

LA ESTRUCTURA SÍQUICA DE TITO ANDRÓNICO (SEGUNDA PARTE)

José M^a. BARDAVÍO

Así funciona efectivamente el depósito simbólico de esos tres regalos. Son, en verdad, una pobre cesión consecuente con un ello inutilizado y carente de pulsiones por efecto de la fuerza hegemónica del superyó sobre el total síquico de Tito Andrónico. Desde una consideración perfectamente tópica de la simbología freudiana está bien claro que tales regalos contienen una segura dotación libidinal inconsciente. Puesto que al dar, Tito integra en Saturnino lo que otrora se mostró tan fecundo, su sexualidad (contenido simbólico de la espada), detenida ahora (carro) y sin apetencias posibles (Tamora).

Pero debemos pensar que nadie se despoja inconscientemente de tanto por nada. El inconsciente no es magnánimo sino que se moviliza de acuerdo a tensiones que obviamente carecen de moral (la moral, la ética, son construcciones del consciente), por lo tanto habría que descartar esa primera interpretación de los regalos como efecto de un ello inutilizado por el superyó, para ir mucho más lejos en el desvelamiento de su sentido oculto. ¿Cuál es el rasgo caracterológico más seguro de Tito Andrónico?: Su condición de padre feroz que, abismado *irracionalmente* en la defensa de sus inte-

reses patrios, ha olvidado que sus hijos son seres humanos y, por lo tanto, más sagrados que las ideas que por defenderlas (las ideas del padre, no las suyas) les ha costado la vida. Como en la organización de la horda primitiva, Tito ha convertido a sus hijos en guerreros (cazadores), les ha apartado de las mujeres (incesto) y cree que están dominados por el bagaje ideológico y moral (nacimiento de las religiones) que sostiene el ser de Tito (jefe y padre). En un elocuente paralelismo con la orda primitiva, el gran jefe Tito expande su autoridad y su dominio en la tribu familiar (ideología, actividad y sexo). Guerreando constantemente, sus hijos ni piensan ni se evaden del padre. Todo este sistema de cosas se han mantenido durante mucho tiempo y los hijos han ido muriendo en su obligada fidelidad. Pero esas mismas muertes tenidas a nivel consciente por el padre como hechos gloriosos, no han podido satisfacer a los escasos hijos todavía con vida. Los hijos, efectivamente, se han hecho dueños de su propia iniciativa apoyando abiertamente a Bassiano y no a Saturnino. El apoyo a Bassiano es un signo nuevo dentro de la ordenación estructural del clan Andrónico. Tal signo significa la fractura de la norma que regía al clan.

¿Cuál es la respuesta de Tito Andrónico, padre de unos hijos que se desvían de sus ideas políticas y de su autoridad?: Advertido Tito del plan de Bassiano de desposar a su hija Lavinia y la connivencia de sus hijos con respecto a tal plan, su subconsciente gesta y organiza la siguiente respuesta: defenderá obsesiva e irracionalmente el nombramiento de Saturnino; se proyectará en su persona; añadirá mediante los regalos la adecuada dotación libidinal que su propio narcisismo sugiere no posee Saturnino; y reconstruye el duo parental de la familia Andrónico original emplazando a Lavinia, su hija, en el lugar que ocupó la esposa muerta. Este plan reporta las siguientes ventajas: al quedar reconstruido el cuadro edípico original mediante la reconversión fantástica de Lavinia no como hija sino como esposa de Tito, éste puede oponerse con la espada a las intenciones incestuosas de los hijos que ya no aspiran a poseer a Lavinia vía Bassiano (como su inconsciente tribal les inspira) sino que aspiran a la posesión de una Lavinia-madre tal y como ha recreado el inconsciente de Tito. Es por eso por lo que matar a Mucio es reemprender el camino del filicidio. Es por eso por lo que matar a Mucio es coherente con la respuesta del padre universal ante el hijo (hijos) que aspiran al incesto. Para el subconsciente de Tito el rapto de Lavinia es el rapto de la esposa y, por lo tanto, de la madre de sus hijos (que ahora raptan a su madre). Nada hay más cierto

que el propio texto para asegurar esta hipótesis, léase (desde la perspectiva inconsciente y con sumo detenimiento, la conversación mantenida entre Tito, sus hijos, y Marco, en torno a la muerte de Mucio en la penúltima parte del primer acto y notaremos el elocuente rencor irracional (subconsciente) que aflora en las palabras de Tito ante el rapto de Lavinia y la inmediata muerte de Mucio. Odio, rencor y angustia que sólo puede explicarse entendiendo la lucha subconsciente (la trágica épica edípica familiar) despertada por la traslación incestuosa de que ha sido objeto Lavinia. En suma, cuando Lavinia, la única hija, va a ser poseída por Bassiano (Bassiano afín a sus hijos), Tito Andrónico apoya perfecta e irracionalmente a un incompetente (Saturnino) con el fin exclusivo e inconsciente de prestándole sus atributos sexuales (espada) y transfiriéndose él mismo a Saturnino poseer, o al menos conciliar, la posesión de Lavinia. Tito no regala a Saturnino nada sino que emplaza (fetichistamente) estos objetos en el donado no para que él (Saturnino) los utilice sino para ser utilizados ideal y fantásticamente por el propio Tito. Así pues, la continuación histórica (desde *Totem y Tabú*) a nivel profundo, inconsciente, de la batalla primigenia por el botín que supone la hembra (y el cúmulo de poder que significa la posesión misma), continúa. Continúa la lucha por el emplazamiento privilegiado del potencial libidinal incestuoso y continúa la estrategia edípica. Se renueva, en suma, la rutina épico-edípica universal con la conversión de Lavinia en esposa fantástica de Tito. Pudiendo así y desde entonces (y por pura definición edípica) impedir el acceso también fantástico de sus hijos hacia esta hermana deseada como madre por ellos pero succionada simultáneamente como esposa por Tito.

Saturnino impresionado por la violenta respuesta de los Andrónico y viendo alarmado que su primera disposición como emperador ha levantado una respuesta tan abiertamente enconada, culpa a todos, incluido Tito Andrónico, de lo que él considera una conspiración contra su persona. Tito no puede creer a sus oídos. El emperador le inculpa a él directamente de falsos manejos tendentes a desacreditarlo y, fulminado por tanta ingratitud, Tito exclama: *Oh monstruosidad! ¿Qué reproches son estos?* Saturnino inculpando a todos quiere dejar bien claro que no necesita de nadie para gobernar, y en un acto que muestra más sensatez que pretendidas dotes de buen gobernante, decida desposar a Tamora, que, obviamente, acepta: *Seré tu humilde servidora, la tierna nodriza y la madre de tu juventud.* El emperador insiste en que la boda se realice allí mismo. Y así se hace.

La perplejidad y el desconcierto han aumentado con esta boda, lo que no le impide seguir siendo fiel a los principios que le han guiado a nombrar emperador a Saturnino ni le impide seguir siendo fiel al emperador. Por eso cuando Marco, Lucio, Quinto y Marcio entran (han protegido a Bassiano y Lavinia mientras contraían matrimonio cumpliendo así su promesa y evitando al mismo tiempo cualquier veleidosa apetencia del emperador), Tito se sigue mostrando profundamente indignado contra ellos. Los insultos de Tito contra sus hijos y su hermano Marco acaban ante la evidencia de algo sumamente real: el cuerpo de Mucio que yace sin vida en el suelo. Los Andrónico conmovidos ante el cuerpo sin vida de Mucio lo depositan en la cripta al lado de sus hermanos caídos en el campo de batalla.

El emperador ha contraído matrimonio en el edificio próximo del Senado. Al salir vuelven todos a encontrarse. Saturnino no pierde la ocasión de ridiculizar a Bassiano, asegurándole que la ley le hará pagar por el rapto de Lavinia. Bassiano acepta que sean las leyes las que determinen si fue o no culpable de rapto, y luego invita al emperador a que reconozca públicamente la fidelidad inquebrantable de Tito Andrónico que ha matado a un hijo suyo en defensa de la dignidad real. Saturnino no está dispuesto a hacer tal cosa pero interviene Tamora que, en un aparte le convence de que se muestre generoso perdonando a todos; luego, le asegura, habrá tiempo para vengarse despiadadamente de todos ellos. El emperador encuentra razonable la perversa sugerencia de su esposa (que empieza así a mostrar su verdadera personalidad) y dedicando amables palabras a cada uno de ellos les invita seguidamente a participar en la celebración de sus esponsales.

La celebración de los esponsales del emperador incluye la participación de todos en una cacería al día siguiente de la boda. Con el monólogo de Aarón, de raza negra, y amante de Tamora se inicia el segundo acto. Aarón ha tenido tiempo suficiente para urdir una conspiración para vengarse de sus anfitriones romanos. Para llevarla a efecto convence a Demetrio y Chirón, los dos hijos de Tamora. El posterior encuentro de los amantes en otro lugar del bosque en donde se efectúa la cacería se convierte en el ejemplo más abiertamente morboso de toda la obra de Shakespeare: el ardiente deseo de Tamora por Aarón que acaba absorbido y diluido en el éxtasis que le proporciona no tanto la respuesta sexual de Aarón sino los deseos irresistibles de venganza convertidos en pasión mayor que la sexual.

Bassiano y Lavinia que como el resto de los personajes celebran las bodas reales, llegan casualmente al paraje en donde se hallan los amantes y reprochan a Tamora su evidente deshonestidad. Entre tanto, Demetrio y Chirón que, siguiendo los planes de Aarón, se encuentran cerca, se aproximan al lugar y Tamora les pide ayuda. Pide venganza ya que Bassiano, asegura, pretende asesinarla y sin su proverbial presencia hubiera sido objeto de sus odios. Respondiendo a la ayuda hipócritamente solicitada, se abalanzan sobre Bassiano al que asesinan. Tamora pide un puñal para matar a Lavinia con sus propias manos. Pero sus hijos que habían obtenido la promesa de Aaron de poder gozar de ella si se avenían a sus planes, le aseguran que ellos mismos serán los que se vengarán cumplidamente por ella. Las pulsiones sádicas manifestadas hasta aquí, se renuevan y multiplican con la aparición de los dos hijos de Tamora y también las tendencias necrófilas de Chirón cuando expresa el deseo de que el cuerpo sin vida de Bassiano *sirva de almohada a nuestros apetitos voluptuosos*. Tamora apoya con sus palabras la acción de sus hijos contra Lavinia animándoles a inspirarse en el recuerdo del desmembramiento y muerte sacrificial de su hermano Alarbo por orden de Tito. Luego sale sin escuchar las súplicas de Lavinia: *Voy ahora al encuentro de mi amable moro y a dejar que mis hijos irritados desfloren a esa desventurada*.

Aarón ha buscado a dos de los hijos de Tito, Quinto y Marcio, y con el sombrío pretexto de mostrarles donde ha caído una pantera les conduce a un foso natural en donde arrojaron el cadáver de Bassiano. Mientras exploran el oscuro lugar creen advertir algo en el fondo. Marcio cae dentro y más tarde también Quinto al tratar de ayudarlo. Tito había rogado a sus hijos que protegieran al emperador así que Saturnino se encuentra en las inmediaciones. Aarón se encarga, siguiendo la perversa consecución de sus planes, de conducirlo al foso. Saturnino escucha cómo los hijos de Tito dicen haber caído en una grieta en la que inexplicablemente se halla también el cadáver de Bassiano. Saturnino da órdenes de que venga el resto de los cazadores dispersos por el bosque. Tamora, al llegar, le entrega un escrito (previamente falsificado por Aarón) por el que se entera de que Quinto y Marcio planeaban dar muerte a Bassiano y que por su acción alguien no nombrado en la nota les recompensará con una importante cantidad de oro; señalando el escrito con precisión el lugar en donde se halla escondido el oro. Siguiendo las instrucciones del escrito, Aarón (efectivo autor de la carta) desentierra el oro al pie de un árbol cercano.

Saturnino pregunta: *¿Quién ha encontrado esta carta?* Y Tamora responde: *Ha sido el propio Tito Andrónico.* Y Tito ratifica: *Sí he sido yo.* Efectivamente la carta la había encontrado Tito en el suelo porque previamente Tamora la había dejado caer para que Tito la encontrara. Al ser ininteligible su contenido, Tito no le dio importancia y Tamora se encargó de guardarla. Ahora Tamora no pierde ocasión de insinuar que Tito ha planeado la muerte de Basiano utilizando para ello a sus propios hijos. *¿Con qué facilidad se descubre al asesino!*, exclama Tamora. Y Saturnino creyendo total e ingenuamente las falsas evidencias programadas por Aarón y Tamora, acusa a Tito lleno de furia: *Dos perreros nacidos de tí, perreros crueles y sanguinarios han quitado la vida de mi hermano.* Y ordena a continuación que sean sacados del hoyo y puestos en prisión.

Tito ante la creciente sospecha de que es objeto de una conspiración, pero también ante su inquebrantable fidelidad al cesar, solicita la custodia de sus hijos en espera de obtener evidencias más seguras a favor o en contra de la culpabilidad de sus dos hijos. Saturnino se niega a conceder prórroga alguna. Tamora calma hipócritamente a Tito, asegurándole que rogará al emperador para que nada suceda a sus hijos.

Marco, advirtiéndole la ausencia de Lavinia, la busca por el bosque. Cuando la halla se encuentra ante un ser enajenado. Demetrio y Chirón la han violado y luego han cortado su lengua y sus manos.

El destino espera a Tito con nuevos sufrimientos. El primero, la repulsa de los tribunos y del pueblo de Roma ante la indignidad que manifiesta el general al suplicar de rodillas, en la calle, que sus hijos sean puestos en libertad. La segunda, la noticia de que su hijo Lucio ha sido desterrado a perpetuidad al ser detenido cuando intentaba liberar de la prisión a sus dos hermanos. Y Tito en su cruel y doloroso caminar hacia el encuentro consigo mismo exclama:

Lucio, insesato ¿No adviertes que Roma no es sino una madriguera de tigres? Los tigres necesitan una presa y Roma no tiene otra que ofrecer sino a mí y a los míos.

Las palabras de Tito son nada menos que la percepción de que una vida entera al servicio de Roma ha sido perfectamente inútil. Que Roma no es sino una *madriguera de tigres*. Que habiendo dedicado toda su vida a servir un ideal indiscutible, ese ideal se derrumba ante sí. La conciencia de su fracaso, y de su derrota, se expresa ahora a través del yo. Los recientes y catastróficos acontecimientos: prisión de sus hijos; súplica humillante de clemencia de-

soída; y el destierro de Lucio, han transformado su personalidad y su estado síquico. Y aquella sigue gobernada por el superyó es ahora una sique gobernada por el yo. El yo, centro decisorio de la sique, ante el derrumbe de los ideales de Tito (Roma lo fue todo para él y ahora es sólo una *madriguera de tigres* en donde él y su familia son sistemáticamente devorados) desoye las instancias del superyó (sistemáticamente demolida su antes sólida construcción por los implacables acontecimientos) y se convierte el yo en el eje de la sique de Tito. Ya no existe una sique exclusivamente inspirada y estructurada por efecto del superyó sino una sique que está organizándose en función de la realidad y no en función de los ideales sublimados a partir de la realidad y canalizados por el superyó.

Pero los acontecimientos catastróficos que están reorganizando la sique de Tito no han terminado. Todavía no sabe nada de lo sucedido a su hija Lavinia y cuando ahora (3.I.) se presenta ante él portando las pruebas de la violencia y el horror cometidos contra su persona y mientras su hermano Lucio está a punto de caer fulminado por el dolor, Tito exclama: *Antes de que te viera mi dolor había llegado al colmo y ahora como el Nilo ya no conoce límites ¡Dadme una espada que corte también mis manos pues han combatido por Roma y combatido vanamente! ¡Han alimentado mis días y prolongando mis días para esta horrenda desgracia! ¡Las he tenido en balde en una plegaria inútil y no me han servido sino para usos sin resultado! Ahora todo el servicio que les pido es que la una me ayude a cortar la otra. Esta bien Lavinia ya no tenga manos pues resulta inútil tenerlas para servir a Roma.*

Nótese cómo en las palabras de Tito el dolor por el estado de Lavinia está inextricablemente relacionado con su decepción por Roma. Es decir, Tito percibe la realidad desde otra opción síquica: aquella que se consolida en torno a lo evidente, a la realidad objetiva, al campo del yo. El terrible ejercicio de la crueldad cometido contra la inocente hija del general desamortiza el superyó idealizado, equilibrando la sique hacia el fiel de la balanza síquica, el yo. El yo está dejando de ser un yo ideal (el ideal del yo del general era hasta ahora el superyó) para concederse su propia autonomía, un yo neutro, autónomo, capaz de considerar la realidad sin las propuestas fantásticas e idealizadas del superyó.

Entra ahora Aarón con la siguiente propuesta: *Tito Andrónico, el emperador mi amo me envía para decirte que si amas a tus hijos podéis, sea Marco, sea Lucio seas tú mismo, anciano, cualquiera de vosotros en fin, cortaros una mano y mandársela a mi sobera-*

no, en pago te devolvera tus dos hijos vivos y que eso será el rescate de su crimen.

Los tres quieren prestarse a que su mano sea la elegida para el terrible canje. Y mientras los dos últimos salen en busca de un hacha, Tito ordena a Aarón que proceda a cortarle la mano. Y la mano que mejor defendió Roma es seccionada por la mano del conspirador.

Saturnino vía Aarón (luego sabremos que Aarón no viene de parte de Saturnino sino que él mismo ha imaginado tan pérfida argucia) corta la mano de Tito. Síquicamente tal acción significa que el *hijo figurado*, es decir Saturnino (Saturnino ha llamado a Tito por dos veces *padre de Roma*), castra al padre invirtiendo la persecución castratoria universal (del padre al hijo) culminando este proceso en 5.3. cuando Saturnino, hijo figurado e ideal de Tito, asesina realmente a Tito. Esta interpretación de la mutilación de Tito es perfectamente posible y síquicamente coherente si se tiene en cuenta que Tito es padre simbólico de Saturnino y Saturnino el hijo *modelado* por Tito: hijo del superyó de Tito puesto que Saturnino es el mejor y el único que puede adaptarse y acoplarse al ideal (del superyó) de Tito) y *precisamente* por tal razón síquica (y por ninguna razón consciente ni lógica) fue "engendrado", es decir, fue recreado a un nuevo estado del ser al ser proclamado emperador por su padre síquico, por Tito.

Dijimos en la primera parte de este trabajo que Tito se proyectó en Saturnino y le hizo una dotación de símbolos (regalos), o categorías síquicas, de las que el narcisismo de Tito suponía carecía Saturnino. Tito así recuperaba a Lavinia como esposa, reconstruía el incesto, impidiendo que sus hijos aspiraran a Lavinia como madre desplazada, y de paso convertía a Saturnino en un hijo más. Este nuevo hijo era aceptado por Tito como hijo porque siendo descendientes del último emperador representaba sus inamovibles ideales políticos: la monarquía hereditaria. La inmensa ironía de esta textura síquica movilizada en la obra consiste, como decíamos en el párrafo anterior, en que el hijo ideal (Saturnino) matará al padre; en que una persona síquicamente desplazada al rol de hijo fantástico destruirá a Tito que es el arquetipo de padre castrador, que enmascaró su potencia destructiva bajo la máscara de hierro del superyó.

Aarón antes de partir con la mano mutilada de Tito, declara en un aparte que todo ha sido una estratagema para burlarse de los Andrónico. Y al poco entra un mensajero que trae las cabezas de Quin-

to y Marcio y la mano de Tito que debió de servir para el canje. *Tus penas* —declara el mensajero— *constituyen la diversión del emperador.*

Marco, el prudente y fiel hermano de Tito, el gran moderador, símbolo del yo equilibrado universal, explota en dolor y conmina a Tito a que busque consuelo en el suicidio. Tito, inmóvil, incrédulo ante una realidad abiertamente convertida en máquina para su destrucción se pregunta *¿Cuándo dará fin este espantoso sueño?*

Esta pregunta inicia el tercer gran movimiento síquico de la tragedia. Efectivamente el dolor del general, su sentimiento de humillación, la cadena de acciones desencadenadas contra su familia, el dolor ante una Roma que pasó impávida ante él cuando suplicó a todos de rodillas en la calle piedad para con sus dos hijos injustamente presos, él que hacía sólo horas había rechazado el trono imperial y que ahora su mano de caudillo ha sido cortada en un acto de venganza y crueldad excesivo y absurdo, todo esto es tan incomprendible que Tito duda de vivir sumergido en la realidad, antes bien que se halla condenado a vivir dentro de una terrible pesadilla.

El *espantoso sueño* inicia una nueva traslación de la siquie del general, ahora y en esta etapa final de la tragedia, desde el yo al ello. Una regresión que se opera ante lo insoportable de la realidad y se dirige hacia instancias almacenadas en su memoria síquica: una vuelta hacia estadios pregenitales en donde el sadismo y el canibalismo volverán a reactivarse.

Antes de analizar este tercer y último gran movimiento de la obra, conviene detenerse en el recurso estilístico movilizado por Shakespeare para inducir en el lector (espectador) algo radicalmente necesario en toda tragedia: la universalización del dolor del héroe trágico, la serie de imágenes que reconvierten a escala cósmica el dolor individual del héroe. El tipo de propuesta a través de la cual asistimos a la intervención del destino como respuesta al pecado de orgullo del héroe que en esta tragedia y dentro de esta dinámica no es sino una modalidad de *hibris* bien concreta: el pecado de orgullo de Tito Andrónico por haber rechazado el trono que le daba la voluntad del pueblo y haber nombrado emperador a una persona inepta. El destino, en su movimiento arquetípico trágico, se ha movilizado en su contra por esas dos acciones de orgullo desmedido. Y la conciencia del dolor del héroe y las consecuencias de universalidad de ese dolor que asciende desde lo humano e individual hasta el cosmos mismo, las expresa estilísticamente Shakespeare en esta obra a partir del espectro semántico del concepto *lágrimas*:

Si hubiera alguna razón para mis desgracias podría contener mi sufrimiento en ciertos límites. Cuando el cielo llora ¿no está la tierra inundada? Si los vientos se enfurecen ¿no se convierte el mar en furiosa, amenazando el firmamento con su seno inflado? ¿Y quierdes una razón de este tumulto?. Yo soy la mar. Oye la violencia de sus suspiros; mi hija es el firmamento en lágrimas y yo la tierra. Es preciso que la mar sumergida e inundada por su continuo llanto se convierta en diluvio. Mis entrañas no pueden contener mi desesperación. (3.2.).

Este dolor trágico, es decir, dirigido a reciclarse en una imaginaria cósmica (mar, tierra, etc.), no sólo obedece a la obligatoriedad que exige el arquetipo de lo trágico, sino a advertir la grieta síquica operada en el yo de Tito ante tanta realidad insufrible. En este momento cumbre del dolor, en el cual la realidad ya no puede ser tal sino que la realidad es *pesadilla*. Y la *pesadilla* surge desde los magmas síquicos más arcaicos del individuo. La *pesadilla* es parte del mundo del ello. Y desde ahora la conducta del general estará gestada por pulsiones regresivas que surgen desde estadios pregenitales y que culminarán en violencia incontrolada, en sadismo, y en pulsiones canibalísticas, en suma, en el conjunto de instancias que movilizan la sique de todo individuo como consecuencia del *trauma de nacimiento*. Es por ello que, y una vez cumplidos tales estadios regresivos, Tito muera. Fulminado por un presente, insoponible su sique se hunde en sí misma, en la búsqueda de sus estratos más arcaicos. Y la dinámica del impulso regresivo es tan potente que la muerte parece naturalmente incluida: la muerte es el tope en el que toca fondo la potencia dinámica de la regresión de Tito.

Cuando Marco, el prudente hermano de Tito, considera que sólo el suicidio podría exterminar tanto dolor, Tito explota en risa frenética. *¿Por qué te ríes?* pregunta Marco. *Porque no me queda ni una sola lágrima que verter.* Luego, ante el abandono a la muerte abiertamente sugerida por Marco, responde con la venganza. Este proyecto de venganza que ahora surge desde lo más hondo de Tito va a ser también la razón de unión de los Andrónico. Una estrategia para responder cumplidamente a la conspiración que el poder ejerce sobre ellos (Saturnino es, cuando menos, culpable de negligencia y como su cargo exige responsabilidad es tan culpable como los que conspiran contra los Andrónico directamente). Y mientras ordena a su hijo Lucio que se vaya, puesto que está desterrado (pero que lo haga al campo de los godos y levante allí un ejército) en un

extraño ritual procesional, ordena a su hermano Marco recoja una de las cabezas y poniendo entre los dientes de Lavinia su propia mano cercenada y recogiendo él mismo la otra cabeza salen de escena.

La indudable teatralidad (utilizo el sentido peyorativo de la palabra) de este final de escena, no debe hacernos olvidar (para entender el fondo de tan elocuente teatralidad) el aspecto grotesco que puede a veces ambientar los actos trágicos más puros. Pero además, estamos a una altura de la obra en donde la *pesadilla*, el sueño horrible, en suma, la distorsión de la realidad debe apuntar y convenir al estallido catastrófico final; sin olvidar el proceso regresivo pregenital de Tito Andrónico. El mundo de la infancia, de los sueños arquetípicos; el principio y el origen, el lugar en donde el terror es omnipotente. Esta procesión es un ritual, una conjura grupal hacia un destino desde ahora indisociable para los Andrónico: la venganza. Empieza, en efecto, su macabro peregrinar al templo del horror de la venganza. Los trofeos que portan los miembros del clan son los ornamentos, los signos y las pruebas de las intenciones vengativas. Ya no hay intención de enterramientos pomposos como los que abren la obra, no hay mausoleo posible. La familia Andrónico se devuelve al clan, a la horda, al origen. Esa procesión es una peregrinación al punto de partida de las pulsiones, al eterno retorno de la sique fracturada, a las pulsiones primigenias. Los instintos se desatan, se confabulan y se asocian en torno al totem familiar. Misterio, teatralidad (ahora la palabra ya está recuperada) y descenso a los infiernos del inconsciente colectivo; regreso a la primera violencia.

En la escena siguiente vemos a los Andrónico (Tito, Marco, Lavinia y al pequeño hijo de Lucio, de igual nombre), sentados a la mesa ("se ve un banquete preparado" dice la acotación). Una escena, pues, que se desarrolla en un ambiente síquico de *oralidad* (me refiero, claro es, a la *fase oral* del desarrollo de la libido), es decir, todo el ambiente escénico se pronuncia (emite signos objetales constantes) que persiguen sutilmente manifestar la dinámica regresiva del héroe. Adviértase que el banquete (acto que, en principio, alude a algo festivo) está en realidad vinculado a la procesión con la que terminaba la escena anterior. Efectivamente, estamos ante un ritual de base que no es ni más ni menos que la *comunió*n en su acepción, obviamente, más amplia. Al comer *juntos*, prolongan, internalizan bajo el símbolo de los alimentos la idea, el proyecto anterior asumido colectivamente: la venganza. Absorben y succionan ese espí-

ritu comunalmente. La mente y el cuerpo de la unidad colectiva (el clan Andrónico) se llena del espíritu y el sabor (los sentidos) de la venganza. La aristocrática y refinada familia romana, es ahora una horda que ante una acción suprema (la supervivencia) se está emplazando social, ritual y síquicamente en la prehistoria, en el origen.

Durante el festín, un aparentemente leve incidente vuelve a mostrarnos los efectos de la regresión de Tito: Marco está golpeando algo en el plato y Tito le pregunta qué está haciendo. Marco le responde que está matando una mosca. Al oír esa respuesta Tito se escandaliza. Como si se tratara de una plañidera, llama asesino a su hermano; quizá esa mosca tuviera padres y hermanos, etc. Nadie que haya leído esta tragedia sin una perspectiva psicológica adecuada, podría aclarar la tremenda distorsión del fragmento ni, aún tan siquiera, apoyándose en la enorme densidad de significados que arroja la escena y esa escena, en la obra. Lo más cercano a una explicación aceptable partiría de la tesis de Martin Eslim (*The Theatre of the Absurd*), que sostiene que los orígenes del teatro del absurdo se remonta a ciertos parajes de la obra de Shakespeare, y el ensayista cita los parlamentos de algunos bufones en algunas comedias concretas. Sí, estéticamente hablando y olvidando distancias (cualquier experto sabe que tales distancias históricas a menudo no existen, como sucede aquí), este fragmento es una joya estética: un fragmento de la estética del teatro del absurdo, típico del siglo XX en una obra del siglo XVI. Nos permitimos salir al paso del hipotético coleccionista de fragmentos estéticos adelantador a la historia. Shakespeare no leyó a Freud, pero Freud no inventó el subconsciente sólo lo describió. El subconsciente es una "viscera" (perdóneseme la impertinencia) descrita por Freud pero que existió en el hombre desde su puesta a punto en el camino de la evolución. El animal fue hombre cuando tuvo voluntad e inteligencia y cuanto tuvo voluntad e inteligencia tuvo sique. Así es que las manifestaciones de la sique, las pulsiones, y las instancias de la sique sin saber cómo se originaban, las sintieron y las expresaron muchos hombres, artistas y no artistas. Quiero decir, que si *todo* en la obra de un genio está dispuesto y diseñado para producir el equilibrio significativo, el exabrupto del paraje de la mosca debe de tener un sentido preciso. Tal sentido es mostrar el desorden mental de Tito. ¿Qué desorden?, el de su infantilismo. El de su dinámica regresiva hacia instancias pregenitales. Tito como un niño histérico exagera, grita, relaciona infundadamente, insulta. En suma, Tito nos muestra —ahora quizá trivialmente— un eslabón más de su proceso regre-

sivo. Su actitud exagerada, vehemente, absurda, no corresponde al adulto Tito Andrónico que conocimos sino al ser devuelto a su génesis síquica por efecto de la crisis profunda que padece. La potencia del estrés acumulado y la voluntad de venganza han desplomado al yo, a ese yo que emergió para derrumbarse tan pronto. Esta escena garantiza el camino seguro que la sique de Tito ha emprendido hacia el ello. Shakespeare termina el tercer acto con esta escena lo cual subraya aún más la dimensión expectante que debe aflorar en el espectador ante un héroe que se comporta "incomprendiblemente".

En la primera escena del acto cuarto, Lavinia sumida todavía en el estado de enajenación mental producto de la violación y mutilación ejercidas sobre ella por Demetrio y Chirón, está leyendo, ayudada por el pequeño Lucio, un paraje de las *Metamorfosis* de Ovidio en donde se narra un hecho similar al sufrido en su propia persona. Es entonces cuando da muestras de querer comunicar algo. Lavinia sosteniendo un pincel entre sus dientes escribe sobre la arena del jardín los nombres de los causantes del atentado a su persona. Tito que en algún paraje recóndito de su sique todavía subsiste un cierto respeto por la figura del emperador y sus familiares, después de asombrarse por el hecho de que fueran los hijos de la esposa del emperador exclama: *Supremo dominador del mundo eres tan bajo para ver y oír sin conmoverte los crímenes que se cometen.*

Son, efectivamente, palabras del hombre que duda de la existencia de Dios y el contenido debemos recogerlo aislado de la parafernalia de historias entrecruzadas que Shakespeare utiliza no para hacer historia sino para construir una tragedia, es decir, la constatación de la situación ínfima que ocupa el hombre cuando se desatan sobre él los enigmáticos designios de las fuerzas superiores. Tito duda de la existencia de Dios y tal hecho tiene la fuerza y el esplendor literario de la blasfemia (la blasfemia, por ejemplo de Ahab que quiere destruir porque las leyes que rigen el universo —calcula— son injustas). Fausto no está lejos de Tito Andrónico, ni el Renacimiento del existencialismo. Para la dedicación de Tito a la venganza, Dios ya no es un impedimento. Tito hizo ofrendas a los dioses y con esta frase las retira. Si Dios no reacciona ante tanta calamidad, Tito lo niega. Y si en un contexto puramente síquico Dios es una construcción del superyó nada en el mundo puede impedir a la sique de Tito sumergirse en el ello. El camino emprendido (procesión; banquete; mosca) está limpio de obstáculos.

La escena termina solicitando ayuda a su nieto Lucio. Esta sa-

lida de escena del hombre y el niño caminando el uno al lado del otro, vuelve a registrar la dirección regresiva de la sique de Tito. Tito sale con un niño mientras su sique marcha al encuentro de estadios infantiles: al encuentro síquico que porta en sí mismo; la niñez en la memoria síquica del adulto.

Las vacilaciones de la conducta del general se siguen expresando a través de acciones realmente ambiguas. Por un lado es consciente de establecer un plan para derrocar a ese poder que trata de fulminarlo. Por otro, en esa misma realización del plan observamos pruebas de infantilismo y de insensatez. En todo caso, el infantilismo y la insensatez son —como en Hamlet— la máscara que le permite realizar el plan a expensas de hacer pensar que desvaría, que él, el general Tito Andrónico, está loco. Se trata de los regalos que inopinadamente hace llegar a Demetrio y Chirón y que consisten en algunas de sus propias armas (que puede encerrar la irónica advertencia de que desde ahora voy a vencerlos sin armas). O la estraflaria acción de lanzar flechas a lo alto (al *cielo*, dice) desde un lugar próxima al palacio imperial, flechas que llevan mensajes a los dioses, reclamando la presencia en Roma de la Venganza y de la Justicia. Y la anécdota contenida en esta acción cuando acertando a pasar por allí un rústico, Tito le pide lleve al emperador un provocador mensaje. Acción, otra vez, insólita si no fuera porque de ella puede deducirse un plan escrupulosamente diseñado:

Tito tiene noticias, antes de emprender esta extraña acción, de que Lucio lleva bien su empresa de aliarse con los godos (ofendidos porque su reina Tamora no ha hecho nada por ellos desde su boda con el emperador de Roma). Tito ha convencido a sus allegados (prominentes miembros de la aristocracia romana) para que se unan a él en este acto de lanzar flechas al cielo que, tras su exotismo, encierra una clara provocación al emperador. Tito además utiliza al pobre rústico con la certeza de que el emperador, ante tan indigno mensajero y ante mensaje tan procax, mandará matarlo, como así fulminantemente hace Saturnino. De esta forma, Tito involucra al pueblo en la conspiración ya que uno de sus miembros —el rústico— es ahorcado tan injustamente. Así pues, también sin armas el general sigue siendo un gran estratega. Pero también, no lo olvidemos, que Tito Andrónico sigue matando: la muerte del rústico es proyectada y conseguida por Tito para sus fines políticos inmediatos de venganza, aunque el ejecutor haya ido el ingenuo Saturnino.

Las gestiones de Lucio con los godos llegan a oídos de Saturni-

no. Y ahora entra Emilio, un noble romano, con la noticia de que los godos se disponen a atacar la ciudad. Saturnino consciente del descrédito de su gestión como gobernante calcula la escasa ventaja ante alianza tan temible (Lucio, muy querido por los romanos y aliado con el potente ejército godo). Su desesperación es aliviada por Tamora: *¿El sol se eclipsa porque los insectos vuelen delante de sus rayos?*. Como la urgencia de la situación requiere resoluciones rápidas, concibe la idea de, por un lado, mandar un emisario para que convenza a Lucio se avenga a una entrevista en casa de su padre antes de iniciar las hostilidades; y, por otro, ella misma acompañada de sus dos hijos se dirigirá a casa de Tito para vencerle de que una reunión allí beneficiaría a todos. Tamora calcula que Tito, fulminado por el dolor y el desvario, será fácil presa para sus planes últimos: reunir a todos sus enemigos en casa de Tito y acabar fácilmente con ellos. Pero lo que sucede es justamente lo contrario. Confiada en haber convencido a Tito, permite a sus hijos quedarse dentro de ella con la idea de proseguir el engaño; cuando en realidad es Tito quien reteniendo a los dos hijos de Tamora (culpables del criminal atentado cometido contra Lavinia) va a culminar sus planes de venganza.

Cuando Tamora se va, Tito ordena detener a Demetrio y Chirón y luego los degüella, encargándose Lavinia de recoger la sangre en un recipiente. Luego Tito declara que hará un pastel con sus cuerpos para que Tamora coma a los que un día engendró. Y así sucederá. En el banquete preparado para celebrar las conversaciones de paz entre los dos bandos, Tito matará a su hija Lavinia, un ser irrecuperablemente alienado; declarando que los culpables originales de esta muerte son los hijos de Tamora, esos que ahora en forma de pastel come Tamora. Al oír tal declaración, Saturnino se abalanza sobre él y le da muerte. Al ver a su padre muerto, Lucio mata a Saturnino.

En esta factoría de producción de milagros (el planeta Tierra), ordenada misteriosamente para que a través de un proceso milenario (en millones de años) conseguir un producto llamado vida, surgió, con la aparición del hombre (con la aparición de la estructura vital más compleja y perfecta), la producción de muerte. El hombre inauguró un ciclo hasta entonces inédito en la naturaleza: la cadena de actos infinitos de violencia del hombre sobre su propia especie. Un derroche de energías (guerras) y de inteligencia (armamen-

tos) progresivamente más refinados, dispuestos para extirpar aquel milagro del planeta llamado vida y probablemente el lugar mismo del cosmos donde el milagro vino a posarse: como si en la cúspide de la evolución de la vida el proceso milenarior tendiera a desandar lo andado, emprendiendo la vuelta hacia la nada. Si tal cosa sucede (como señalan los indicios más imparciales) se habrá cumplido una monstruosa y posiblemente shakespereana paradoja: la inteligencia, que sirvió al hombre para distinguirlo de los animales, aseguró su propia destrucción.

Así pues, dos grandes etapas constituyen la historia presumible de la vida sobre el planeta. Desde el Principio a la aparición del Hombre; y desde el Hombre al Apocalipsis.

El universo vegetal se distingue del reino animal en que el primero se autoabastece de energía a través de la fotosíntesis. En efecto, las plantas transforman la energía solar que necesitan para su abastecimiento sin necesidad de destruir materia viva de otros para subsistir. La aparición de los mamíferos y de los vertebrados superiores inauguró un ciclo muy distinto, puesto que estas especies destruyen la vida de otros animales para convertirla en su aporte energético vital. Este fenómeno queda regulado porque el ecosistema contiene cada uno de los eslabones de la cadena biológica y por ello y, en esas condiciones, el equilibrio está garantizado. Sin embargo el hombre inauguró una acción tan trágica como inédita: El hombre es el único de los animales superiores que *sistemáticamente* ejerce la violencia sobre miembros de su misma especie. Si sólo en ocasiones de excepcional estrés un león mata a otro león, son sistemáticos y prácticamente infinitos los actos de violencia que el hombre ejerce sobre el hombre.

Freud descubrió una pulsión de parricidio universal en la estructura del complejo de Edipo. Un mecanismo síquico que genera pulsiones de violencia desde el hijo universal al padre universal. La insistencia parricida no debe hacernos olvidar que es el padre quien primero ejerce la violencia filicida y que sólo opcionalmente desencadena la respuesta parricida. Es efectivamente el filicidio el tipo de violencia que más víctimas se ha cobrado en la historia de la humanidad. Si el filicidio es por ello constante en las obras de Shakespeare, en *Tito Andrónico* su manifestación es tan sutil que sólo a la luz del psicoanálisis puede apreciarse su hondísimo alcance.

En todo caso no es durante el complejo de Edipo en donde se crean los impulsos violentos que por su posterior desplazamiento originarían el estado de violencia histórica que vive la humanidad

desde su origen. El psicoanálisis ha descubierto que la violencia se genera y tiene su origen en los actos sumamente complejos que debe realizar el recién nacido para conseguir su incorporación regular al mundo.

Las condiciones extremadamente confortables en las que se desarrolla el feto; los beneficios alimentarios que obtiene parasitariamente vía cordón umbilical; un *yo ideal*; un superyó inactivo; y la ausencia de pulsiones tanáticas constituyen las características básicas descritas por el psicoanálisis en el transcurso del desarrollo fetal.

El psicoanálisis conoce por *principio de Nirvana* la ausencia de displacer y la armonía ininterrumpida que rige la vida prenatal. La vida postnatal, muy al contrario, se caracteriza por estructurarse episódicamente: Placer/displacer; sueño/vigilia; tensión/relajación, etc. Eligiendo el principio de Nirvana como el estado distintivo más seguro de la vida fetal, notamos como el nacimiento se constituye en la primera formación traumática del individuo y en el origen de la fase postnatal.

El *principio de Nirvana* queda aniquilado con el nacimiento. Momento en el que se interrumpen todos los factores que generan la ausencia de displacer: acomodo uterino; ludismo amniótico; temperatura constante; alimentación parasitaria, etc. Esta pérdida del confort primigenio repercute de inmediato en la sique del que está naciendo. El *yo ideal* se escinde de su permuta idílica con el ello arcaico y deja de mimetizarse con el contenido de las imágenes filogenéticas servidas por ese ello. Esta acción de escisión (el yo se escinde del ello), ha sucedido como respuesta del yo a la alerta del superyó ante la inédita situación que actúa en el campo síquico por efecto del nacimiento. Efectivamente, el superyó totalmente inactivo durante el período fetal se activa ahora por efecto de la alerta procedente del mundo externo, inaugurada por la crisis del nacimiento, y esa percepción de alerta del mundo externo es recogida por el yo, el cual reacciona escindiéndose del ello. Así pues, el nacimiento anula la singular disposición del aparato síquico fetal y, por vez primera, el superyó consigue establecer relaciones con el yo.

A la crisis por la pérdida del confortable ambiente uterino, debe agregarse inmediatamente la invasión de nuevas sensaciones procedentes del mundo externo y recogidas por el sujeto a través de todos sus sentidos (tacto, vista y oído especialmente) antes desconocidas perceptivamente por el recién nacido. A este cúmulo incesante de displacer deberá añadirse el ocasionado por el aire al invadir los pulmones e iniciar la respiración y, poco más tarde, al

movilizarse el complicado aparato digestivo también por primera vez. Y es precisamente la iniciación del complejo mecanismo que dirige al recién nacido desde una situación alimentaria parasitaria (ahora claudicada por el corte del cordón umbilical) hasta la nueva fuente abastecedora del pecho materno lo que genera las primeras pulsaciones de violencia en el individuo; es el momento determinante en el cual el ser humano se orienta *necesariamente* hacia la violencia.

El sujeto al sentir hambre por vez primera, es orientado por el instinto tanático (que se manifiesta ahora por vez primera) a consumir la materia orgánica almacenada en el propio cuerpo del recién nacido. Es decir, el sujeto obtiene una fuente de satisfacción que palia temporalmente la crisis al servirse de sustancias nutritivas almacenadas en su propio cuerpo y como corolario de las existencias de subsistencia dictadas por el instinto tanático. Como esa fuente abastecedora del sujeto en el propio sujeto es perecedera, el instinto tanático orienta al sujeto hacia el pecho materno. Es importante anotar que el estímulo que dirige al recién nacido hacia la madre es de violencia y tiende a perpetuar las pulsiones canibalísticas que ejerció el sujeto antes sobre su propia persona. La única "intención" que dirige al bebé hacia la madre es la de alimentarse de ella, es decir, la de *comérsela*. De hecho, y siendo rigurosamente estrictos, lo que hace el bebé es traspasar a su aparato digestivo materia viva extraída sádicamente desde el cuerpo de la madre al suyo propio para abastecerse. Y son, pues, impulsos sádicos y canibalísticos (*las primeras manifestaciones de violencia de todo ser humano*) los que orquestan el instinto tanático con el fin de que el sujeto pueda seguir viviendo.

El niño encuentra en el pecho materno no sólo satisfacción a su hambre sino que paulatinamente va descubriendo un cúmulo de satisfacciones asociadas al uso de la nueva fuente nutritiva y a la madre en su totalidad. Ella le sostiene y mece (reproduciendo efectos anteriores de su estancia uterina); le arrulla (y reencuentra sonidos maternos captados antes a través de las paredes abdominales de la madre) y explora bajo su cálida tutela el primer *mundo externo*. De esta forma, la figura materna reconquista en la sique del niño la figura de protección, alivio, defensa, alimento y vida que otrora produjo en el sujeto. Y del sádico ataque inicial, el niño aprende el amor. El amor en el objeto, primero atacado y luego convertido en añorado al entenderlo como fuente inagotable de beneficios.

Así pues, del mismo modo que la violencia sirvió para sacar al

sujeto de la crisis profunda a la que le sometió el trauma de nacimiento, el amor encontrado paulatinamente en el objeto violentado, sumerge, inhibe, inutiliza, y posterga hasta los parajes más recónditos de la memoria síquica la *violencia funcional*. Sin embargo el estrés que puede padecer el individuo debido a la tensión ambiental y al medio familiar, social, político, etc. puede hacer que ese individuo regrese a las fuentes de la violencia primigenia, inspirándose aberrantemente en ella para el desencadenamiento neurótico (pero extremadamente cotidiano) de las innumerables formas de violencia que rigen el comportamiento entre los hombres.

La tragedia *Tito Andrónico* describe con fidelidad la historia síquica de un héroe cuya sique estuvo al principio de la obra regida por el superyó pero acuciado luego por aquello que con tanto empeño defendió, Roma, trasladar al yo el control de sus acciones. Sin embargo, la progresiva incidencia de hechos negativos sobre la persona del héroe dió paso a una nueva prioridad síquica, establecida ahora por el ello. Desde esta situación final que coincide con su regresión más profunda, el héroe extrae del fondo más arcaico y desde su procedencia más remota (el trauma de nacimiento) el material de violencia en estado más puro y primigenio: el sadismo y el canibalismo.

La debilidad de Tito Andrónico se origina en el centro mismo de su virtud (como Próspero, cuyo exceso de pasión por el estudio le hace olvidar el gobierno y es derrocado): su excesivo amor por Roma le impide calibrar objetivamente sus actos y ser justo con los que le rodean. Pero ese amor por Roma nos parecía dictado por un patriotismo mecánico que extinguía la necesaria humanidad que debe regir el comportamiento de los hombres. Tantos hijos muertos en el campo de batalla convierten en sospechosa la aparente estabilidad síquica del primer Tito. Sus obsesiones por Roma le han impedido hacer justicia con sus hijos, llegando incluso a asesinar a Mucio en defensa del muy dudoso honor del emperador. Y cuando Roma le desplaza de su permanente actividad filicida, poniendo en prisión a dos de sus hijos, es entonces cuando Tito empieza a advertir (extraña paradoja típicamente humana) el error de su exceso de amor por Roma. Convertido en objeto de una conspiración perfectamente orquestada, se ve asaltado por incontables desdichas que tienen la ventaja de hacerle vislumbrar su posición con justicia y mesura. Sin embargo, la enorme acumulación de agresiones a su persona y a los suyos acaba produciendo una fuerte regresión al campo síquico de ello original y a extraer de etapas síquicas muy antiguas (las originadas en el trauma de nacimiento), impulsos

nítidamente sádicos y canibalísticos. Y, por fin, el anhelo regresivo de Tito le conduce a buscar su propia muerte. La inmediata laxitud producida después de asesinar a su hija y aprovechada por Saturnino para matarlo, está coherentemente asociada al deseo de su propia aniquilación y a perpetuarse en el ideal materno (volver a donde surgió). De esta forma, Lavinia se habría trasladado en su fantasía final a ocupar la figura materna (primero esposa, luego hija —etapa del yo—, y ahora madre). Lavinia le proporciona ahora a Tito una gratificante fantasía final de muerte, es decir, de disolución síquica en la fuente misma de la vida, en la propia madre. Sí, en la muerte de Tito Andrónico atisbamos el deseo irracional y profundo de, haciéndose insoportable la vida, buscar integrarse en la muerte siguiendo el impulso regresivo hasta sus más profundas consecuencias, esto es, a su inserción síquica en el campo fantástico de la madre consiguiendo su propia disolución gratificante en el ámbito del principio de Nirvana.

CUADRO REGRESIVO DE TITO ANDRONICO

	ELLO	YO	SUPERYO
MUERTE	←	←	←
Como devoción al origen	Salida procesional de los Andrónico (3.1.). Banquete de los Andrónico (3.2.) Episodio de la mosca (3.2.) (3.2.)	Quinto y Marcio en prisión (2.3.). Lucio desterrado (3.1.). Tito suplica la libertad de sus hijos (3.1.) Violación y mutilación de Lavinia (2.4).(3.1.) Mutilación de la mano de Tito (3.1.) Mutilación y muerte de Quinto y Marcio (3.1.)	Victoria sobre los godos Muerte de Alarbo (1.1.) Rehusa ser emperador (1.1.) Nombramiento de Saturnino (1.1.) Muerte de Mucio (1.1.) Lavinia como esposa
Lavinia como madre	Venganza directa sobre Saturnino (4.3.) Asesinato de Demetrio y Chirón (5.2.) Muerte de Lavinia (5.2.)		
		Lavinia como hija	