

# #30

## EL ASESINATO EN EL ORIGEN EN *TITUS ANDRONICUS* Y MATAR A *RÓMULO*

María Loreto Contreras Godoy

*Universidad de Chile*

<https://orcid.org/0009-0002-4778-9726>

Artículo || Recibido: 30/07/2023 | Aceptado: 15/11/2023 | Publicado: 01/2024

DOI 10.1344/452f.2024.30.14

[profeloretocontreras@gmail.com](mailto:profeloretocontreras@gmail.com)

Ilustración || Blount, E., Droeshout, M., Jaggard, I. & Shakespeare, W. (1623) The First Folio of Shakespeare. [London: Publisher Not Identified] Retrieved from the Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/2021666879/>. World Digital Library.

Texto || © María Loreto Contreras Godoy – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





**Resumen** || El presente artículo es una lectura comparada entre *Titus Andrónicus* de William Shakespeare y su reescritura *Matar a Rómulo* de Luis Barrales. El objetivo es exponer los aspectos fundamentales de la elaboración del hipotexto, teniendo como principal hilo conductor la violencia como sustrato histórico en la construcción del proyecto político civilizatorio occidental. Se analizarán los motivos de la venganza, la construcción del Otro y la violencia histórica para establecer que la escritura revisionaria de la obra de Shakespeare por parte de Barrales tiene como tesis que el crimen y la violencia son el origen de los problemas civilizatorios.

**Palabras clave** || Literatura comparada | Estudios culturales | Dramaturgia inglesa | Dramaturgia chilena | Escritura revisionaria/revisionista

### L'assassinat a l'origen en *Titus Andronicus* i *Matar a Rómulo*

**Resum** || El present article és una lectura comparada de *Titus Andrónicus* de William Shakespeare i la seva reescritura *Matar a Rómulo* de Luis Barrales. L'objectiu és exposar els aspectes fonamentals de l'elaboració de l'hipotext, tenint com a principal fil conductor la violència com a substrat històric en la construcció del projecte polític civilitzatori occidental. S'analitzaran els motius de venjança, la construcció de l'Altre i la violència històrica per tal d'establir que l'escriptura revisionista de l'obra de Shakespeare per part de Barrales té com a tesi el crim i la violència com a origen dels problemes civilitzatoris.

**Paraules clau** || Literatura comparada | Estudis culturals | Dramatúrgia anglesa | Dramatúrgia xilena | Escripura revisionària/revisionista

**Murder at the Origin in *Titus Andronicus* and *Matar a Rómulo***

**Abstract** || This work is a comparative reading of Shakespeare's play *Titus Andronicus* and its rewriting *Matar a Rómulo* by Luis Barrales. The aim is to uncover the main aspects of the hypotext following the common thread of violence as the historical substratum in the construction of the political project of Western civilization. The motifs of revenge, the construction of the Other, and historical violence are analysed to establish that the revisionary writing of Shakespeare's play by Luis Barrales has as its thesis that the beginning of the civilizational problems are the crime against and the fear of the Other.

**Keywords** || Comparative Literature | Cultural Studies | English drama | Chilean drama | Revisionary writing

La decisión de reescribir *Titus Andronicus* de William Shakespeare por parte del dramaturgo chileno Luis Barrales en *Matar a Rómulo*<sup>1</sup> (2015, fecha del estreno) entrama una lectura de la tradición romana como origen trascendente y determinante del presente civilizatorio y su barbarie. Dicha lectura se presenta como teatro de tesis en un doble sentido: dramáticamente, estamos ante la defensa de una lectura de la obra shakesperiana por parte del profesor Tito; en términos de recepción, se constituye como la clave interpretativa desde la que se elabora el hipotexto (Genette, 1989: 14) *Titus Andrónicus*. A partir de este marco, revisaré de qué modo la forma del espectáculo; la construcción de la alteridad en tanto amenaza; junto con la elaboración del territorio permiten que, en la reescritura de Barrales, resuene del hipotexto un legado en el que el asesinato modela el origen de la violencia civilizatoria. Partiré reflexionando sobre la recepción implicada en la obra de Barrales, apuntando los ejes que la organizan. Luego, y de manera más acuciosa, revisaré los tres puntos de análisis que referí más arriba, para, finalmente, proponer que el asesinato como origen es también una forma de relatar la tradición occidental, de modo similar a la fórmula de Benjamin que señala que: «No hay ningún documento de cultura que no sea al tiempo documento de barbarie» (Benjamin, 2017: 48).

## 1. Releer como quien se mira al espejo

*Matar a Rómulo* es un drama organizado en un coro que funciona como prólogo y tres Rounds, cada uno con varias escenas identificadas alfabéticamente. Los personajes se reúnen en una clase universitaria de Literatura en la ciudad de Nueva York para discutir sobre la obra de Shakespeare *Titus Andronicus*. Cabe señalar que los y las estudiantes de la clase provienen de países de Europa, África y América, mientras que el profesor es chileno. En este contexto, tendrá lugar el atentado terrorista del 11 de septiembre al World Trade Center que se cruzará con el destino de los personajes.

Entenderé el ejercicio de recepción de la obra de Shakespeare desde lo que Jauss (Jauss, 1971: 181-193) consideró como la forma específica en que la literatura produce historicidad, esto es, no solo como un mero trasunto de lo que la historiografía registra, valora y organiza, sino como una forma específica de elaborar la historia. En este sentido, la reescritura de Barrales produce una lectura de su propio contexto generando un relato/tesis en el que la tradición aparece como origen que modela la formación de la época actual y permite especular sobre ella. *Titus Andronicus* será así doblemente leído: por un lado, el acto de lectura incluido en toda reescritura y, por el otro, la lectura que los propios personajes realizan al interior de la obra. Este efecto redoblado permite poner en primer plano a la recepción como elemento generador de la composición dramática, es decir, como una forma de no querer ocultar que lo que se está haciendo es precisamente leer el texto de Shakespeare como un

<1> *Matar a Rómulo* fue estrenada el año 2015 en la ciudad de Santiago de Chile. No ha sido hasta el momento publicada. Para el presente trabajo se utilizó el manuscrito facilitado por el mismo Luis Barrales a la académica de la Universidad de Chile Carolina Brncic, para que pueda ser trabajado en contexto académico.

espejo en el que se mira el presente y cuyo reflejo producido es, como diría Hutcheon, una repetición con diferencia (Hutcheron, 1985: 31). Aunque no me interesa aquí particularmente el concepto de parodia posmoderna de esta autora, creo necesario remarcar el aspecto diferencial de esta reescritura —tal como el hipotexto lo es a su vez tanto de las *Metaformofosis* de Ovidio como de *Fedra* y *Thyestes* de Séneca— pues las transformaciones de la trama, los diversos emplazamientos en los que se desarrolla y el uso del relato como forma de referir a la violencia sin ponerla directamente en escena, elaboran el hipotexto de tal manera que lo vuelven casi irreconocible. Es poco lo que de la trama de Shakespeare se mantiene, y lo que queda difícilmente se salva de ser trastocado, aunque, como revisaremos, las alusiones son abundantes y sostenidas.

Como la metáfora que estoy usando para describir al *Titus Andronicus* es la del espejo, la conceptualización de *re-visionary writing* de Peter Widdowson (Widdowson, 1999: 167-176) rinde especialmente, en tanto la ambigüedad de la categoría en inglés permite relevar dos aspectos de la recepción:

The term «re-vision» deploys a strategic ambiguity between the word revise: «to examine and correct; to make a new, improved version of; to study anew», and re-vision: to see in another light; to re-envision or perceive differently; and thus to recast and re-evaluate the «original» (1999: 167).

Esta doble orientación del concepto que corrige o vuelve a estudiar, por un lado, y re-visa para desnaturalizar la percepción que desde la lectura canónica se tiene, por el otro, se encuentra en el mandato que el propio profesor Tito le da a sus estudiantes: «PROFESOR: ¿El material de apoyo que la Universidad les envió? / [...] Muy bien. Bótenlo. / *Los estudiantes dudan, descolocados* / PROFESOR: No lo vamos a necesitar. Vamos a centrarnos en 4 escenas y a entender qué ocurre en ellas» (Barrales, 2015: Round I, Esc. B). La vacilación e impresión de los estudiantes, marcada en la didascalia, se conecta con uno de los gestos propios de toda *re-visionary writing*, cuyo objetivo es la desfamiliarización del texto canónico con un objetivo crítico. Dicha desfamiliarización enfatiza la que será la preocupación del Profesor en su lectura: el intento de comprender las causas de la violencia desplegada en la obra. Si bien la violencia del *Titus Andrónico* puede leerse como desatada y radical, esa lectura es producto también de lo que en ella se está leyendo del propio contexto en *Matar a Rómulo*. Por esta razón, prescindir del material de apoyo de la universidad es una manera de obligarse a leer el hipotexto a la luz del presente, renovando su lectura, más allá de lo que ya ha sido leído. Asimismo, comporta una forma parasitaria de relacionarse con el *Titus Andronicus* como hipotexto, pues la reescritura lo habita como vía a la autocomprensión y explicación de la violencia del presente, tal como Shakespeare lee su propio contexto a la luz de *Fedra*, *Thyestes* y las *Metamorfosis*. Finalmente, me parece importante hacer hincapié que asistimos a una reelaboración del

modelo canónico que llama a una forma singular de praxis: «Una invitación para atacar al imperio, para matar a Rómulo (Round III, esc. Y)». La forma de dicha praxis será, en definitiva, una forma de contar la historia.

## 2. El espectáculo de la violencia y la violencia del espectáculo

La violencia exacerbada del *Titus Andronicus*, para lectores contemporáneos como nosotros, es indiscutiblemente impactante, dada la exposición de cuerpos mutilados, el violento trato que se le da a Lavinia y la frialdad con la que se dispone del asesinato, por nombrar algunos ejemplos. Sin embargo, y tal como lo revisa Molly Easo Smith (1996: 315-330), dicho impacto en la recepción no sería propio del contexto de producción de la obra, pues el público inglés de dicha época habría estado familiarizado con las ejecuciones públicas realizadas en lugares como Tyburn y Tower Hill. Esto no implica, siguiendo a Smith, que no haya en *Titus* una concentración especial en la violencia del desmembramiento, el asesinato y la violación. Sin embargo, lo que en *Matar a Rómulo* parece un exceso incomprensible que debe desentrañarse, el espectáculo de la violencia desplegada por la venganza como realización privada de la justicia, expresa, ante todo, el vacío del poder monárquico, de modo que Roma funciona como espacio analógico de la Inglaterra de finales del siglo XVI. Esto se subraya con la alusión a la Roma descabezada al comienzo de la obra en el acto I, al transmitirle Marcus a Titus que el clamor popular lo quiere como emperador («Be candidatus, then, and put it on, / And help to set a head on headless Rome» (Shakespeare, 2015: I.1)) y hacia el final en el acto V (V.3) al ser Lucius coronado. La alusión al descabezamiento sería una forma de mutilación simbólica de la representación del poder monárquico como cabeza del cuerpo social en el modelo organicista. Señala al respecto Molly Easo Smith:

Interestingly, the image of Rome as headless even dominates the concluding scene, thus presenting the ominous possibility that tragedies will continue and that Lucius's crowning simply presents a superficial solution similar to Saturninus's at the beginning of the play (1996: 323).

Este aspecto inconcluso demuestra que el problema es la ineficacia de la ejecución como mecanismo para impartir justicia, en tanto la figura del ejecutado, representado en Aarón, boicotea y socava el poder imperial al continuar discursando por su derecho a hablar antes de morir, aun estando condenado (V. 3). Desde esta perspectiva, la violencia, que parece incomprensible para el Profesor Tito en *Matar a Rómulo*, encuentra en este antecedente de su contexto de producción un camino para ser comprendida. Este vacío institucional del poder expresado en el suplicio público resuena en la reescritura de Barrales, específicamente en el Coro con el que se inicia la obra y en el rol que juega Tamara como funcionaria de la ONU en la Co-

misión de la Consolidación de la Paz (Round III, Esc. Q). Lo que en el hipotexto es espectáculo violento, propongo que en la reescritura de *Barrales* se vuelve violencia del espectáculo. La belleza de la solidaridad humana puesta al servicio para salvar a la ballena varada en una playa paradisíaca, lugar turístico en el que converge «[...] gente de todas las edades y sexos y lenguas y nacionalidades y credos y políticas y todos disfrutaban las aguas cálidas y el sol prodigioso [...]» (Coro, 1), contrasta con la reticencia a ayudar al padre que llora a su hijo muerto por la ola producida al salvar a la ballena. Belleza y horror componen el cuadro que el Coro caracteriza irónicamente señalando al final de su exposición, a propósito de este contraste entre la ballena salvada y el niño muerto, que «[e]s curioso» (Coro, 3). Los esfuerzos desplegados para salvar al animal encuentran su razón de ser en la belleza y el cariz moral del espectáculo, por lo que esta es transmitida globalmente a través de aparatos celulares. Tal como relata el Coro, la figura paradigmática de esta puesta en escena es el ojo, húmedo como la ballena, y que cristaliza la belleza de la sensibilidad humana movilizada para evitar (a la vez que espectadora de) el sufrimiento del animal. El relato sobre la acción humanitaria rebosa orgullo, mientras que la total indiferencia ante el cadáver del niño y el dolor de su padre no humedece ojo alguno. He ahí lo curioso y lo que necesita ser examinado. El mismo Coro, sobre este punto, entrega una posible clave al yuxtaponer enigmáticamente la imagen de la ballena con la del moro: «[...] enorme ballena negra como un moro [...]», (Coro, 1), como una torsión irónica del móvil de la supuesta ecúmene espectacularizada en la reunión de virtud y belleza:

El animal agoniza en la frontera que es la orilla y de sus ojos sale algo tan humano que a todos les estalla algo dentro. [...] ya todo el mundo está viendo a este hermoso grupo de seres humanos luchando para mover siquiera un centímetro a esa ballena inmensa hacia las aguas y de pronto lo consiguen, eufóricos y maravillados, sintiéndose dioses bellos [...] Al muchacho romano se le acaba la batería de su celular pero no importa, porque ahora son decenas de personas las que transmiten en vivo al mundo entero las escenas de profunda humanidad (Coro, 2).

El espectáculo, iniciado sugerentemente por el joven romano, es una forma de establecer el origen en el acto de *verse a sí misma* de la humanidad en el espejo espectacular que construye la imagen/fantasmía de una ecúmene unida solidariamente, porque esa es la imagen que desea de sí. La ironía del espectáculo humanitario se vuelve, como decíamos, violencia por omisión al contrastarla con la imagen del padre llorando al hijo, en el que, tal como lo señalaba más arriba a propósito del *Titus*, el dolor producido por el niño muerto se experimenta como un sufrimiento privado.

El hipotexto, por su parte, expresará el vacío de la institucionalidad jurídica y monárquica a través del espectáculo de la violencia en relación con: 1) la ineficacia de las ejecuciones públicas melladas por el discurso del ejecutado en el cadalso (Smith, 1996: 326) (específicamente, expresado en la reivindicación de la maldad por parte

de Aarón al ser dilapidado: «I should repent the evils I have done: / Ten thousand worse than ever yet I did [...]» (Shakespeare, 2015: V.3); 2) la figura del descabezamiento de Roma que modela la falta de un poder que dirija al estado y 3) la vieja costumbre de solucionar de manera privada los conflictos por honor en vez de recurrir a un juicio por jurado. En la reescritura ese vacío institucional se reinscribe como la farsa del proyecto humanista/humanitario escenificado en el coro con el suceso de la ballena y parodiado en el Round III, escena Q, cuando el Giornalista entrevista a una burócrata Tamara, directora general de la Comisión de la Consolidación de la Paz de las Naciones Unidas. Esta reformulación del vacío reside en no poder evitar que su rol derive en un simulacro de paz:

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 (Round III, Esc. Q).

Este desplazamiento que va de la Roma que modela el contexto inglés renacentista al mundo globalizado contemporáneo será elaborado en *Matar a Rómulo* como la mascarada del discurso humanitario, en tanto finge perseguir la consolidación de la paz, y solapa así que de lo que se trata efectivamente es de un aparato burocrático puesto al servicio de la gestión de la guerra. La venganza implicada tanto en el atentado a las Torres Gemelas como en el asesinato de Tamara a manos de Jamal, luego del bombardeo a su ciudad, revelan la farsa y ponen de manifiesto la materia discursiva de la que está hecha la mascarada. Por su parte, en el *Titus*, como apunta Derek Dunne, el problema de la venganza como forma privada de justicia implica que:

In the «wilderness of tigers» that is Rome (3.1.54), Titus Andronicus stages the anarchy attendant on the abandonment of justice. In the vacuum created by justice's absence, revenge rushes in to fill the stage with mutilation, decapitation, cannibalism and rape [...] (Dunne, 2016: 55).

La gravedad del agravio recibido es prueba suficiente de la necesidad del castigo excesivo que implica todo acto de venganza. La forma en la que los planes de venganza de Tamara y Titus guían el desarrollo de la acción dramática evidencia el vacío de un sistema capaz de establecer una verdad jurídica y que obliga a tomar la justicia por las propias manos. Por su parte, la arbitrariedad y el exceso que el Profesor Tito, en tanto lector académico y modélico de sus estudiantes, ve en *Titus* es el reflejo de la desmesura de su propio contexto. De ahí se comprende la defensa de su tesis de lectura como el establecimiento de una genealogía de la violencia, encontrando en *Titus* las resonancias que le permiten parasitarlo y elaborar un relato sobre el despliegue espectacular desde el que una parte de la humanidad se autorretrata sin escatimar virtudes y belleza, mientras la otra parte se sumerge en la violencia y la muerte.



### 3. La alteridad como amenaza

Uno de los elementos que se conserva y elabora con detenimiento de *Titus* en la obra de Barrales es la construcción de la otredad y la relación que se establece con ella. A efectos del análisis, en primer lugar, relevaré lo que Deborah Willis señala a propósito de que «*Titus Andronicus* is at first a “coming home” story: Titus and his son Lucius return as combat survivors, carrying coffins and haunted by ghosts» (2002: 35). Una historia de regreso al hogar que será, por un lado, una continuación de las violencias propias de la guerra y, por otro, una variación de esta, pues se desarrolla como tragedia de venganza. En el interior de la casa se convive con el enemigo, cuyo agravio es imperdonable, al haber amenazado la propia integridad. La merecida venganza transforma, por ello, el hogar en un territorio inhóspito. Titus al sostener que necesita asesinar a Alarbus al inicio de la obra señala:

Patient yourself, madam, and pardon me. / There are their brethren,  
whom you Goths beheld / Alive and dead, and for their brethren slain /  
Religiously they ask a sacrifice: To this your son is mark'd; and die he  
must, / To appease their groaning shadows that are gone (Shakespeare,  
2015: V.1).

La invocación al sacrificio justificado religiosamente y por la memoria de los muertos, cuyas sombras acosan a los vivos, constituye una justificación —de raigambre tradicional, religiosa y cultural— que se articula estrechamente con el deseo de venganza que suscita el dolor por los hijos muertos. Como recalca Willis (2002: 21-52) a propósito del trauma que mueve a la venganza como vía para trabajar el duelo, el otro ha amenazado al yo, al punto de la desintegración, al cometer una afrenta hacia el honor familiar. Por extensión, el daño infligido a algún miembro de la familia es un daño que el yo parental lo siente como propio, pues, como señala la misma Willis, a partir de la teoría psicoanalítica del trauma, los hijos son objetos del yo y percibidos como parte integrante de él. A esto habría que agregar la importancia del honor dentro del sistema valórico romano y, por analogía, de la primera modernidad inglesa.

Al momento de su entrada a Roma el estatus moral de Titus se encuentra en su más alto punto: aclamado por el pueblo, guerrero valeroso al servicio de la gloria y pervivencia de Roma, merece el reconocimiento, pues como señala Aristóteles en su *Ética*: «[...] el premio de la virtud y del beneficio es el honor [...]» (1993: 350). Esta autopercepción moral razonable, sumada a una larga trayectoria de hijos perdidos en batalla y a las tradiciones religiosas en torno a los muertos, lo impele a exigir el sacrificio de Alarbus, hijo de Tamora, la reina goda prisionera de guerra, y a considerarlo como un acto que merece ser exigido. La súplica de la madre permite introducir una perspectiva sobre la actuación del romano que lo instala como bárbaro, pues, al exponerle ella que su situación ya es lo suficientemente deplorable como para aumentar su dolor con la muerte de

su hijo, Titus se muestra indolente. La súplica maternal de Tamora, la inclusión de su perspectiva, difumina la frontera entre el yo (*self*) y el otro (*Other*) bárbaro, aunque sin eliminarla por completo:

Titus, like many Renaissance plays set in other lands such as Spain and Italy, might be described as producing such an effect, for despite the play's attempted erasure of differences, Lucius's Rome continues to assert its ethnic superiority over Goths and Moor (Smith, 1993: 317).

La introducción de este perspectivismo exhibe la complejidad con la que se elabora en el teatro renacentista inglés la dicotomía *Self-Other*. La otredad no es el extremo maniqueo de la maldad, sino una experiencia radicalmente humana, tan humana como el propio dolor que Titus sentirá ante el ultraje de su hija Lavinia. Este perspectivismo se encuentra también en la propia figura de Aarón, cuyo sustrato hispánico con ribetes de africanidad revisa y analiza Noémie Ndiaye (2016: 59-80). Afirma la autora que la historia de venganza del esclavo moro contra su amo, relatada en *De Obedientia* de Giovanni Pontano, serviría como fuente de una de las novelas de Mateo Bandello que Shakespeare habría leído. En ella se narra una historia de venganza, justificada por los extenuantes malos tratos a los que el amo somete al esclavo. Este sustrato le aporta al tratamiento de Aarón un carácter histórico que, si bien no se explicita en la obra, es probable que el público inglés tuviese como referencia. En este sentido, la maldad sin límite que encarna Aarón se matiza tanto por el maltrato recibido como por la condición a la que el imperio español sometió al pueblo morisco al momento de su formación, y que encuentra en la expulsión de dicho pueblo de la península ibérica en 1492 su punto culminante. Como apunta Ndiaye, sobre este sustrato:

To us, the Goths evoke Germanic barbarians, and the «hyperwhiteness» of the Gothic queen Tamora, to quote Francesca T. Royster, certainly reinforces such impressions. But to early modern people, the Goths also evoked the Christian kingdom of the Visigoths who ruled Hispania until the Moorish invasion in the early eighth century (2016: 61).

Reconocer el origen hispano de Aarón, permite complejizar el punto de vista desde el que se lo trata. Su negritud sin matices, a la que se asocia también al hijo, cuyo nacimiento es anunciado por la nodriza (Shakespeare, 2015: IV.2), afirma Ndiaye, se debe a la incapacidad de la Inglaterra renacentista para percibir y matizar las diferencias étnico-raciales, al contrario de lo que ocurría con España, donde la mezcla fue mucho más extendida y, por esta misma razón, su población más sensible a estas diferencias y matices. En este contexto, la reinstauración del orden del reino visigodo medieval, fundamental para la empresa imperial española, fue altamente conflictiva, en tanto el problema de la identidad y la delimitación del otro se tornaron imperativos para propugnar una política identitaria de limpieza impulsada por la monarquía cristiana, como lo fue la expulsión de los árabes de la península ibérica en 1492. Es importante considerar que para quienes se ven perseguidos la posibilidad de mimetizarse se vuelve una necesidad, más aún, una forma de supervivencia,

como veremos en *Matar a Rómulo*. Ahora bien, el tratamiento que se le da a Aarón, continúa Ndiaye, se cimentaría en la estructura analógica que vincula a los godos con los españoles:

The first element of the black legend invoked in *Titus Andronicus* is the association of Spaniards with Africanness and blackness: what Fuchs has pointed out as the repeated pan-European attempts at «rendering Spain visibly, biologically black» by upbraiding «Spain's racial difference, its essential Moorishness». The play renders this association dramatically through Aaron the Blackamoor, whose presence in the midst of the Goths stops being mysterious from a socio-historical viewpoint when we consider it within the Gothic/Spanish analogical structure of the play (2016: 62).

Se agregaría, entonces, como sustrato lo que Ndiaye identifica como la popularmente conocida propaganda antiespañola de la época, basada en la propensión hispana a la mezcla y por su catolicismo, elemento crítico para un régimen protestante como lo era el estado protomoderno inglés. Sin embargo, el punto en el que las experiencias de Tamora (goda), Aarón (negro moro o *blackamoor*) y Titus (romano/inglés) se encuentran en la relación con los hijos desestabiliza la clara delimitación yo / Otro. Incluso Aarón con toda la maldad, que no escatima en exponer a lo largo de la obra, suplica por la vida de su hijo, a la inversa de Tamora, cuya figura parte como madre suplicante para convertirse posteriormente en la mujer movida por la venganza que controla a su marido, además de engañarlo. A pesar de que esto no llega a influir al extremo que los personajes sean capaces de reconocerse como iguales, desde el punto de vista del público sí es evidente que la propia integridad de los padres y de la madre dependen de la integridad de sus hijos, y que en ello las diferencias étnicas no tienen mayor influencia. Lo interesante es que esta incapacidad de reconocer la propia experiencia en el otro, además de operar desde la solidez y aparente irreductibilidad de las diferencias étnico-raciales, pasa también por construir dicha alteridad como una amenaza a la propia identidad.

Aquí se vuelve necesario recordar lo dicho más arriba a propósito de que *Titus* es una historia sobre la vuelta al hogar y que, por lo tanto, el conflicto se desata precisamente desde el hogar. El afuera de Roma, el lugar de la guerra y del asedio de los otros, permea el adentro y la seguridad del territorio que es la propia casa, es decir, el estado nación con el que el yo se identifica. *Titus* pone en tensión y releva el conflicto interno que, como revisé en el apartado anterior, tiene directa relación con el vacío de la institucionalidad política de la Inglaterra renacentista cuyo estado se encuentra en formación, y que Shakespeare escenifica, si bien pasando por la alteridad, exponiéndolo como un problema propio. La construcción del yo (*self*) es tan relevante en este sentido como la del Otro, y las formas en las que se tensiona el honor personal y familiar se encuentran con la ausencia de una institucionalidad que lo ampare, que le otorgue

la seguridad de un lugar propio. Esto queda de manifiesto en el acto III cuando Titus, que ha dado su vida por Roma, se encuentra paradójicamente agraviado por ella:

TITUS ANDRONICUS. / Give me a sword, I'll chop off my hands too; / For they have fought for Rome, and all in vain; / And they have nursed this woe, in feeding life; / In bootless prayer have they been held up, / And they have served me to effectless use: / Now all the service I required of them / Is that the one will help to cut the other (Shakespeare, 2015:III.1).

Estas palabras de Titus expresan su desazón ante esa Roma que se figura como un estado ausente. Titus se ve obligado a la justicia personal, a la venganza y la soledad de su empresa. En *Matar a Rómulo*, al transformarse la trama de acciones no deja, sin embargo, de elaborar las tensiones y conflictos de la dicotomía yo/otro. A su vez, lo que se presenta como vacío institucional del estado inglés renacentista del hipotexto, también será apropiado y reelaborado, por un lado, a partir de la ineficacia/mascarada de Naciones Unidas en la consolidación de la Paz y, por otro lado, en el despliegue de la inteligencia y represión policial para capturar a Jamal, que, contradictoriamente, revela el absurdo de la operación de igualar a todas las personas con una apariencia similar como terroristas.

En el Round I, escena B, asistimos a la primera de las clases, espacio que marca claramente una diferencia con la Roma del hipotexto. La diversidad de nacionalidades y etnias, ya anunciada en el espectáculo de la ballena, es evidentemente un aspecto transversal en la obra: Jamal es de Siria; Tamara de Croacia; Lucio de Italia; mientras que el Profesor y Varinia de Chile. La universidad, como espacio de pluralidad y universalismo, es un hogar hospitalario en el que todos son bienvenidos. Al estar emplazada en Estados Unidos, reverbera el sueño americano como producto simbólico-cultural exportado al resto del mundo y cuya efectividad en la promoción de sus valores y modelos de vida atrae a migrantes de diversas partes del mundo. El espacio, por lo tanto, representa a Estados Unidos como un hogar que los recibe a todos, y a la universidad como lugar privilegiado en este sentido. Otra diferencia importante respecto a la Roma/Inglaterra del *Titus*, es que en *Matar a Rómulo* el ingreso de los otros como problema/amenaza, especialmente en el arribo a la playa de la balsa de neumáticos (Round III, Esc. T), se da desde la condición de migrantes/refugiados, cuyo estatuto está ya formalizado en término geopolíticos como un problema contemporáneo que los aparatos legales y la institucionalidad de los estados más ricos afrontan, de facto, como una amenaza al proyecto nacional y, discursivamente, como un problema humanitario, sin dar cuenta de las necesidades de mano de obra en el contexto de hiperproductividad del capitalismo contemporáneo. Hay, por lo tanto, una condición común en ambas obras, pues la alteridad se figurará igualmente en la reescritura de Barrales desde su condición amenazante. Es necesario enfatizar que la tensión dada por la dicotomía yo-Otro, se vincula con la aparente hospitalidad descrita más arriba en el contexto estadounidense, y

que se volverá frágil, revelando su naturaleza discriminatoria luego del atentado al World Trade Center. No obstante, dicha fragilidad se anticipa ya en el Round II, escena I, cuando los y las estudiantes juegan al asesino y se refuerza, posteriormente, cuando por televisión el Profesor y Varinia observen el bombardeo a la ciudad en la que vive Jamal. En otras palabras, en *Matar a Rómulo* el hogar se vuelve un espacio de peligro cuando ya no se es bienvenido, cuando tu casa ya no es tu casa, cuando se es testigo de su destrucción total, algo ejemplificado por Jamal cuando confiesa que: «Los escombros me recuerdan a mi tierra» (Round II, Esc. I). El mismo Jamal, quien es la repetición con diferencia de Aarón del *Titus*, desde la primera clase (R. I, Esc. B) exhibe su diferencia respecto al resto del grupo, puesto que, al momento de recibir la indicación del Profesor, poco ortodoxa para un contexto universitario, de ir a tomar a un bar y conversar sobre las cuatro escenas más violentas del *Titus*, él expresa no poder hacerlo por sus costumbres religiosas. Desde ahí, Jamal empieza a desgranarse del grupo y delinear la frontera del yo/otro. Esto se intensifica con el juego del asesino, en el que tanto Lucio como Tamara, los europeos del grupo, señalan a Jamal como el asesino, mientras Varinia mantiene su neutralidad, dejando el juego en suspenso. La acusación de Tamara y Lucio que pone a Jamal como asesino puede entenderse, por un lado, como una anticipación de la persecución policial que sufre por su origen sirio después del 11-9, junto con el desvelamiento de ciertas nociones que son susceptibles de ser consideradas reduccionistas:

VARINIA: ¿Cómo lo llaman en Italia, Lucio? / LUCIO: Eh... Mafia y... mafia y algo. No recuerdo el otro. / VARINIA: Cada pueblo tiene su propio villano. / TAMARA: ¿Cómo se llama acá? / PROFESOR: No sé... acá no lo he jugado nunca. No lo jugaba desde Chile, hace siglos. / VARINIA: Jamal. / JAMAL: ¡Yo no soy! / TAMARA: Cómo se llama en tu país, Jamal. / JAMAL: No. No hay nombre. No existe el juego. TAMARA: El juego... ¿este juego o el «juego» en general? / JAMAL: ¿Por qué me preguntas eso? / TAMARA: No sé... / JAMAL: ¿Crees que no hay niños en dónde vengo? / TAMARA: Es la lengua, Jamal (Round II, I).

Dos cuestiones saltan a la vista. La primera es que Jamal está a la defensiva, pues al ser aludido aclara rápidamente que él no es el asesino, cuando no estaba siendo acusado. Esa disposición revela la consciencia de que los otros lo perciben cómo la alteridad amenazante. La segunda es el *impasse* entre Tamara y el estudiante sirio, cuando ella pide aclarar si es que no existe en absoluto el juego en el lugar del que proviene. La operación que hace la estudiante implica considerar la diferencia de manera radical: no es solo que no existe ese juego en particular, sino que no existe el juego en absoluto. Ese salto hacia la falta absoluta de la condición que hace a los niños ser, de hecho, niños, expresa una concepción del otro como si este no fuese de la misma especie: ni siquiera su rostro humano la orienta sobre una posible condición compartida. Esta imposibilidad de reconocerse en la experiencia del otro llega a su máxima manifestación luego de la noche del atentado. Este momento es el elemento traumático que da

sentido a la tesis que el Profesor dice que debe defender («Quiero que me entiendan: los recuerdos serán la defensa» (Round I, Esc. A)). Específicamente, el aspecto traumático de dicho momento es la obligación de desaparecer a la que se somete, de un momento a otro, tanto al migrante que proviene de Oriente Medio (Jamal) como al ciudadano estadounidense de origen árabe (el dueño del restaurant), en cuyo rostro, color de piel, lengua y costumbres se atisba alguna posible relación con los autores del atentado. El trauma del 11-9, la alusión al sonido de los cuerpos cayendo que el propio Jamal relata («[...] las gentes gritaban para no oírlos reventar como las bolsas de agua que somos, porque sabíamos que los oiríamos a pesar de los miles de metros que nos separaban, porque la muerte resuena aquí [...]» (Round I, Esc. F)), marca la irrupción del aparato policial activado por la paranoica persecución hacia el otro. Uniformizadas las diferencias, el otro aparece como una entidad total y peligrosa, en la que todos esos otros que la componen son iguales entre sí, pero irreductiblemente distintos al yo, occidental blanco. El uso del verbo en primera persona plural («las bolsas de agua que somos») en el discurso de Jamal enfatiza, por el contrario, la condición común que él no pasa por alto. Sin embargo, para la policía su apariencia es condición suficiente para ser tomado preso y llevado a Guantánamo, mientras que al resto del grupo los allanan e interrogan (Round II, Esc. M). El despliegue del poder del aparato policial actúa de manera ciega, cercano a la máquina que procesa patrones y no discrimina. Esa ceguera resuena con ese vacío del poder que se analizó a propósito del hipotexto shakesperiano, específicamente, porque podría trazarse, y esa es la tesis de Barrales, una línea que vincula la violencia política del estado policial (y neoliberal) con la materia que se trata de *Titus Andronicus*. Dicha línea es la tradición fundada en Roma, de acuerdo con la tesis de Tito, y que instala a Rómulo como el primero de una tradición o linaje de violencia, en cuyo origen está el asesinato del hermano como estructura básica, su cáscara. El vaciamiento, en tanto inutilidad, de la institucionalidad, como ya hemos mencionado, se relaciona con el rol de las Naciones Unidas, figura parodiada que permite mantener la guerra y el conflicto entre pueblos, administrando la guerra y limpiando la imagen de los países del primer mundo que tendrían la misión —una palabra muy propia del heroísmo de la jerga de la ONU— de tutelar y garantizar la paz en la medida de lo posible. En este estado de emergencia y persecución islamofóbica el otro debe volverse inadvertido, integrarse hasta que su apariencia borre su identidad para sobrevivir. Tamora en *Titus* logra integrarse a Roma por vía del matrimonio, facilitado por su condición de aristócrata goda. En el caso de *Matar a Rómulo* el dueño del restaurante, Mahmoud, intenta mimetizarse usando, sintomáticamente, mercancías: se pone un jockey de los New York Yankees, deja de vender comida árabe para ofrecer banderas de Estados Unidos. Abandona parte de su herencia cultural para que nadie niegue que él es un ciudadano de ese país que ahora le da la espalda, tal como Roma se la dio a Titus. Así también deben

ataviarse para esconderse los migrantes que llegan en la balsa de caucho que simula ser una ballena, entre ellos Jamal luego de ser encarcelado y expulsado, disfraz que les permite alcanzar la orilla, ocultando la ilegalidad de su arribo (Round III, Esc. R). El aparato legal que regula la migración muestra en esta escena toda su perversidad. La obligación de ataviarse para borrar el origen, que es una forma cínica de esconder la diversidad propia de un estado constituido a partir cruces y trayectorias de movimientos migratorios y pueblos originarios, choca directa y violentamente contra el ideal de la comunidad global humana unida solidariamente, y lo primero que se suspende en ese choque es la validez universal de los Derechos Humanos. De este modo, se elabora con diferencia la experiencia de la pérdida del hijo de Titus, Tamora y Aarón en el hipotexto, que, aunque por todos compartida, no los iguala.

#### 4. El hogar como territorio bajo amenaza

Se ha mencionado ya que la Roma de *Titus* es una estructura análoga de la Inglaterra renacentista de finales del siglo XVI. A ella concurren otros territorios que se elaboran a través de las raíces de los personajes. Recordemos las raíces árabes y visigodas (España) de Aarón, que Ndiaye rastrea en su estudio, junto con su vínculo africano aludido en el apelativo «cimarrón» que le da Bassiano al moro (Shakespeare, 2015: II.3). Dichos sustratos se hacen evidentes en parte por la fuente que inspira la actitud vengativa del Aarón de Shakespeare, y también porque en el signo de su rostro negro todas esas raíces se inscriben. En este sentido, espacio dramático y rostro también son mapas en los que puede leerse de manera comprimida cómo en dichos espacios se desarrollan conflictos políticos, étnicos y familiares, en tanto signos que Shakespeare utiliza para construir una lectura sobre su propio tiempo y desde la que dialoga con su público. Particularmente, Roma le permite al dramaturgo inglés remitir a la influencia de la violencia y a la ausencia de estructuras jurídicas y estatales que la regulen como causas de la desintegración del poder del imperio/reino. Recordemos las palabras de Titus lamentándose por la ingratitud con la que Roma lo ha tratado (Shakespeare, 2015: III.1), en las que ese hogar al que volvía al iniciar la obra se ha vuelto un espacio amenazante para él y su familia. La Roma/hogar pierde los límites que la volvían un lugar seguro para el héroe de guerra y se vuelve, ella misma, alteridad inhóspita. En otras palabras, las operaciones que constituyen a la Roma de *Titus* reterritorializan dicho espacio, empleado como modelo y como trasunto de la Inglaterra contemporánea a Shakespeare, para, a continuación, proceder a desterritorializarlo de dos maneras. Primero, perdiendo los límites entre el afuera y el adentro al incorporar a los godos como parte de la familia imperial, paradigmáticamente en la integración de Tamora, quien, gracias a ser blanca, es tolerada mucho más fácilmente que la negritud de Aarón:

BASSIANUS. / Believe me, queen, your swarth Cimmerian / Doth make your honour of his body's hue, / Spotted, detested, and abominable. / Why are you sequester'd from all your train, / Dismounted from your snow-white goodly steed. / And wander'd hither to an obscure plot, / Accompanied but with a barbarous Moor, / If foul desire had not conducted you? (Shakespeare, 2015: II.3).

La blancura de Tamora hace que, a los ojos de su cuñado, su atracción por el negro Aarón parezca como una desviación. Sin embargo, ella, tan extranjera como su propio amante, ha logrado infiltrarse en Roma como una forma de contaminar los límites del imperio. Su cuerpo colándose y mimetizándose en el imperio es la forma en que el territorio extranjero, el afuera en el que habita el Otro, se disemina en el interior mismo del hogar de los romanos. De este modo es como la propia Roma pierde su rostro y se vuelve irreconocible para el propio Titus. En segundo lugar, la desterritorialización de Roma se produce al verse obligado Lucius a ir en búsqueda de un ejército godo que le permita vengar a su familia y restituir la cabeza de Roma. Esta permeabilidad entre el afuera y el adentro tiene como punto culminante, paradójicamente, la posibilidad de restablecer el orden gracias a la ayuda de los extranjeros. A propósito de esta solución, la coronación final de Lucius remite a una circularidad al conectarla con la coronación inicial de Saturnino, ambas situaciones semejantes, debido a que su llegada al poder no resuelve los problemas de Roma y, con eso, determina el destino del imperio.

Esta diseminación de las fronteras de Roma adquirirá una forma radicalmente distinta en *Matar a Rómulo*. Este aspecto se reescribe en el contexto de la globalización, articulando espacio físico (Estados Unidos, Chile, Siria, Caló des Moros) con espacio virtual, diseminando lo que en principio parece circunscribirse a EE. UU. hacia más allá de Occidente. Respecto al espacio físico, es evidente que las distintas coordenadas en las que se emplazan los recuerdos de Tito comparten la experiencia de violencias traumáticas, ya sea el atentado a las Torres Gemelas, los bombardeos en Medio Oriente o la Dictadura civil-militar de Pinochet. En todas esas violencias se hace eco de la mutilación, el asesinato y la violación que suceden en el *Titus*, solo que lo que, si en esta obra se circunscriben a la Roma/Inglaterra en peligro de desintegración, en la reescritura de Barrales se extienden más allá de la frontera del corazón del imperio (en este caso, representado por la ciudad de Nueva York). Esta desterritorialización de la violencia, que no puede fijar su lugar de domicilio, si no es en sus muchos y constantes desplazamientos, se enfatiza cuando se hace el esfuerzo por fijar su origen. La dificultad de esto, no obstante, reside en que a lo sumo podría ensayarse una tesis, que es precisamente lo que el Profesor Tito propondrá en la escena que cierra la obra (Round III, Esc. Y). Esto se figura, además, en la forma de recuerdos en los que los orígenes se cruzan, como, por ejemplo, la presencia fantasmática de la dictadura que evoca al Chile de los 70's y 80's al momento de ser allanados por la policía



estadounidense: «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 [...]» (Round II, Esc. M).

Estos entrecruzamientos de tiempo-espacio encuentran su clave de lectura en la fábula de la rata caníbal de *Matar a Rómulo* (Round II, Esc. G). Primero fabricada en el barril engrasado en el que aprende a comer a sus compañeras de especie, luego recibe la libertad y vuelve al trigal, para finalmente irrumpir en la casa del dueño de la granja para devorarlo. Su movimiento pasa desde el Barril (opresión) hacia Trigal (el amo le da su libertad), para finalizar con la irrupción en la casa del amo (venganza), similar estructura a la historia de la novela de Bandello, fuente que modela a Aarón en *Titus* (Ndiaye, 2016: 60-63). Este tránsito, que sintetiza el proceso de desterritorialización de la violencia (salida del barril convertida en caníbal) para reterritorializarse en el hogar del amo, se tensa con el montaje del espectáculo humanitario, el cual se emplaza en el espacio virtual de las redes sociales y los flujos de la red virtual. Indudablemente, es sintomático que en *Matar a Rómulo* el relato de unidad de la especie humana encuentre su realización en la virtualidad de las pantallas y su garantía en la labor de la ONU. Tal como Tamara le aclara al Giornalista —«[t]rabajo en una organización que trata de defender a la especie» (Round III, Esc. Q)— la unidad y sobrevivencia de dicha especie depende de que ella misma no devore, canibalescamente, a sus congéneres. La desoladora ironía de esta paradoja figura y sintetiza, en el acto de comerse al otro, los conflictos de carácter étnico-nacionalista que en la escena del juego del asesino elabora la dicotomía yo/ Otro del hipotexto: «TAMARA: Yo creo que es Jamal. / JAMAL: Los europeos se unen. / TAMARA: ¿Qué tiene que ver Europa? / JAMAL: Dices “Europa” y en tu lengua suena como si dijeras “el pueblo elegido” / PROFESOR: (a público) Algo había caído ese día» (Round II, Esc. I).

En este pasaje vemos transformada la relación erótica del hipotexto entre Aarón (Jamal) y Tamara (Tamara), pues Barrales al poner a Tamara como blanca europea y a Jamal ya no como el moro con raíces españolas, sino como musulmán, alimenta la imaginación xenófoba torciéndola hacia los conflictos geopolíticos del mundo globalizado contemporáneo. Este desplazamiento instala diversas visiones yuxtapuestas, que se ejemplifican cuando Jamal unifica a Europa como si fuese una totalidad uniforme, que Tamara a su vez pone bajo la chapa de «pueblo elegido», aludiendo al pueblo judío y a la II Guerra Mundial. Esta imagen unificada de Europa se tensiona cuando a Tito le regalan un libro que compendia los mapas reales e imaginarios del mundo, en el que se incluye el mapa de la ya inexistente Yugoslavia, guiño que agujerea la imagen de la Europa unificada de Jamal, uniformización propia de toda figuración de la alteridad como amenazante. Desde estos desplazamientos y yuxtaposiciones, operaciones tanto espaciales como temporales, se construye la tesis que termina de formalizarse en la última escena

(Round III, Esc. Y) y que intenta resolver el hiato entre el ser especie como totalidad hospitalaria y ser pueblos como fragmentos en conflictos, en estado de guerra en el que el otro no es bienvenido.

## 5. A modo de conclusión: el asesinato como origen

Luego de una competencia en la que Rómulo venció a Remo, el primero ganó el derecho a fijar los límites de la futura Roma y eligió el Monte Palatino para ello. Determinó que lo que duraran las ceremonias religiosas para sellar la fundación de la ciudad, nadie podría traspasarlos. Sin embargo, Remo lo desobedeció y su hermano lo hirió de muerte por eso. En el hipotexto shakesperiano, Titus asesina a su hijo Mucio por traspasar la línea que había trazado en medio de la disputa por la mano de Lavinia (Shakespeare, 2015: I.1). Barrales transforma a Titus en espectador del asesinato de Flavio en manos de su hermano Mucio, nuevamente por traspasar una línea trazada (Round II, Esc. H). Lo específico de esta tercera variación de la misma secuencia de acontecimientos es el hincapié que hace en que, más allá de las diferencias de cada una de ellas, se repite la escena. El mover a los personajes de lugar y poner a Mucio como asesino, nos presenta cómo el fratricidio está en el origen de la estructura de la violencia. La tesis resultante es: si el asesinato es el origen, entonces hay que reelaborar la historia matando al que venció, Rómulo, reescribiendo el asesinato.

La reescritura de Barrales se apropia así de la venganza y la aversión al otro para formularlas en términos de canibalismo, esto es, la especie devorándose a sí misma, ahí donde el límite trazado entre el yo y el Otro deja de ser permeable y se constituye en la amenaza de la propia desintegración. El asesinato al estar en el origen es también tradición. Esta tesis tiene una forma específica:

Tal vez usted esté muy tranquilo en su silla pensando: esto es Chile, aquí no ocurren estas cosas, pero imagine un segundo 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... Usted también puede recibir uno. Tal vez lo recibió. Y será su decisión qué hacer con ella. Hace 17 años yo recibí el mío. Pude haber detonado una bomba este día, pero elegí contarles esto. Es mi forma de empezar a matar a Rómulo (Round III, Esc. Y).

Que la *forma* de matar a Rómulo sea *contándonos* una historia y que solo *cantando* sea posible comprender la violencia de la persecución policial, presenta dos elementos claves tanto para esta reescritura como para la poética de Barrales. El primero consiste en la relación que la actividad misma del relatar tiene con la historia y el compromiso político. Matar a Rómulo reescribiendo al *Titus* es una forma de volver relato las acciones que ahí se presentan señalando su condición de discurso, lo que permite volver a contar la historia

y ensayarla, o más bien, defenderla como una tesis. Al decir que esta es su «forma», expone la singularidad de su propia poética, vinculándola con los ejercicios de la memoria. El segundo elemento es que lo relatado está inexorablemente ligado a la violencia y, por esta razón, a la imagen de ella, pues de esta forma trae la violencia que no pone en escena en forma de palabra y la elabora reflexionándola y poniéndola en relación con otros discursos. Resuena esta relación entre imagen y relato en el blasón del joven Lucius que ilustra el ultraje de Filomena en las *Metamorfosis* ovidianas y con el que Lavinia logra contar lo que le hicieron Quirón y Demetrio en *Titus*. La imagen de Jamal, sacando a sus hijos de los escombros, vestido con una camiseta del Inter de Milán con el número de Zamorano, el jockey de los New York Yankees también cuenta su historia, son las ruinas que en su cuerpo la testimonian.

En *Titus* cada asesinato puede remitir a otros anteriores a él: el de Alarbus al iniciar la obra no es el primero de la cadena, en tanto muere por los hijos muertos de Titus; cuando Lavinia muere a manos de su padre, lo hace como eco de la larga tradición de mujeres asesinadas luego de ser violadas en Roma, como recuerda Quignard en *El sexo y el espanto* (Quignard, 2005); cuando Mucio traspasa el límite comparte el destino con Remo, por solo mencionar algunos. Que cada uno de estos asesinatos tenga como sustrato una fuente en la tradición le permite a Barrales indagar en ella, buscando en ellos el origen. El destilado de su búsqueda es la pura y desnuda acción de matar, que reactualiza y reaviva la ya conocida fórmula que anuda la barbarie con la civilización con la que Walter Benjamin ha iluminado el ineludible sustrato de la violencia como fuerza constructora, antes y ahora según Barrales, de la civilización. *Matar a Rómulo* es entonces una actualización de la conflictiva e íntima relación entre violencia y civilización que *Titus Andronicus* ya había advertido.

## Bibliografía citada

- ARISTÓTELES (1993): *Ética Nicomáquea*, Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.
- BARRALES, L. (2017): *Matar a Rómulo*. Manuscrito, aún sin publicar. Autorización del autor para uso de la profesora Carolina Brincic.
- BENJAMIN, W. (2017): «Sobre el concepto de historia» en *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus.
- DUNNE, D. (2016): *Shakespeare, Revenge Tragedy and Early Modern Law*, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- GÉNETTE, G. (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- HOBBS, T. (2000): *De cive*, Madrid: Alianza Editorial.
- HUTCHEON, L. (1985): *A Theory of Parody*, Londres: Methuen.
- JAUSS, H. (1971): «La historia literaria como desafío a la ciencia literaria» en Gumbrecht et al., *La actual ciencia literaria alemana*, Salamanca: Anaya.

- NDIAYE, N. (2016): «Aaron's Roots Spaniards, Englishmen, and Blackamoors in Titus Andronicus», *Early Theatre*, vol. 19, 2, 59-80.
- QUIGNARD, P. (2005): *El sexo y el espanto*, Barcelona: Minúscula.
- SAID, E. (2002): *Orientalismo*, Madrid: De Bolsillo.
- SHAKESPEARE, W. (2015): *The Complete Works*, New York: Barnes & Noble.
- SMITH, M. E. (1996): «Spectacles of Torment in Titus Andronicus», *Studies in English Literature, 1500-1900*, Spring, vol. 36, 2, 315-331.
- STARKS-ESTES, L. (2014): *Violence, Trauma, and Virtus in Shakespeare's Roman Poems and Plays: Transforming Ovid*, New York: Palgrave Macmillan.
- WIDDOWSON, P. (1999): *Literature*, London: Routledge.
- WILLIS, D. (2002): «"The Gnawing Vulture": Revenge, Trauma Theory, and "Titus Andronicus"», *Shakespeare Quarterly*, Spring, vol. 53, 1, 21-52.