es la piedra angular sobre la que ha de constituirse como sujeto político moderno.

Hacia el final de la pieza, el flamante gobernante instaaura un nuevo orden del cual él se instituye como sujeto político fundante en virtud del lugar preponderante que le otorga a la palabra. A partir del gobierno de Lucio, se despliega un nuevo orden legal y político, como deja en claro en el momento de su asunción: “Gracias, buenos romanos. Sepa yo gobernar/ Para sanar a Roma y extirparle el pesar./ Pero, pueblo gentil, marcadme el blanco un tiempo,/ Pues la naturaleza me impone una obra dura” (V, iii). Lucio reconoce el carácter político de su tarea y la novedad de una modalidad de administrar el poder y la justicia sustentada en el diálogo, como lo demuestra su apelación al pueblo. De este modo, logra conjugar en su conducta dos vertientes etimológicas de la retórica: “En los dialectos no dorios significa «acuerdo verbal», mientras que en los dorios significa «propuesta de ley» o simplemente «ley»” (López Eire, 1998: 61). Lucio percibe la caducidad de la justicia y de la política precedentes y comienza a observar el valor de la palabra a partir de la cual se presenta como un gobernante nuevo, capaz de superar de un pasado oscuro y belicoso.

En virtud de tal transición, resulta paradójico que el proyecto político del que Lucio se constituye como sujeto retórico sea también el límite que encuentra la palabra. El parlamento del hijo del guerrero devenido en gobernante deja entrever que hacer de la retórica la disciplina que permite la emergencia de un nuevo sujeto político es también el mecanismo para socavar su poder de intervención en el mundo al tornarla subsidiaria de esa política recientemente gestada. Su extenso parlamento así confirma este doble movimiento:

Noble auditorio, entonces que os sea conocido
 Que Quirón y el maldito Demetrio fueron quienes
 Mataron al hermano de nuestro emperador,
 Y ellos los que vejaron también a nuestra hermana.
 Por tal crimen a hermanos nuestros decapitaron,
 Se ha desdeñado el llanto del padre, y con vil trampa
 Se le quitó la mano que luchara por Roma
 Y mandara a enemigos de ella a la sepultura.
 Por último, yo fui cruelmente desterrado,
 Me cerraron las puertas, y llorando hube de irme
 A mendigar la ayuda de enemigos de Roma,
 Que ahogaron su aversión en mis sinceras lágrimas
 Y me abrieron los brazos lo mismo que a un amigo.
 Yo soy el expulsado, concedlo también,

Que ha sabido guardar en su sangre el bien de ella,
 Y le arrancó del pecho la hoja del enemigo,
 Y se envainó en el cuerpo temerario el acero.
 Ah, vosotros sabéis que no soy jactancioso;
 Mis cicatrices son testigos, aunque mudas,
 De que mi informe es justo y en todo verdadero.
 Pero basta, ya creo que es mucha digresión
 Esta de mis indignos elogios. Perdonadme,
 No habiendo amigos cerca, los humanos se elogian (V, iii).

Lucio es sensible al rol de la retórica en su ascenso y consolidación política, es por eso que su discurso incorpora a aquellos a quienes está dirigido. Frente al inminente final de la obra y de un período sangriento, Lucio no puede encarar su nuevo gobierno sin dejar de hacer referencia a ese pretérito inmediato. Pone su palabra al servicio de una historización de la experiencia trágica y, al hacerlo, esta adquiere un sesgo ideológico en tanto ignora deliberadamente el asesinato de Lavinia a cargo de Tito: luego de su violación y mutilación, la muchacha no abdica su condición letrada y es su propio padre, representante del pasado belicoso, quien acalla a su alfabetizada hija, aquella a la que le quitan, cual moderna Filomela, su lengua y sus manos, y que, aun así, denuncia a los perpetradores escribiendo con un bastón en su boca (IV, i). La conducta de Tito adquiere tal grado de barbarie que la política moderna decide no reconocerla. Al reducir hechos de tal naturaleza a “cicatrices mudas” se condena a ese pasado al silencio y se lo aliena de la injerencia que tiene en el presente. Se despliega así la paradoja de la palabra retórica: si la retórica como disciplina del lenguaje en vínculo estrecho con la vida pública se arroga el mérito de producir una nueva forma de sujeto político que apuesta por el diálogo, es también capaz de conferir a ese sujeto empoderado la elocuencia de la violencia discursiva. Esta trayectoria paradójica se condice con el movimiento parabólico de los *studia humanitatis*:

El saber era necesariamente activo, impregnaba la vida privada y repercutía en la pública. En parte, la actitud obedecía al ideal retórico que configuraba al humanismo desde los mismos fundamentos, porque la *eloquentia* de los retóricos es en primer lugar arte de persuasión, manera de diálogo y presencia de la *polis*. En parte, respondía a las circunstancias en que se había forjado el ambicioso proyecto de restauración total de la Antigüedad; [...] los obligaba a demostrar en los terrenos no estrictamente literarios las posibilidades de las letras clásicas como elemento de renovación.

Es justamente ese impulso a salir del núcleo filológico [...] lo que se pierde [...] según se acerca al *fin de siècle*. [...] El destino de las vanguardias es quemarse o bien diluirse en la cultura establecida (Rico, 1997: 75-76; énfasis en el original).

El lenguaje de la retórica tiene fuerza performativa y ese impulso se dirige al mundo con el objetivo de incidir en él y optimizarlo. Lucio corporiza ese primer movimiento y propone una forma diferenciada de política y administración de la justicia. Una vez logrado el orden social que se desea intervenir, el ímpetu inicial de la palabra se repliega, lo cual se visibiliza en la superficie textual sin fisuras del parlamento del flamante soberano, no porque la historia a la que remite no las posea, sino porque, en su rol de gobernante, las oculta adrede.

La trayectoria de la relación que el hijo de Tito establece con la retórica se alinea con el derrotero del proyecto humanista que tiene lugar en Inglaterra. Observa Thomas Crane:

El humanismo inglés comenzó a emerger, de manera tentativa y gradual, en el siglo XV. No desarrolló raíces hasta que la monarquía de los Tudores descubrió la utilidad de los hombres educados en el humanismo para satisfacer dos necesidades cruciales: propaganda para legitimar un débil reclamo del trono y personal formado en la burocracia centralizada para fortalecer su posición en relación con la aristocracia feudal (2003: 18; mi traducción).

Si el Renacimiento inglés puede efectivamente llevar a cabo una revolución cultural en la isla, también es apropiado como instrumento para autorizar y reproducir una dinastía. De la mano de un renacer intelectual y cultural se observa una creciente burocratización de un incipiente estado moderno basado aún en la autoridad soberana. De modo similar, Lucio enarbola la retórica, disciplina fundante de las letras humanistas, como medio para una política nueva, articulada sobre la justicia que proviene de la palabra, para finalmente legitimar su acceso al poder. La retórica de Lucio, puesta al servicio de la política, puede dar cuenta del exilio, de una violación, de asesinatos y mutilaciones, pero se resiste a admitir que ese presente que se propone restaurador y conciliador ha sido el producto necesariamente derivado de actos de barbarie. Estos sucesos se inscriben en lo que Lucio interpreta como “digresión”. La retórica ya no alimentará el debate por la *res publica*, sino que lo acallará en aras de fortalecer la figura de autoridad. Adquiere una función utilitaria –sanar las amputaciones del pasado– y es aquí donde el modelo de gobernante en ella fundado encuentra su límite, puesto que su lenguaje se transforma en mecanismo ideológico.

No obstante, la pieza teatral logra reasignar el valor crítico de la palabra, no en la retórica que gesta al sujeto político moderno, sino en el lenguaje de la lírica. A medida que la retórica crece sobreponiéndose a las atrocidades que presenta la obra para luego subordinarse a la política, el lenguaje también adopta una dimensión poética que permite reflexionar sobre aquellas y sus implicancias. Es Marco, hermano de Tito, el portavoz de esta forma genérica diferenciada. Así lo confirma su parlamento frente al inexorable triunfo de Lucio:

Hombres de cara triste, pueblo e hijos de Roma,
Que el tumulto separa como aves que se fugan
Dispersadas por los vientos y tempestuosas ráfagas,
Ah, dejadme enseñaros cómo atar otra vez las espigas dispersas en una gavilla única,
Estos miembros cortados en un único cuerpo (V, iii).

Si Lucio utiliza un lenguaje claro, transparente, que le permite historizar los hechos para comunicarlos a una audiencia y garantizar su gobernabilidad, Marco esgrime la lengua de la metáfora, de las imágenes logradas por el empleo de símiles. Es mediante este lenguaje que Marco verbaliza aquello que Lucio luego calla. En ocasión de la violación de Lavinia, por ejemplo, se refiere a la mutilación de sus brazos como el acto por el cual “manos crueles/ han tronchado y cortado, dejado desprovisto/ a tu cuerpo de ramas, sus

dulces ornamentos” (II, iv). Recita, para luego compararla con Filomela:

¿Por qué no me hablas? Ay,
Un río carmesí de sangre tibia, como
Una fuente que bulle movida por el viento,
Sube y cae entre medio de tus labios de rosa,
Yendo y viniendo así con tu aliento de miel (II, iv).

Marco demuestra que donde la retórica del nuevo sujeto político decide callar, la poesía emerge como contrafuerza crítica de esa política. De este modo, él mismo responde al interrogante que su poesía genera: “¿Hablaré por ti yo?” (II, iv). La voz poética se hace cargo del dolor que la retórica, tributaria de la política, califica como inefable. Un movimiento similar tiene lugar en la época clásica a la que la obra se remonta. En dicho período, en ocasión del Imperio de Augusto, se despliega una tensión semejante entre retórica y poesía que Kennedy sintetiza así:

Con la llegada del imperio decrecieron las oportunidades de persuasión en la oratoria. Ya hemos visto el caso de los oradores augustos. Las cualidades persuasivas de la poesía se inhibieron menos. Bajo el reinado de Augusto, alcanzan su máximo esplendor [...]. La poesía puede criticar sin la exacerbación. Pueden presentarle los males de la tiranía a un tirano o las virtudes de la libertad a un déspota mientras dé la impresión de apuntar, en primer lugar, a la distinción literaria y preserve su ambigüedad y universalidad inherentes [...]. En un momento en que la oratoria política se llama al silencio, los poetas siguen enseñando, seduciendo y conmoviendo con las técnicas de la vieja y de la nueva retórica (1972: 387; mi traducción).

La poesía conserva entonces el gesto reflexivo que inicialmente esboza la retórica, aquel que permite la institución de un líder político moderno que, de modo paradójico, socava esa fuerza que le ha dado lugar. Esta paradoja es también la que caracteriza a la Inglaterra de la dinastía Tudor: abandonar el pasado belicoso medieval mediante la fundación de una dinastía con un débil derecho al trono, sostener un reino escindido del favor de la Iglesia de Roma y mantenerse en la soberanía frente a las disidencias internas de Escocia o las amenazas externas de Francia y España –tal como deben afrontar, respectivamente, Enrique VII, Enrique VIII e Isabel I– implica consolidar una forma soberana que, si bien favorece la modernización de Inglaterra, le adjudica rasgos similares al absolutismo monárquico, que reduce la intervención parlamentaria y sustenta su poder en un creciente mercantilismo colonial. La Inglaterra de fines de siglo XV y principios de siglo XVI no es la Roma de Augusto, pero comienza a sentar las bases de lo que será su Imperio. En ambos casos, la retórica sucumbe al orden social en el que ya no pretende intervenir y el lenguaje de la poesía, por naturaleza metafórico, se sostiene como reservorio crítico.

4. Consideraciones finales

El presente trabajo ha intentado sustraer la pieza *Tito Andrónico* del destierro al que la crítica la ha condenado e inscribirla no solo en el seno de la producción shakespeariana,

sino el en marco mayor del movimiento humanista en Inglaterra. A contrapelo de una lectura que solo señala la superficial estética de la violencia, se ha tratado de identificar en ella un procedimiento formal para esbozar una crítica a un modo de organización política de naturaleza feudal, de rasgos belicosos y oscuros, según lo entiende el siglo XVI inglés. Así, se ha puesto el foco de atención sobre la fuerza que contrarresta la estética de la violencia, que no es sino la estética de la palabra desplegada en la disciplina de la retórica.

El ejercicio del lenguaje, distante de la contemplación y la especulación, en estrecha relación con la práctica vital, es el modelo retórico que Lucio, el hijo de quien le da nombre a la obra, propugna para la constitución de sí como un nuevo sujeto político. De esta manera, se diferencia de su padre e imprime un sello político en la crisis generacional que Shakespeare suele tematizar en sus piezas. *Tito Andrónico* expone dos modalidades de administrar la esfera pública y, especialmente, la regulación de la justicia en ella. En esta línea, Tito se corresponde con un pasado que el imaginario renacentista inglés liga a tiempos medievales, donde el criterio para dirimir conflictos es la venganza sanguinaria. Por otro lado, su hijo Lucio emerge como rétor político que logra desasirse de ese tiempo pretérito e inaugurar una política moderna articulada sobre la palabra y su posibilidad de intervenir en el tejido de la sociedad. Se trata de un cuerpo social que ha sido amputado, y con esa condición se corresponden las mutilaciones y otras formas de violencia de la pieza. El lenguaje desplegado por sobre la serie vital es capaz de subsanar esas heridas. La retórica se adjudica esa propiedad y coadyuva a la política a recomponer ese tejido. Por medio de un giro ideológico, no obstante, lo hace a expensas de sacrificar su gesto crítico inicial y, finalmente, en consonancia con el movimiento parabólico humanista, queda reducida a un segundo plano.

El triunfo de la retórica en la configuración del nuevo sujeto político del Renacimiento inglés constituye entonces su mayor fracaso. *Tito Andrónico*, sin embargo, logra mudar la carga crítica a otra forma de lenguaje: la poesía. La expresión lírica es la que acoge aquello que el rétor político renacentista necesita para desarrollar una política moderna y que luego sacrifica: el gesto de la crítica reflexiva sobre la esfera social.

Bibliografía

- CELENZA, Christopher. 2004. "Italian Renaissance Humanism in the Twentieth Century: Eugenio Garin and Paul Oskar Kristeller". En: -. *The Lost Italian Renaissance: Humanists, Historians and Latin's Legacy*. Baltimore y Londres: John Hopkins University Press. 16-57.
- ELIOT, Thomas Stearns. 1994. "Séneca en traducción isabelina". En: -. *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. Trad. de Sara Rubinstein. Buenos Aires: Emecé. 79- 178.
- HABINEK, Thomas. 2005. *Ancient Rhetoric and Oratory*. Malden, Oxford y Carlton: Blackwell.
- HERRICK, James. 2005. *The History and Theory of Rhetoric: An Introduction*. Boston: Pearson Education.
- HULSE, S. Clark. 1979. "Wresting the Alphabet: Oratory and Action in *Titus Andronicus*". *Criticism* 2, vol. 21. 106-118. <<http://www.jstor.org/stable/23102751>> [Consulta: 16 de noviembre de 2014].
- INGBERG, Pablo. 2006. "Introducción". En: William Shakespeare, *Tito Andrónico*. Buenos Aires: Losada. 9- 49.
- KENNEDY, George. 1972. *The Art of Rhetoric in the Roman World*. Volume II. Princeton: Princeton University Press.
- LÓPEZ EIRE, Antonio. 1998. "La etimología de 'rhetor' y los orígenes de la retórica". *Faventia* 20, fasc. 2. 61-69.
- MACPHERSON, Ian. 2001. "Descripción y prescripción: el amor en la Baja Edad Media". En: Funes, Leonardo y Moure, José Luis (eds.). *Studia in honorem Germán Orduna*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá. 415-428.
- MARGARIT, Lucas. 2008. "Introducción". En: William Shakespeare, *Enrique VIII*. Buenos Aires: Losada. 9-25.
- MARSH, David. 2006. "Dialogue and Discussion in the Renaissance". En: Norton, Glyn (ed.). *The Cambridge History of Literary Criticism, Vol. III*. Cambridge: Cambridge University Press. 265-270.
- RICO, Francisco. 1993. *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*. Madrid: Alianza.
- SHAKESPEARE, William. 2006. *Tito Andrónico*. Trad. de Pablo Ingberg. Buenos Aires: Losada.
- THOMAS CRANE, Mary. 2003. "Early Tudor Humanism". En: Hattaway, Michael (ed.). *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*. Malden & Oxford: Blackwell. 13-26.
- TROUSDALE, Marion. 2003. "Rhetoric". En: Hattaway, Michael (ed.). *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*. Malden & Oxford: Blackwell. 624-633.

Cecilia Lasa

Es Profesora en Inglés del IESLV “J. R. Fernández”, donde ha realizado una adscripción a Literatura Inglesa II. Es estudiante de Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como adscripta a Literatura Inglesa. En esta casa de estudios cursa la Maestría en Literaturas en Lenguas Extranjeras y en Literaturas Comparadas. Es docente en el área de literatura inglesa en los niveles secundario y superior.
