



Universidad Nacional Autónoma de México
Posgrado en Letras
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Investigaciones Filológicas

El drama de la muerte: el cadáver y su representación en las
tragedias de venganza

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN LETRAS

PRESENTA:
NELYA BABYNETS

Director de tesis:
Dra. Nair María Anaya Ferreira
Facultad de Filosofía y Letras

Ciudad Universitaria, Cd. Mx.

septiembre 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

No hay palabras suficientes para expresar mi más profundo agradecimiento a mi tutora, la Dra. Nair María Anaya Ferreira. Su conocimiento, orientación, paciencia y motivación han sido fundamentales para el desarrollo de este análisis de las tragedias de venganza. Sin su apoyo, confianza y amistad esta tesis nunca sería realidad. De igual manera, agradezco a Mtra. Claudia Elisa Lucotti Alexander, Dra. Ana Elena González Treviño, Dr. Mario Murguía Elizalde y el Dr. Gabriel Enrique Linares González, por sus valiosos comentarios, la crítica constructiva, por su entusiasmo e interés en el tema que, sin duda alguna, ha enriquecido el trabajo realizado. Gracias a todos por sus ideas brillantes, por compartir su experiencia y amplio conocimiento, por su generosidad y calidad humana.

La realización de esta tesis fue posible gracias al apoyo del Consejo de Ciencia y Tecnología (CONACYT) y el Posgrado en Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. El apoyo proporcionado me permitió presentar los avances de esta investigación en algunos congresos internacionales, así como publicar sus resultados en la revista *Consciousness, Literature and the Arts* en el año de 2015.

ÍNDICE

<i>From Corpse to Corpus</i> . Introducción.....	5
1. Teatralizar el cadáver.....	42
2. El cadáver teatralizado en <i>The Spanish Tragedy</i> de Thomas Kyd: el arte de visualizar lo invisible.....	66
3. ‘Tis Pity She’s a <i>Corpse</i> : antiteatralidad en la tragedia de John Ford.....	105
4. “For Show or Useless Property”? La vida teatral de la utilería macabra en <i>The Revenger’s Tragedy</i>	155
Conclusiones.....	204
Bibliografía.....	212

FROM CORPSE TO CORPUS. INTRODUCCIÓN

Though the objects themselves may be painful to see, we delight to view the most realistic representations of them in art, the forms for example of the lowest animals and of dead bodies.

ARISTOTLE, *The Poetics*, IV 9-14.

La locura y el ingenio a menudo van a la par. Si bien en la historia de Occidente siempre ha existido un vínculo estrecho entre el sufrimiento y la dicha, entre la adversidad y el bienestar, el Renacimiento, quizás, como ninguna otra época revela la tendencia de los artistas para buscar la inspiración, no sólo en el placer estético, sino también en los aspectos que perturban la armonía, causan horror o repugnancia. Por ello, la aparente inclinación de la creatividad renacentista hacia la belleza y el pensamiento filosófico es la flor en el vertedero cuyo carácter mórbido traspasa las desdichas del Medievo, inclusive. Sin duda alguna, la obra de Donatello o Dürero, Boccaccio o Shakespeare, Valla o Copérnico, Lutero o Teresa de Jesús constituyen parte del monumento del pensamiento universal; no obstante, nuestra comprensión del mismo estaría incompleta al excluir la desdicha y la ambivalencia que encubre esta creación.

Lynn White, en su estudio “Death and the Devil”, sugiere que el Renacimiento en la historia europea representa el momento de gran perturbación psicológica y de una anormal ansiedad cultural en que la violencia gráfica, la atracción hacia los cadáveres y las

desviaciones sexuales regían el desarrollo de la sociedad.¹ Aunque esta hipótesis suele causar algunas dudas a primera vista, se vuelve contundente al analizar ciertos fenómenos insólitos de la cultura renacentista que deleitaban a la población. El resultado de esta indagación suele ser profundamente aterrador y hasta repugnante; sin embargo, es muy enriquecedor dado que permite percibir diferentes facetas del Renacimiento,² lejos de la concepción arbitraria que atribuye a este periodo el reinado de un escepticismo prendado de los placeres mundanos.

De la misma manera, Mario Praz en su estudio *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* (1930), señala que el Renacimiento se caracterizaba por una perturbadora concepción universal que determinó nuevos gustos estéticos, los cuales no sólo constituían el símbolo majestuoso de la desesperación por las desdichas del periodo, sino que también revelaban el penetrante trastorno psicológico que se deleitaba en toda clase de atrocidades.³ Al analizar este fenómeno cultural en Inglaterra, el autor nos revela la existencia de “una cierta perversión del gusto nacional –reconocible desde los tiempos isabelinos– hacía que se deleitaran con toda clase de relaciones anormales”.⁴

El drama jacobiano es un ejemplo manifiesto de esta tendencia cultural que buscaba placer estético insólito en diferentes tipos de atrocidades ya que estas obras abundaban en

¹ Lynn White. “Death and the Devil”. Ed. Robert S. Kinsman. *The Darker Vision of the Renaissance. Beyond the Fields of Reason*. Los Ángeles: University of California Press, 1974, 25-47.

² Con el fin de establecer márgenes temporales del Renacimiento inglés, me acerco a la postura de Michael Hattaway, quien señala los finales del siglo XV y los principios del siglo XVII como los límites cronológicos de este periodo. Considero que semejante aproximación a la época ofrece cierta flexibilidad a mi análisis de las tragedias de venganza que no sólo formaban parte esencial del repertorio dramático jacobiano, sino que también gozaban de constante presencia en el teatro isabelino.

Para mayor información, véase Michael Hattaway, ed. *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

³ Me ocuparé de un análisis más detallado de estas tendencias socioculturales en el primer capítulo.

⁴ Mario Praz. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Trad. Ruben Mettini. Caracas: Monte Ávila Editores, 1970, p. 56.

múltiples e impactantes representaciones de la muerte.⁵ La grandilocuencia sangrienta, la intensidad extrema de las emociones y la crueldad manifiesta del drama escrito y representado durante el reino del Jacobo I llegaron a aterrorizar y fascinar a más de un espectador de la época. Las obras mencionadas representaban desangramientos y disecciones en diferentes y singulares formas: los vengadores hervían vivos en aceite a sus víctimas, les colocaban una corona ardiente, los ahorcaban o simplemente los desmembraban y con sus restos horneaban un pan. Algunas partes de los cuerpos sin vida como la cabeza, las manos, los dedos, las piernas y el corazón eran exhibidos para aumentar el dramatismo de los acontecimientos. La venganza, uno de los temas habituales, concluía con la tortura cuyo fin era prolongar la satisfacción de la venganza misma. La tragedia *Antonio's Revenge* de John Marston es un ejemplo representativo de esta tendencia donde el protagonista ajusta cuentas con el duque Piero, el padre de su amada difunta, con una singular crueldad. Antonio ata a su víctima y le arranca la lengua, después se la ofrece a su hijo pequeño en el estofado para, finalmente, apuñalar a Piero en un acto de misericordia.

Hay que señalar que una de las fuentes de esta creatividad macabra se encontraba en el teatro clásico, en particular, en la obra de Séneca. Desde que Jasper Heywood, Alexander Neville y John Studley tradujeron las diez tragedias de este dramaturgo, filósofo y político romano entre los años de 1559 y 1561, la grandilocuencia sangrienta, las descripciones horrendas y los villanos depravados que habitaban la obra de Séneca se apoderaron de las tragedias de venganza. H. B. Charlton, por ejemplo, en su estudio *The Senecan Tradition in Renaissance Tragedy* (1946) determina el alcance exacto de esta aportación que impregnó el teatro renacentista inglés con matices sombríos:

⁵ Wendy Griswold. *Renaissance Revivals*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1986.

Seneca's influence on the serious drama of most of Western Europe is almost immeasurable. In effect, the Latin dramatist founded a tradition which at least until the 19th century passed through Europe in secure and often undisputed triumph.⁶

Como bien lo manifiesta Charlton, la influencia de las tragedias de Séneca en el teatro inglés es innegable y significativa, hecho que fue corroborado por los críticos un sinnúmero de veces. J. W. Cunliffe en *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy* (1893); F. L. Lucas en *Seneca and Elizabethan Tragedy* (1922); H. B. Charlton en *The Senecan Tradition in Renaissance Tragedy* (1946); T. S. Eliot en "Seneca in Elizabethan Translations" publicado en *Selected Essays* (1948), son sólo algunos autores que señalan la trascendencia de la retórica sangrienta y moralizante de este autor clásico en las tragedias de venganza. La falta de decoro, la unión de los discursos trágico y cómico, los giros inesperados de la trama al igual que la presencia de asesinatos y desmembramientos caóticos de los cuerpos sin vida son las innovaciones dramáticas senequianas que los dramaturgos ingleses adaptaron en su propia creación.

Aunque en el teatro clásico los muertos no aparecían en el escenario, la obra de Seneca demuestra preocupación con la corporalidad humana en diferentes etapas de su desarrollo. La tendencia senequiana de exponer la deformidad física, los órganos y sus enfermedades al igual que introducir el cadáver en el escenario al final de la obra infringe muchas reglas de la retórica clásica que Horacio articuló en su *Arte Poetica*:

⁶ Citado por B. R. Rees. "English Seneca: A Preamble". *Greece & Rome*, 16:2 (1969): 119-133, p. 119.

No llavarás a escena las cosas
 Dignas de producirse dentro, y alejarás de los ojos
 Muchas para que luego las narre la facundia presente.
 No delante del pueblo Medea a sus niños destroce,
 O entrañas humanas a la vista criminal cueza Atreo,
 O en ave Procne se convierta, Cadmo en serpiente.
 Todo cuanto así me muestras, recházolo incrédulo. (II. 182-88)⁷

Como podemos ver, Horacio no sólo desprecia la teatralización de la violencia, sino que también niega su fuerza dramática, dado que, en su opinión, la aniquilación física reproducida en el escenario priva el espectáculo de mimesis. El autor asegura que la muerte es una noción que se niega a ser representada y la misma presencia del cadáver en el escenario carece de verosimilitud. Pese las advertencias de Horacio, las tragedias de Séneca están impregnadas con las mortificaciones de los cuerpos: los cadáveres en sus obras no sólo están descritos con detalles grotescos, sino que también emergen en el escenario e impiden con su presencia la posibilidad de un desenlace feliz.⁸

A pesar de esta falta de decoro, las tragedias de Séneca gozaban de amplia aceptación entre los espectadores renacentistas que encontraban placer en las indecencias teatralizadas de carácter sensacional. Después de todo, el público que asistía a los teatros poco se preocupaba por las implicaciones filosóficas y psicológicas de las obras que presenciaba. Los espectadores, ante todo, buscaban entretenimiento excepcional que no sólo ofrecía intriga, drama y venganza, sino que también brindaba la oportunidad de satisfacer el ansia de morbo que suele interpretarse como uno de los aspectos esenciales de

⁷ Quinto Horacio Flaco. *Arte Poética*. Introducción, versión rítmica y notas de Tarsicio Herrera Zapién. México: Universidad Autónoma de México, 1970, p. 9.

⁸ Para mayor información véase Nicola M. Imbrascio. “‘Take up the Bodies’: Early Modern English Translations of Seneca’s Corpses”. *Early Modern Literary Studies*, 17:2 (2014): 1-19.

la estética barroca cuya inspiración se hallaba en las tinieblas de la mente.⁹ No obstante, el barroco inglés constituye un caso paradójico, difícil de determinar con precisión. Si bien la poesía (principalmente metafísica, siendo John Donne su representante más célebre) manifestaba la presencia de la imagería vívida y excesivamente exuberante que Heinrich Wölfflin en *Conceptos fundamentales para el estudio del arte* (1915) determinó como un elemento sustancial de la estética barroca, el arte de la época carecía de semejantes características o las expresaba de manera sumamente sutil. Las tendencias barrocas en el arte y la arquitectura inglesa fueron limitadas a unos pocos aficionados, hecho que permite ubicar estas expresiones artísticas dentro de los límites de la peculiaridad nacional.¹⁰ De la misma manera, las tragedias de venganza no poseen los rastros de preocupación por el decoro u otros elementos propios de la estética barroca que ya mencioné. Es más, el barroco en el contexto inglés se relaciona con el catolicismo, mientras que el teatro jacobino se preocupaba por cuestiones puramente seculares como la injusticia causada por el abuso de poder o los cambios en el sistema legal y social de la época.¹¹ John Fletcher fue uno de los pocos dramaturgos que rechazaba la representación objetiva de la realidad propia del teatro renacentista y se enfocaba en las ideas abstractas junto con las emociones encontradas que caracterizaban la estética barroca. Por tanto, a mi parecer, el afán de teatralizar el cadáver que manifiestan los autores del teatro isabelino y jacobino expresa la continuidad con la tradición medieval del *memento mori* que encontraba placer en la muerte y su contextualización.

⁹ Arnold Hauser. *The Social History of Art*, 3 ed., vol. 2. Londres y Nueva York: Routledge, 1999.

¹⁰ Mario Praz. "Baroque in England". *Modern Philology*, 61:2 (1964): 169-179, p. 169.

¹¹ Eileen Allman. *Jacobean Revenge Tragedy and the Politics of Virtue*. Delaware: University of Delaware Press, 1999. Questia.

En efecto, la constante presencia de la muerte en la vida cotidiana renacentista, consecuencia de interminables guerras, cruzadas, hambrunas y enfermedades constituía otra fuente de esta perversión estética que regía la producción dramática en el teatro renacentista inglés. Las desdichas del periodo provocaron una percepción de la existencia humana como un constante morir, pensamiento que fue plasmado en la literatura, la filosofía y la teología de la época, y la cultura visual¹² fue el ámbito donde esta tendencia se manifestó con mayor fuerza. Es así como la cultura europea vio nacer el realismo macabro, toda una corriente artística cuyas formas representativas reflejaban la atracción popular por lo extremo de la retórica siniestra. Los primeros acercamientos de este movimiento pictórico a la cuestión de la muerte fueron la leyenda francesa del siglo XIII, *Le cinq poèmes des trois morts et des trois vifs* y el motivo del *Totentantz* o *Danse Macabre* que por primera vez apareció en el cementerio de los Inocentes en París en el año de 1424. Ambas expresiones se caracterizaban por un enfoque didáctico que condenaba la vanidad mundana y la búsqueda de placeres de todo tipo.¹³ Las subsecuentes expresiones artísticas del realismo macabro restaron a su función didáctica algo de fuerza. Así, las obras de Hans Holbein, Alberto Durero, Nicholas Deutsch y Hans Baldung Grien, por nombrar solo algunos pintores cuyo interés residía en la exploración de la universalidad de la muerte, manifiestan el dinamismo con el cual se desarrollaban los nuevos y asombrosos matices de significados que vinculaban la vida y su fin. El motivo de la muerte de los enamorados constituye uno de los acercamientos célebres de esta índole: ahora la pasión no sólo se concebía como la fuente

¹² La cultura visual del Alto Medievo y el Renacimiento comprende las ilustraciones de manuscritos, las portadas de libros, los elementos gráficos de los emblemas, la pintura, la escultura, la arquitectura, los frescos, los vitrales, los rituales religiosos, los festivales locales, los juegos cortesianos, las procesiones y los espectáculos en las ciudades, el teatro, entre otros. Robert Mills. *Suspended Animation. Pain, Pleasure and Punishment in Medieval Culture*. Londres: Reaktion Books, 2005.

¹³ Elina Gertsman. "The Dance of Death in Reval (Tallinn): The Preacher and His Audience". *Gesta* 42:2 (2003): 143-159.

del sufrimiento extremo, sino que llegó a significar la muerte en sí, el pecado, la perdición.¹⁴ Lo que asombra en este caso es el énfasis en el poder mortífero del amor, expresado por medio de la oposición entre la juventud, la belleza y la fortaleza de la pareja y su fallecimiento repentino. Otra expresión representativa de esta tradición pictórica fue la aproximación erótica a un cadáver, la cual descubrió el vínculo entre lo sensual y lo macabro que con una fuerza singular se manifestó en el motivo de la muerte y la doncella.

Dado que la cultura visual posee la capacidad de plasmar y al mismo tiempo determinar el pensamiento humano, las representaciones visuales de la muerte formaban identidades, construían múltiples y contradictorias interpretaciones de la vida real y modulaban diferentes acontecimientos de los conflictos sociales y políticos durante el Alto Medioevo y el Renacimiento.¹⁵ Por esta razón, esta percepción funesta del mundo dominado por la mutabilidad, la irrealidad, la decepción, la pérdida y lo efímero se convirtió con el tiempo en el desarrollo de una atracción por los elementos de la naturaleza macabra que se manifestaba en todos los niveles de la vida cotidiana como un proceso público y socialmente ejecutado. Claro está que la fascinación insólita con los cuerpos sin vida formaba parte esencial de esta tendencia. Además de venerar las reliquias religiosas, los individuos del Renacimiento disfrutaban pasear por galerías adornadas con frescos que representaban calaveras. Los parisinos, en particular, gozaban de las meriendas en Montfaucon, el suburbio conocido por su horca, donde existía la posibilidad de divertirse tumultuosamente cerca de los cuerpos triturados y sin vida de los condenados.¹⁶ Del mismo modo, el arte sepulcral de la época encontraba placer en la descomposición. Si las tumbas

¹⁴ James Clark. *The Dance of Death in the Middle Ages and Renaissance*. Glasgow: Glasgow University Publications, 1986.

¹⁵ Mills, *op. cit.*

¹⁶ White, *op. cit.*

de tiempos anteriores fueron cubiertas con figuras yacentes de caballeros, reinas, obispos, etc., que de manera serena esperaban el día del Juicio Final, los sepulcros de los siglos XIV al XV a menudo estaban decorados con las esculturas de cadáveres descompuestos cuyo cabello y carne colgaba de los huesos, y con gusanos que salían de las costillas expuestas.¹⁷

Asimismo, el teatro renacentista, componente sustancial de la cultura visual de la época, manifestaba un creciente interés en la representación de los cadáveres *per se*. Pareciera que a pesar del constante empeño de los autores jacobinos de transmitir las experiencias trágicas y el drama de la muerte por medio de los rituales o de la iconografía, su intención a menudo resultaba ser incompleta sin la vívida y reiterada reproducción de los cuerpos sin vida.

Por tanto, mi tesis se centrará en el estudio de la representación de los cadáveres en el escenario renacentista, la cual no sólo se empleaba como utilería teatral o fuente de imagería impactante, sino que constituía una postura estética cuidadosamente elaborada dentro del margen compuesto por la interacción de las subjetividades culturales. Mi hipótesis principal consiste en que el cuerpo sin vida teatralizado, objeto y símbolo a la vez, representaba el elemento central en el proceso de creación de la presencia,¹⁸ dada la multiplicidad de significados que este estímulo visual ofrecía dentro del contexto sociocultural de la época.

El término “presencia” que retomo del estudio de Herman Parret *Epifanías de la presencia* (2008) es crucial para mi aproximación crítica a las tragedias de venganza y se refiere a un estado de ánimo cuyo origen se encuentra en la actividad mental que surge a

¹⁷ Dollimore, Jonathan. *Death, Desire and Loss in Western Culture*, Nueva York, Routledge, 2001.

¹⁸ Herman Parret. *Epifanías de la presencia. Ensayos semio-estéticos*. Trad. Desiderio Blanco. Lima: Universidad de Lima, 2008.

partir del vínculo entre el evento representado, el conocimiento y las experiencias junto con las emociones almacenados en la memoria relativos a este evento. Es un estado mental envolvente que trasciende categorías puramente pragmáticas, se desarrolla dentro del ámbito subjetivo y representa el mundo desde una perspectiva más amplia. La naturaleza excepcional de este acontecimiento, los elementos cognitivos que obligan a buscar significados profundos y establecer nexos entre la materialidad y la fantasía, los aspectos afectivos producen una fuerte sensación de identificación con el hecho representado, es decir, fomentan la actividad imaginativa en el espectador. La imaginación, elemento esencial del pensamiento creativo renacentista,¹⁹ constituye el componente sin el cual la existencia de la ilusión teatral sería imposible. Pese a que la ilusión teatral surge a partir del performance, se consume por medio de la imaginación del público que actualiza los rastros de memoria y experiencias pasadas con el fin de convertir los eventos representados en el escenario en parte de su realidad inmediata.

Es evidente que la interpretación de los restos humanos en el escenario vincula aspectos que son excluyentes, lo que genera varias dudas. ¿Cómo se representa exactamente un cuerpo sin vida? ¿Qué significa la mimesis del cadáver? ¿Cómo se construye su presencia a partir de esta imagen macabra? Dado que el cuerpo sin vida no posee un referente empírico²⁰ y, por tanto, constituye una construcción cultural, vinculo las técnicas dramáticas del Renacimiento con la concepción del cadáver propia de este periodo.

A mi parecer la falta de una idea clara sobre el cadáver y su significado en la sociedad

¹⁹ La concepción renacentista del pensamiento creativo rechazaba la postura clásica en la cual los dioses surgían como la fuente de inspiración. En el Renacimiento el hombre mismo representaba el origen del ingenio que, según los estudiosos de la época, surgía a partir del vínculo entre la imaginación, el juicio y el estilo retórico apropiado. Véase Daniel Meyer-Dinkgrafe. *Theatre and Consciousness. Explanatory Scope and Future Potential*. Bristol: Intellect Books, 2005.

²⁰ Aunque el cadáver se caracteriza por su naturaleza tangible, está lejos de formar parte de las experiencias empíricas de un ser humano: la muerte representa una vivencia personal que no puede ser experimentada por el otro ni comunicada por quien la sufre.

renacentista arraiga el examen de esta imagen en el acto de morir, lo que limita en gran medida el campo interpretativo y reduce el análisis de la representación de los restos humanos en las tragedias jacobianas a una lectura parcial, desprovista de matices.

Ahora bien, en la cultura medieval y renacentista la percepción popular del cadáver oscilaba entre el pavor y la fascinación: el cadáver como símbolo de la putrefacción, la repulsión, la muerte y el pecado original convivía con una franca atracción por las reliquias milagrosas. Por un lado, el cuerpo sin vida constituía una fuente de indeterminación ya que se creía que el difunto era un ser semi-muerto, activo y sensible durante la etapa de su transformación en esqueleto. Esto se debe a que en la concepción de Europa del Norte la relación entre las partes del cuerpo y sus fluidos representaba la interacción entre el cuerpo y el alma, donde la descomposición física *post mortem* física simbolizaba la etapa de liberación del espíritu de la materialidad somática.²¹ Una vez concluido este periodo los restos perdían su vínculo con la vida. Mientras tanto, el cadáver representaba el lugar donde las categorías entre lo interior y lo exterior, lo tangible y lo intangible, lo continuo y lo discontinuo, lo sustancial y lo intrascendente se derrumbaban. Esta disolución de las fronteras que anteriormente formaban la construcción conceptual de un ser viviente es lo que convertía al cadáver en objeto de indeterminación capaz de obliterar los significados, volver el significante inestable y ubicar al cuerpo sin vida en el límite de lo empírico y lo ficticio.

Por el otro lado, el cadáver representaba el símbolo de la otredad, de la corporalidad amenazante. Aunque existía la creencia de que los fluidos somáticos del recién fallecido o

²¹ Katherine Park. "The Life of the Corpse: Division and Dissection in Later Medieval Europe". *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 14 (1994): 111-132. Según la autora, la concepción del cadáver difería de manera significativa en Europa del Sur donde se creía que el alma abandonaba el cuerpo del moribundo en el momento de su fallecimiento.

mummia poseían poder curativo, la convicción principal era que el cadáver representaba un peligro por su capacidad de contaminar y atormentar a las personas (tal como lo hacen los espíritus o vampiros). Además, el cadáver simbolizaba contaminación. En la cultura medieval y renacentista el cuerpo privado de la vida y del alma era excluido del dominio del Creador y se consideraba “maldito por Dios”,²² razón por la cual los restos se sepultaban de inmediato con el fin de evitar la contaminación de la tierra concebida por el poder divino. Vinculado a la impureza y la abominación, el cadáver representaba materia de transición cuya naturaleza se oponía a la deidad. “Y la casa de Israel los estará enterrando por siete meses, para limpiar la tierra”,²³ dicta la Biblia. No en vano las prácticas fúnebres litúrgicas y seculares de Europa fueron consideradas como medios de purificación destinadas a aislar el cadáver, a proteger a los seres vivos del contagio peligroso. Con el fin de prevenir la migración de los cadáveres durante el periodo transitorio de la descomposición los restos eran cuidadosamente envueltos en un sudario y se sujetaban los pies del difunto.

Habría que decir también que los sentimientos de repulsión hacia el cadáver convivían con la franca alabanza del mismo: el cristianismo veneraba las reliquias religiosas. El origen de esta adoración reside en la resurrección de Jesús de Nazaret, la encarnación de Dios, que vino a salvar a la humanidad de sus pecados. Su victoria sobre la muerte constituyó el fundamento de la doctrina teológica sobre la resurrección, la creencia clave de la fe cristiana. No es de sorprender que el dogma nutrido por la noción de la deidad conformada por la inextricable unión de la naturaleza divina y humana haya producido gran número de especulaciones teológicas sobre la función de la materialidad

²² Deuteronomio, 21:23.

²³ Ezequiel, 39:12.

dentro del ámbito espiritual. Básicamente, todos los misterios cristianos tratan de una manera u otra sobre la transformación corporal: la función de las formas vivas con la desintegración material. A saber, la transformación *post mortem* del cuerpo resucitado de Jesús representa el modelo de la unión entre lo somático y lo espiritual; la Eucaristía, a su vez, permite conjuntar lo humano con lo divino. Por ende, el dogma cristiano se fundamenta en gran medida en las implicaciones de la encarnación, en la ambigua y profunda unión sacra entre lo corporal y lo espiritual que simboliza la figura de Jesús. Los rituales y la iconografía se apropiaban de los misterios de las funciones somáticas con el fin de comprender las paradojas de la doctrina cristiana que consideraba el nexo entre las partes del cuerpo, sus fluidos y funciones como un mapa simbólico de la relación entre el cuerpo y el alma. Dado que Cristo representa la promesa de que el cuerpo de los creyentes podía resucitar en su forma terrenal a pesar de su naturaleza finita, la teología de la época veneraba el cadáver como la materia prima de la santificación. Cabe mencionar que pese a la lucha en contra de la idolatría en Inglaterra postreformista, los intentos de reprimir la presencia del cadáver en la sociedad fallaron y las capacidades amorfas de los restos humanos aptos de unir la podredumbre y la divinidad seguían representando un componente sólido en la imaginación comunal²⁴

La concepción renacentista del cadáver, por tanto, se situaba en el límite de lo inanimado y lo orgánico, lo ficticio y lo real, que se manifestaba con una singular fuerza cuando el cuerpo sin vida dejaba de ser objeto de adoración religiosa y se convertía en fuente de repugnancia. Separación y consonancia establecían el orden simbólico que definía al cadáver como un significante cuya naturaleza indeterminada oscilaba entre el significado

²⁴ Susan Zimmerman. "Duncan's Corpse". Ed. Dymphna Callaghan. *A Feminist Companion to Shakespeare*. Oxford: Blackwell Publishers, 2000, 320-341, p. 321.

de otredad y cierto goce estético insólito, lo que Lynn White en su estudio identifica como una expresión temprana de la necrofilia. Después de un análisis detallado de la imagen de los restos humanos en las tragedias jacobinas llegué a la conclusión de que las concepciones renacentistas sobre el cadáver determinaban su representación en el escenario. Es la razón por la cual la naturaleza indeterminada, la corporalidad amenazante y el valor emblemático del cadáver formarán parte esencial de mi propia discusión.

A pesar de la omnipresencia del cadáver en el teatro jacobino, su papel en el proceso de construcción de significado desde el punto de vista estético aún no ha sido explorado a fondo por la crítica. Si bien existen numerosos estudios que analizan la representación de los horrores en las tragedias de venganza desde diferentes acercamientos,²⁵ se puede nombrar sólo un libro que examina a detalle la presencia del cadáver en el escenario renacentista. Me refiero al estudio de Susan Zimmerman titulado *The Early Modern Corpse and Shakespeare's Theatre* (2005), en el que la autora indaga sobre la representación del cuerpo sin vida dentro de los discursos religiosos y científicos. No obstante, el tema del cadáver como fuente de presencia en las tragedias de venganza no ha sido explorado aún.

Ahora bien, según Zimmerman, la muerte se niega a ser representada y el cadáver constituye la imagen antiteatral por excelencia. Aunque el enfoque de la autora difiere de mi objetivo, que es analizar el cadáver desde el punto de vista de su capacidad de crear una experiencia estética, tomo su estudio como uno de los sustentos principales en mi lectura de las tragedias de venganza. Adopto su observación de que el cuerpo sin vida teatralizado es

²⁵ T. S. Eliot, *Essays on Elizabethan Drama*, 1932; Jonathan Dollimore, *Radical Tragedy*, 1984; Jody Enders, *The Medieval Theatre of Cruelty. Rhetoric, Memory, Violence*, 1999; William. E. Engel, *Death and Drama in Renaissance England. Shades of Memory*, 2002; Ronald Huebert, *The Performance of Pleasure in English Renaissance Drama*, 2003; Anja Müller-Wood, *The Theatre of Civilized Excess*, 2007, por mencionar solo algunos estudios.

una imagen difícil de representar, ya que nunca deja de evocar la conciencia performativa en el auditorio debido a una marcada percepción de la realidad que se basa en la irreconciliable distancia ontológica entre lo funcional y lo real. Susan Zimmerman aborda las implicaciones de representar el cadáver en el escenario del siguiente modo:

Every image of death is fetishistic in that it suggests a severing of the body from its real materiality, then the image of the theatrical corpse is especially complicated in that the material body itself serves as agent for the image. [...] Thus the representation of the corpse on the early modern stage entailed the meta-theatrical recognition not only of an illusion, but also in effect of a double illusion – an illusion of an illusion. That is, a material, sentient body was supposed to signify an insentient one, severed from ‘its real materiality’ – a *disembodied* body. Further, because death was outside the experience of actor and theatre-goer alike, the illusion of death could not be evoked through the prism of memory: ‘corpsehood’ itself was unrepresentable. As a disembodied body in potencia only, the body of the actor was thereby enjoined to represent the unrepresentable on several levels, in what might be called the consummate instance of meta-theatricality.²⁶

La postura de la autora revela que en el ámbito teatral los noemas reales del actor vivo que interpreta la muerte se superponen sobre los noemas ficticios del cuerpo sin vida y esta oposición suele ser tan marcada que el público enfrenta dificultades al intentar eliminar, o por lo menos reducir, este vacío perceptivo. La distancia representacional entre el noema ficticio y el noema real es inmensa y no existe manera viable para solucionar este dilema. Según la autora, la representación de la muerte es el máximo ejemplo de la encarnación fallida: los espectadores, al observar un cuerpo sensible que intenta significar un difunto, no consiguen suspender las noemas reales y centran su atención en cómo el

²⁶ Susan Zimmerman. *The Early Modern Corpse and Shakespeare's Theatre*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2005, p. 93.

óbito está representado, es decir, en vez de semiotizar²⁷ la agonía ajena trata de advertir la respiración del actor. Los actores renacentistas, además de permanecer inmóviles interpretando al cadáver, se encontraban con el desafío de retirarse del escenario después de concluir su participación dada la carencia de escenografía (telones o iluminación apropiada) que podría ofrecer “dignified ways to remove a stage corpse”.²⁸ En este contexto considero que la observación de Zimmerman es sustancial en el caso de mi estudio dado que su postura indica la principal dificultad en la interpretación del cadáver teatralizado y permite establecer un eje teórico para realizar un análisis de la creación de la presencia a partir de esta imagen compleja.

Otra dificultad al analizar las tragedias jacobianas consiste en el hecho de que no existen registros sobre la representación de cada obra en particular y las aproximaciones críticas a este género son escasas. Además, en el teatro del Renacimiento el *performance* como tal no existía. Las obras dramáticas solían carecer de acción y su imaginaria y expresión verbal a menudo no concordaban con lo que sucedía en el escenario, además de que presentaban una considerable falta de inmediatez en los acontecimientos que caracteriza a un *performance*.²⁹ En realidad, el público isabelino y jacobiano iba al teatro para *oír* un poema narrativo, no para ver una obra de teatro,³⁰ lo que dio origen a la palabra

²⁷ Semiotizar, el término que emplea Parret en *Epifanías de la presencia*, se refiere al proceso de descubrimiento de los significados de un signo semiótico a partir de la información que este signo despliega en un contexto determinado. Parret, *op. cit.*, cap. 1.

²⁸ Andrew Sofer. “Take up the Bodies”: Shakespeare’s Body Parts, Babies, and Corpses”. *Theatre Symposium* 18 (2010): 135-148, p. 139.

²⁹ Lucy Munro. “Tragic Forms”. Eds. Emma Smith y Garrett A. Sullivan. *The Cambridge Companion to English Renaissance Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, 86-102.

³⁰ Cabe hacer notar también que en el teatro renacentista escaseaban los recursos escenográficos y el diseño del anfiteatro a menudo impedía observar con atención lo que ocurría en el escenario. Los dramaturgos isabelinos y jacobianos no disponían del decorado fijo o los telones de fondo que llegaron a ser bastante populares durante la época victoriana. No obstante, sí contaban con limitados recursos de utilería como sillas, mesas, tronos, árboles, etcétera, que eran introducidos al escenario según se necesitara y solían convertirse en el foco central de la representación. En *The Spanish Tragedy* lo fue la pérgola, un marco de madera con un banco y hojas, donde ocurría el ahorcamiento de Horatio. En cuanto a los efectos especiales, se hacían

inglesa “audience”.³¹ Por esta razón, varios críticos han centrado su estudio del drama renacentista en el aspecto verbal de estas obras, acercamiento que, en mi opinión, limita el análisis de los sucesos y sus significados. Sin embargo, el drama también posee dimensiones auditivas, visuales y kinestésicas, por lo que la imaginería de una obra dramática en general comprende no sólo imágenes poéticas verbales, sino también ciertas representaciones visuales. Por esto considero que el examen únicamente del contenido de las tragedias no basta y se necesita tomar en cuenta la experiencia estética que el drama renacentista ofrece a su espectador. Por consiguiente, en mi tesis analizo cómo las tragedias de venganza crean presencia a partir de algunos ejemplos de imaginería directa³² sobre los cuerpos sin vida que surgen en el texto. En otras palabras, en mi tesis el cadáver es examinado como el signo semiótico, como el elemento esencial de la teatralidad que en la

explosiones con pólvora para crear el ambiente de una batalla, el sonido de un tambor representaba los truenos o fuegos artificiales designados para conseguir el efecto de los relámpagos partiendo el cielo junto con la introducción de los sucesos mágicos. Los efectos de iluminación pueden considerarse como la carencia más grande del teatro en el Renacimiento. Las obras tenían que terminar antes del atardecer dado que los espectáculos sin luz del día eran imposibles. Aunque se empleaban los fuegos artificiales en los espectáculos y se usaban antorchas encendidas para indicar que la acción ocurría en la noche, esto no cambiaba de ninguna manera la iluminación del escenario y los espectadores no tenían otra opción que utilizar su imaginación. Además, los asientos estaban colocados en el mismo nivel y rodeaban casi por completo la plataforma donde se desarrollaba la acción que, a su vez, contenía como parte de su estructura unos pilares muy prominentes que obstruían la vista, sin importar la ubicación del espectador. Por tanto, en un teatro abarrotado de gente había ciertas dificultades para contemplar la obra y las personas situadas en las orillas se encontraban mirando el espectáculo desde detrás del escenario. Podría parecer absurdo, pero los mejores lugares en términos de la visibilidad eran designados a “groundlings” y eran para las personas de bajos recursos que no podían permitirse el lujo de pagar un asiento y se veían obligados a observar la obra desde el corral, justo debajo de la plataforma, por el precio de un penique. Los “Penny-stinkers”, como se conocían a estos individuos, solían ser un público numeroso, lo que convertía su visita al teatro en una experiencia bastante incómoda que, pese a la ubicación aparentemente preferencial, casi no permitía apreciar la labor de los actores. Los asientos más costosos, reservados para la nobleza, tampoco ofrecían una gran vista del escenario, ya que se situaban detrás de él; sin embargo, eran muy apreciados dado que estaban a la vista de todos y quizás, lo más importante, permitían estar lejos del hedor de los “groundlings”. Para más información véase Ann Jenallie Cook, *The Privileged Playgoers of Shakespeare's London*, 1981; Douglas Bruster, *Drama and the Market in the Age of Shakespeare*, 1992; Jeremy López, *Theatrical Convention and Audience Response in Early Modern Drama*, 2003; Andrew Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London*, 2004, por mencionar sólo algunas fuentes críticas.

³¹ Alfred Harbage. *Shakespeare's Audience*. Whitefish: Literary Licensing, 2011.

³² Bajo el término “imaginería directa dramática” entiendo los limitados efectos visuales que los dramaturgos jacobinos empleaban para acentuar el significado de la obra. Como ejemplos de imágenes directas se pueden nombrar el cráneo de Gloriana en *The Revenger's Tragedy*, el cadáver de Julio César en la tragedia de Shakespeare con el mismo nombre, el célebre pañuelo en *Othello*, o la corona, el símbolo de la realeza y adversidad, que pasaba de mano en mano, en *Richard II*. Centraré mi discusión sólo en las imágenes directas que de manera manifiesta se establecen en el texto.

tradición dramática europea se relaciona principalmente con el aspecto visual del espectáculo así como con el componente auditivo, pero en menor grado.³³

Semejante aproximación a la representación del cadáver exige enfocar el análisis en la experiencia teatral del público y en su respuesta a los estímulos visuales que una obra en particular ofrece. Es la razón por la cual el término “espectador” surge de manera constante a lo largo de mi tesis y comprende al público renacentista, ya que mi interés consiste en analizar la representación del cuerpo sin vida dentro de la cultura visual de la época que claramente manifestaba la ansiedad cultural hacia los aspectos macabros de la existencia humana. Además, en el teatro inglés del Renacimiento los espectadores participaban de manera activa en un proceso de construcción de significados y su respuesta no sólo influenciaba la producción dramática, sino que también configuraba el discurso público.³⁴

Considero que este acercamiento extiende el campo semántico de significados y ofrece mayores posibilidades interpretativas que un estudio de la producción teatral *per se*. Claro está que la postura crítica mencionada condiciona el análisis a la extensión y el tipo de pruebas disponibles. Algunas evidencias que ofrezco al lector representan experiencias personales de críticos renacentistas como Samuel Pepys o William Gifford, otras fuentes de la argumentación están relacionadas con pistas textuales y el contexto sociocultural, lo que permite sólo generalizar las impresiones de los espectadores hacia determinado material dramático. Cabe destacar que la atención académica está puesta en la respuesta colectiva de los aficionados al teatro.³⁵ Semejante tendencia surge a partir del hecho de que el espectáculo dramático es un suceso de carácter comunal, donde un grupo de individuos

³³ Tracy C. Davis y Thomas Postlewait (ed). *Theatricality. Theatre and Performance Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

³⁴ Charles Whitney. *Early Responses to Renaissance Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 2.

³⁵ *Ibid.*

responde de manera más o menos unísona a los eventos que están ocurriendo en el escenario, lo que unifica las emociones experimentadas y crea conciencia común. Por tanto, los patrones universales y repetidos en cuanto a la experiencia teatral del público que no se encuentra involucrado de manera profesional en la producción dramática representa el enfoque central de mi propia discusión.

Finalmente, considero esencial mencionar que, pese la búsqueda de la respuesta generalizada del público, libre de valores notablemente subjetivos, mi aproximación a la representación del cadáver en el teatro renacentista sería parcial sin una evaluación crítica del papel del sujeto, sus experiencias y emociones en el proceso de construcción de significados. Por tanto, examino la representación del cadáver en las tragedias de venganza dentro de la corriente emergente que vincula el teatro y los estudios de la conciencia. Esta aproximación al arte dramático se enfoca en el papel del sujeto en la producción de la experiencia estética, siendo el espectador un individuo empírico con sus antecedentes psicológicos y socioculturales, y los estímulos del espectáculo que rigen el proceso de la recepción los elementos esenciales del interés crítico de este movimiento teórico.

Con el fin de realizar la representación del cadáver dentro de los límites establecidos me acerco al estudio fenomenológico de Parret titulado *Epifanías de la presencia* (2008) que destaca el carácter esencial del aspecto cultural y afectivo en el proceso de la creación de la presencia, lo que es particularmente atinado en el caso del cadáver que carece de referente empírico y cuya semiotización se rige por las concepciones culturales impuestas por la sociedad. La idea que retomo se refiere a la importancia de las percepciones y sentimientos almacenados en la conciencia que permiten concretar los aspectos sensoriales y visuales que se condensan en una imagen vívida. Según Parret, la representación almacenada en la memoria se asocia a la traza emocional de este

conocimiento, por lo que cuando la mente extrae la imagen de un aspecto imaginario se convierte en una visualización congénita, experimentada anteriormente a nivel subconsciente. Es así que las experiencias no vividas se materializan a partir de las convenciones culturales que definen el objeto y lo hacen presente. El aspecto afectivo es otro componente esencial en la construcción de la presencia que incluyo en mi análisis dada su capacidad de semiotizar al otro por medio de la empatía. Parret indica que la presencia está modelada por los juicios y valores del espectador cuyo reconocimiento es ante todo afectivo. Al transponer sus experiencias y sensaciones al interior de un individuo desconocido, el espectador construye una intersubjetividad que introduce la ficción en la realidad. Por tanto, centraré mi análisis de la presencia en el aspecto afectivo y el contexto cultural, fuentes principales en la creación de una experiencia estética por su capacidad de establecer una correlación entre la realidad y la subjetividad de la obra que permite al espectador identificarse de manera inmediata con los eventos representados.

El primer acercamiento a la cuestión de la semiotización de la presencia ajena pertenece a Samuel Taylor Coleridge quien en su *Biographia Literaria* (1817) analizó el origen de la identificación con los hechos representados que experimenta el espectador al acercarse a la ficción. El postulado principal del poeta y filósofo inglés constituye el término de la suspensión voluntaria de la incredulidad que se refiere a la capacidad del lector o el auditorio teatral de suprimir el juicio relativo a la inverosimilitud de la narración en el caso de que el autor logre revestir el mundo de la obra con la apariencia de verdad:

...my endeavors should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic; yet so as to transfer from our inward nature a human interest and semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of

disbelief for the moment, which constitutes poetic faith.³⁶

Según Coleridge, el público tiene que ignorar la realidad y aceptar provisionalmente como materialidad el espectáculo que está presenciando con el fin de obtener placer estético, no importa cuál irreal parezcan las imágenes. Desafortunadamente, el autor no ejemplifica con precisión cómo ocurre el “willing suspension of disbelief”, pero se puede conjeturar que es un estado activo de los espectadores, quienes de manera consciente se obligan a creer que los sucesos y los personajes de la ficción son reales. En otras palabras, pareciera que es un proceso que se rige por la voluntad del público, lo cual incita cierta ambigüedad. Ante todo, resulta irracional vincular lo subliminal y lo intencional. Por otro lado, no queda claro cómo el espectador puede realizar semejante elección: las creencias en su mayoría están fuera de nuestro control.

Asimismo Edmund Husserl en su estudio *Ideas relativas para una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (1913), analiza el proceso de la creación de la presencia. El acercamiento del autor es fenomenológico y se fundamenta en la noción de la conciencia trascendental que se refiere a un mundo subliminal, donde la objetividad del conocimiento empírico se cubre con nuevos significados a partir de la subjetividad de los espectadores. Aunque este universo nuevo no se puede explicar deductivamente según su contenido analítico, parece ser real dado su carácter intrínseco, implícitamente percibido o percatado. En la opinión del autor, este cambio comprende una modificación de la perspectiva de la experiencia misma dentro de las estructuras generales de la conciencia pura, de la intencionalidad, del contenido al igual que las cuestiones funcionales o constitutivas. En otras palabras, el significado nuevo se descubre de manera inconsciente en

³⁶ Samuel Taylor Coleridge. “Biographia Literaria”. Ed. Donald Stauffer. *Selected Poetry and Prose of Coleridge*. Nueva York: The Modern Library, 1951, p. 264.

datos empíricos así como en datos meramente imaginativos como la percepción, la memoria y la fantasía. Para Husserl, la creación de la presencia constituye el proceso puramente intuitivo, la postura que a primera vista parece inmediata y clara, aunque se fundamenta en una idea bastante confusa. Si bien las sensaciones son lo que afecta las vivencias de un ser, no existe un puro sentir, un dato perceptivo aislado es inconcebible: el acto de visualización de lo invisible no existe en un vacío y siempre se encuentra en el contexto de algo más, siempre forma parte de un campo semántico. Por ende, el concepto de la conciencia trascendental que plantea Husserl se refiere a algo imperceptible que niega el fenómeno de la percepción en sí y vuelve el análisis de la presencia imposible.

Maurice Merleau-Ponty, a su vez, publicó en 1945 *Fenomenología de la percepción*, libro en el cual la presencia se define como una propiedad del objeto que aparece como la suma de todas las experiencias que el ser humano tuvo o podría tener de este objeto. El autor indica que no existe la sensación pura ya que el espectador traslada en su conciencia los elementos que forman parte de su campo visual con el fin de dotar este objeto de significado. En otras palabras, la percepción surge a partir de lo percibido debido a que los objetos no están ubicados en un vacío, sino que son captados en su contexto privado. Merleau-Ponty considera que el ser humano crea el mundo de nuevos significados mediante la visualización y la conciencia, los procesos en los cuales estos elementos que a menudo provienen de los entornos desiguales, encuentran su factor común. La aprehensión del carácter de la presencia al igual que de su magnitud está estrechamente vinculada con el contexto perceptivo que delimita el campo interpretativo de las impresiones inmediatas. Merleau-Ponty asegura que la percepción se realiza a partir de la experiencia ya que para establecer el significado de la imagen es necesario descubrir a su alrededor un contexto en

el que se encuentran inscritas todas las explicitaciones y verificaciones de la percepción analítica. Pese a que el filósofo francés reconoce la importancia de las impresiones inmediatas en el proceso de la construcción de la presencia, su estudio *Fenomenología de la percepción* no ofrece el examen detallado de este aspecto. Por tanto, el acercamiento de Merleau-Ponty al proceso de creación de imágenes mentales excluye el componente erótico, el elemento intrínseco de la percepción elemental que ocurre en el nivel subconsciente, el cual ya viene cargado de un sentido.

Este breve análisis de los acercamientos teóricos hacia la presencia manifiesta que el examen de la imagería mental no puede ser reducido sólo al aspecto afectivo o al cognitivo, dado que la presencia y su construcción siempre oscilan entre la subjetividad intrínseca de un ser y el mundo que lo rodea. En efecto, cada reacción emocional debe concretarse en una idea o imagen que la sistematice ya que sin esta condición la agitación anímica permanece difusa. Los aspectos intelectuales de la imaginación, a su vez, a menudo se materializan a partir de la emoción que los define: las conmociones simples (miedo, amor, alegría, pena) y las exaltaciones de naturaleza compleja (derivadas de las creencias religiosas, las normas estéticas y las ideas científicas) suelen centralizar la percepción de los elementos mencionados. Esta es la razón por la cual opté por sustentar mi análisis de la subjetividad del cadáver en las tragedias jacobinas con el acercamiento teórico a la presencia de Herman Parret, ya que su estudio ofrece la oportunidad de vincular el principio subjetivo de la imagería mental con su objetificación.

Ahora bien, ya he indicado que la concepción renacentista del cadáver se caracteriza por su naturaleza ambigua, lo que crea la necesidad de establecer los ejes teóricos que sitúan el cuerpo sin vida en el marco histórico del Renacimiento. Con el fin de cumplir este

objetivo manejaré los conceptos de Julia Kristeva propuestos en *Powers of Horror. An Essay on Abjection* (1980), que permiten esclarecer los principios diacrónicos de la época donde el cadáver surge como la matriz de la materialidad pura que niega las distinciones categóricas y provoca pavor impregnado de fascinación. Asimismo, el acercamiento teórico mencionado constituye uno de los estudios sustanciales contemporáneos que examina cómo el horror y la repulsión que induce la representación de un cuerpo privado de vida se transforma en placer estético. El postulado de la autora que retomo en mi análisis se refiere a la naturaleza marginal del cadáver, lo abyecto, que transforma constantemente su representación dentro de los límites simbólicos inestables y crea un vínculo entre la experiencia real y lo subconsciente:

It is death infecting life. Abject. It is something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object. Imaginary uncanniness and real threat, it beckons to us and ends up engulfing us. It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite.³⁷

En la opinión de Kristeva la naturaleza indeterminada del cadáver capaz de transgredir los márgenes de lo normal y vulnerar las fronteras de lo conocido es lo que ofrece la multiplicidad de posibilidades asociativas, que junto con la amenaza a la integridad del orden simbólico constituyen el origen de la distancia estética que lleva al placer insólito. Sus premisas rechazan el carácter intencional de este procedimiento e indican que la reacción frente a la experiencia estremecedora o desagradable es intuitiva en su naturaleza y siempre se encuentra vinculada al entorno sociocultural del espectador.

³⁷ Julia Kristeva. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Trad. Leon S. Roudiez. Nueva York: Columbia University Press, 1982, p. 4.

Entre los acercamientos teóricos al goce paradójico que produce la representación de todo lo horroroso o repugnante en el ámbito artístico destacan postulados de Aristóteles, Mendelssohn, Nietzsche y Bataille. Ya el filósofo griego en su *Poética* enunció la existencia del placer insólito que incita la representación en el escenario de los eventos que causan temor o simpatía. Aristóteles se refiere a este estado ambivalente de pavor y deleite con el término *catarsis*:

La tragedia, pues, es imitación de una acción digna y completa, de cierta extensión, en un lenguaje conformado de manera atractiva (donde los medios para conseguir este atractivo son adecuados a cada una de las partes), en el modo de la acción dramática y no de la narración, y que, mediante la compasión y el temor, realiza la catarsis de estas pasiones.³⁸

Aunque por lo general los críticos definen *catarsis* como la experiencia de las sensaciones encontradas, capaz de purificar o purgar emociones del espectador por medio de la destreza para provocar empatía y temor a la vez,³⁹ Aristóteles no determina con precisión el significado de esta noción, lo cual abre un espacio para reflexionar sobre la naturaleza dual de lo repulsivo o atroz que no sólo ocasiona pavor, sino que también provoca cierto placer estético.

Moses Mendelssohn fue uno de los estudiosos que en el siglo XVII retomó los postulados de Aristóteles, con el fin de profundizar sobre la naturaleza de las pasiones desagradables y el goce estético insólito que estas últimas inducen. En su obra *Literaturbrief* el autor manifiesta que la repulsión es una sensación mixta que genera un fuerte sentimiento de autoconciencia cuya función esencial es activar el instinto de

³⁸ Aristóteles. *Poética*. Trad. Salvador Mas. Madrid: Biblioteca Nueva, 2006, 1449b 24-28.

³⁹ A. D Nuttall. *Why does Tragedy Give Pleasure?* Oxford: Clarendon Press, 1996.

supervivencia que impide el aletargamiento, la apatía y –en casos extremos– las tendencias suicidas. Al confrontarse con sucesos terribles o desagradables, el alma del espectador sale de su estado anestesiado por la rutina diaria o aburrimiento trivial y se siente viva, agitada por las sensaciones fuertes de una gran aptitud emocional, algo que la apreciación de lo bello o la experiencia estética, puramente placentera, no pueden ofrecer. Más aún, una presencia excesiva del goce estético intenso, de la hermosura exquisita o la dulzura no adulterada lleva a una saciedad que transforma lo bello en una emoción desagradable:

A mix of pleasure and displeasure that is more stimulating than purest enjoyment. Little self-attentiveness is required to observe this phenomenon everywhere; for what other reasons would those enraged prefer their rage and angry people prefer their anger to all the joyful images they are offered for the sake of comfort.⁴⁰

Para Mendelssohn en la experiencia estética lo majestuoso siempre debe ser complementado con algo poco atractivo o hasta cierto punto repugnante con el fin de evitar una desagradable saturación que surge de la presencia de la excesiva belleza en su estado puro. Las sensaciones mixtas inducen el goce estético que demanda una respuesta inmediata emocional y hasta física.

Friedrich Nietzsche, a su vez, elabora la teoría estética sobre la naturaleza ambivalente de lo repugnante a partir de la función autorreferencial de esta sensación. El filósofo alemán manifiesta que lo repulsivo constituye la esencia de la vida misma y, por tanto, es congénito a cada individuo: no es la otredad lo que se evita, sino los aspectos propios de la realidad. Por esta razón, el placer que surge al enfrentar la aversión representa

⁴⁰ Citado por Winfried Menninghaus. *Disgust. Theory and History of a Strong Sensation*. Trad. Howard Eiland y Joel Golb. Nueva York: State University of New York Press, 2003, p. 35.

una superación de la sensación de disgusto que se dignifica y se convierte en distancia estética. En su obra *On the Genealogy of Morals* el autor manifiesta:

Perhaps the possibility might even be entertained that pleasure in cruelty need not actually have died out: all that it had to do was sublimate and refine itself – that is, it had to appear translated into the imagination and the psyche.⁴¹

Nietzsche comprende el placer estético ocasionado por las sensaciones insólitas como la oscilación entre lo abstracto y lo concreto en un intento casi religioso por suprimir lo real. Esto se debe a que los objetos que causan aversión no poseen connotaciones puramente simbólicas y tampoco constituyen un simple conjunto de ideas, deseos o aspiraciones, sino que representan la materia prima que requiere de distancia estética para superar el miedo y la repulsión propios de algunos aspectos de la experiencia humana.

Finalmente, George Bataille en *Erotism. Death and Sensuality* (1957), al examinar la naturaleza del erotismo identifica al asco como la materia que nutre cualquier ambiente cultural. Para el autor, el asco es la esencia del deseo arcaico que se manifiesta por medio del sacrificio y el ritual que no sólo expresa la existencia de la fascinación con lo prohibido, sino que también funciona como el medio purificador que transforma la aversión en goce erótico. Para Bataille, la transgresión de los tabús más arraigados representa una *catexis* de gran intensidad que convierte actos repulsivos y deprimentes en la fuente de una excitación positiva:

I can link my revulsion at the decay (my imagination suggests it, not my memory, so profoundly is it a forbidden object for me) with the feelings that obscenity arouses in me. I

⁴¹ Friedrich Nietzsche. *On the Genealogy of Morals*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 49.

can tell myself that repugnance and horror are the mainsprings of my desire, that such desire is only aroused as long as its object causes a chasm no less deep than death to yawn within me, and that this desire originates in its opposite, horror.⁴²

Esta cita confirma que la repulsiva atracción que induce la imagen de un cuerpo sin vida surge a partir de impulsos contrarios que se sobreponen, se neutralizan mutuamente y dejan al espectador ciego e inerte ante la realidad cognitiva aniquilada.

Sin embargo, los acercamientos de Julia Kristeva ofrecen la oportunidad de analizar la representación de la otredad de un cadáver como elemento estético. La propuesta teórica de Kristeva no solo manifiesta la naturaleza material y reprimida de lo repugnante, sino que también extrae el cadáver de su condición de exilio. La autora examina esta imagen mórbida desde el punto de vista de una dualidad conceptual, donde la forma material está vacía pero presente y el significado secundario está ausente, irreal, aunque, íntegro, pues incorpora la matriz simbólica, una parte de la cual se sitúa en la realidad y la otra se disuelve en el ámbito imaginario, convirtiéndose en la fuente de la significación.

Ahora bien, la diversidad asociativa de la representación del cadáver en las tragedias de venganza exige considerar la contextualización del cuerpo sin vida a partir de los discursos político, religioso, científico, social y hasta sexual; no obstante, sería imposible abordar un estudio de semejante magnitud dentro de los límites de una tesis de doctorado. Por esta razón, mi análisis de la representación del cadáver y la presencia creada por su medio está vinculado a la naturaleza mimética del teatro renacentista que se caracterizaba por el afán de recrear vivencias reales en el escenario. Aparentemente, el realismo de estas obras era tal que T. S. Eliot, en su ensayo “Four Elizabethan Dramatists” identificó a la

⁴² George Bataille. *Erotism. Death and Sensuality*. Trad. Mary Dalwood. San Francisco: City Lights Books, 1986, p. 59.

determinación de los dramaturgos renacentistas de impregnar la ficción con la materialidad como su principal deficiencia. El autor manifiesta: “The great vice of English drama from Kyd to Galsworthy has been that its aim of realism was unlimited”.⁴³ Aunque no comparto el argumento de Eliot en cuanto a la naturaleza limitante del realismo en el teatro, dado que la tendencia de presentar lo habitual en el arte implantó nuevas inquietudes e intereses que enriquecieron la tarea de la producción dramática,⁴⁴ su premisa sobre la semejanza entre la realidad y la ficción en el escenario renacentista me parece bastante atinada en el contexto de mi tesis. Dado que el flujo de la vida cotidiana en Europa renacentista se distinguía por la presencia de espectáculos⁴⁵ de todo tipo, centraré mi análisis en tres manifestaciones célebres de la cultura visual popular que de manera clara surgen en las tragedias jacobinas. Es así que el castigo público, la anatomización de los cuerpos sin vida y la práctica de la exhibición de restos humanos determinan el enfoque temático de mi tesis. Aunque sería erróneo igualar estas manifestaciones de la cultura visual renacentista, ciertas proximidades en los procedimientos y fines de las formas culturales mencionadas ofrecen la posibilidad de sugerir una cercana asociación entre estos mundos comunes,⁴⁶ sobre todo en lo que se refiere al enfoque moralizante de la representación del cuerpo muerto o mutilado.

He mencionado con anterioridad que la fuente crítica principal que empleo en mi análisis es el estudio de Susan Zimmerman *The Early Modern Corpse and Shakespeares’s Theatre*; sin embargo, al realizar el examen de las tragedias de venganza surgió la

⁴³ T. S. Eliot. *Selected Essays*. Londres: Faber and Faber Limited, 1932, p. 111.

⁴⁴ Véase Anja Müller-Wood. *The Theatre of Civilized Excess*. Ámsterdam y Nueva York: Rodopi, 2007.

⁴⁵ Bajo el término “espectáculo” (de Latín *specto*, mirar) entiendo “specially prepared or arranged display of a more or less public nature (especially one on a large scale) forming an impressive or interesting show or entertainment, a sight, an event or performance, which is set up and enacted mainly to be seen”. E. S. C. Weiner, ed. *The Compact Edition of The Oxford English Dictionary*. Nueva York: Oxford University Press, 1991, p. 553.

⁴⁶ Me ocuparé de un análisis más detallado de las afinidades entre estas tres manifestaciones particulares de la cultura visual y el teatro jacobino en capítulos posteriores.

necesidad de tener una concepción sólida del contexto sociocultural de la época. Esta es la razón por la cual me acerco al libro de Robert Mills *Suspended Animation. Pain, Pleasure and Punishment in Medieval Culture* (2005), en el cual el autor examina la representación de diferentes tipos de tortura y de las ejecuciones públicas en la vida y el arte medieval con el fin de observar cómo estas prácticas se relacionaban con los conceptos de dolor y de placer. La propuesta que retomo en mi propio análisis de *The Spanish Tragedy* se refiere a la concepción de “suspended animation”, un estado estético intermedio entre el dolor y el placer, la vida y su fin que permite encontrar el goce artístico en la observación de un cuerpo mutilado. Mills afirma que la distancia entre el escenario (o el lugar de ejecución en su caso) y el público desempeña un papel esencial en la creación de la experiencia estética a partir de la representación de la tortura y de los cuerpos mutilados: esta distancia es lo que permite semiotizar estas experiencias traumáticas. Asimismo, considero el estudio de Jonathan Sawday *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture* (1995), que ofrece un análisis profundo sobre la cultura de disección renacentista. El autor manifiesta que los teatros anatómicos de la época no sólo constituían el lugar donde el cuerpo sin vida se desintegraba con el fin de ofrecer al espectador el placer voyeurista insólito, sino que también representaban el sitio donde la corporalidad humana se cubría con nuevos significados. Empleo la postura de Sawday para analizar la disección de Annabella en la tragedia de Ford *'Tis Pity She's a Whore* ya que, a mi parecer, semejante acercamiento a la imagen del cuerpo mutilado enriquece en gran medida el análisis textual dado que permite diversificar los acercamientos interpretativos a esta cuestión. De igual forma, me aproximo al libro de Charles Freeman *Holy Bones, Holy Dust: How Relics Shaped the History of Medieval Europe* (2012), con el fin de contextualizar la necesidad de exhibir los restos humanos en la época renacentista. Los

principios de Freeman fundamentan mi examen de *The Revenger's Tragedy* de Thomas Middleton. El carácter sumamente emotivo de las reliquias en la sociedad medieval y renacentista que el autor señala en su estudio destaca la necesidad de considerar la calavera de Gloriana bajo el régimen de la receptividad, la sensibilidad, la imaginación y la interpretación.

El examen del cuerpo sin vida no sería íntegro sin un análisis detallado de la percepción del dolor y el sufrimiento corporal, por lo que me acerco al estudio de Elaine Scarry *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World* (1985), que analiza la naturaleza del suplicio humano. El punto más significativo de su argumento lo constituye la capacidad del cuerpo lisiado para crear una ambigüedad connotativa debido a que el dolor al igual que la muerte carecen de contenido referencial y se resisten a ser articulados. Este hecho evidencia la necesidad de analizar la agonía de un moribundo dentro del contexto sociocultural de la época ya que sólo las vivencias predeterminadas y los sentimientos del espectador visualizan realidades físicas invisibles e introducen los eventos que ocurrían dentro del ámbito sensitivo en la materialidad inmediata.

De igual manera, me aproximo a varios estudios que buscan establecer el significado simbólico del cadáver. Ante todo considero el libro clásico de George Bataille, *Erotism. Death and Sensuality* (1957), en el que el autor investiga el significado de la transgresión y la naturaleza turbadora de la voluptuosidad e indaga sobre la naturaleza animal de la pasión, donde se confrontan el amor, la sensualidad y la muerte. El estudio *Images of the Corpse. From the Renaissance to Cyberspace* (2004), editado por Elizabeth Klaver, permite examinar el cuerpo sin vida como una entidad semiótica y discursiva que dada su lejanía de la experiencia intrínseca humana, de lo sensible y de lo percibido

siempre está determinada por el contexto cultural. Los ensayos de este libro consideran el impacto que la construcción cultural del cadáver produce en la subjetividad individual y social, por lo que considero pertinente incluir los postulados de esta obra en mi análisis de las tragedias de venganza. De la misma manera el estudio *Issues of Death: Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy* (1997), de Michael Neill, que analiza el cadáver dentro de diferentes discursos sociales renacentistas, me parece apropiado en el contexto de mi tesis. El acercamiento del autor a esta representación macabra ofrece varias conclusiones valiosas que manifiestan la necesidad de redescubrir constantemente las concepciones relacionadas con la muerte y sus significados a través de las culturas y tiempos, lo que evidencia la naturaleza subjetiva de esta imagen. Finalmente, me aproximo al libro de Elisabeth Bronfen *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic* (1992), en el cual la autora explora el significado simbólico del cadáver femenino. El postulado de Bronfen que retomo en mi análisis se refiere a la superposición de los significados secundarios sobre los primarios al observar la muerte de una mujer bella. El comentario de la autora requiere centrar el estudio de esta imagen macabra en lo oculto, en el sentido figurado y en el contexto cultural, puesto que la connotación literal del acto de morir pierde su fuerza en esta representación.

En cuanto al corpus de esta tesis, cabe señalar que mi estudio excluye la obra de William Shakespeare. Aunque para muchos críticos literarios las tragedias de este autor representan la elección innata en lo que se refiere al estudio del teatro renacentista inglés, he optado por prescindir de su obra dramática en mi análisis. Esto se debe a que la posición indiscutible de Shakespeare como la figura central dentro de los estudios literarios renacentistas margina a los demás dramaturgos que jugaban un papel sustancial en el

desarrollo de la cultura teatral de Londres en los siglos XVI y XVII. Por ende, mi tesis busca diversificar los acercamientos críticos al examen del teatro renacentista y desafiar el prestigio hegemónico de Shakespeare. Considero que las voces de autores como Kyd, Marston, Heywood, Fletcher, Ford, Middleton, Webster, por nombrar solo algunos, ofrecen la oportunidad de construir el cuadro más complejo y más enriquecedor del arte dramático del Renacimiento, al igual que comprender mejor los procesos socioculturales que regían la evolución de esta forma de entretenimiento público.

Por tanto, *The Spanish Tragedy* (1587) escrita por Thomas Kyd, *The Revenger's Tragedy* (1606) atribuida a Thomas Middleton y *'Tis Pity She's a Whore* (1629-1630) de John Ford conformarán el corpus de mi tesis. Aunque existe un gran número de obras dramáticas del Renacimiento que manifiestan la tendencia de explorar la retórica del cadáver,⁴⁷ he decidido incluir sólo estas tragedias. Los dramas mencionados de Kyd, Middleton y Ford no sólo gozaron de mayor éxito comercial en el Renacimiento debido a sus voces singulares y grandilocuentes, sino que también se caracterizan por la correspondencia clara entre la cultura visual popular y el teatro, porque integran los discursos de espectáculos penales, de anatomizaciones públicas y de la práctica de la exhibición de restos humanos en sus representaciones. Además, estas obras permiten apreciar el amplio rango de funciones dramáticas (la representación mimética, antiteatral y el papel del cadáver como utilería teatral) que el cuerpo sin vida solía desempeñar en las tragedias de venganza. Por consiguiente, en la discusión crítica de los siguientes capítulos, mi intención consiste en examinar con mayor detenimiento posible la amplia gama de

⁴⁷ *The Changeling* (1622), T. Middleton; *Women Beware Women* (1625), T. Middleton; *A Woman Killed with Kindness* (1603), T. Heywood; *The White Devil* (1612), J. Webster; *The Duchess of Malfi* (1613), J. Webster; *The Maid's Tragedy* (1611), Beaumont and Fletcher; *The Broken Heart* (1625), John Ford; *The Atheist's Tragedy* (1160), Cyril Tourneur; *Antonio's Revenge* (1600), John Marston; *The Duke of Milan* (1623), Philip Massinger; *The Maid's Revenge* (1639), James Shirley; por nombrar solo algunas.

teatralizaciones de los cuerpos sin vida que estas tragedias ofrecen, así como también analizar la variedad de los matices de los pensamientos y sentimientos codificados en estas representaciones. Este hecho requiere centrar mi estudio en la totalidad de cada obra con el fin de observar diferentes etapas en la construcción de la presencia a partir de la representación del cuerpo sin vida.

En el primer capítulo de mi tesis, además de plantear algunas concepciones sobre el cadáver propias de la cultura occidental renacentista, me propongo exponer los acercamientos de Julia Kristeva y de Herman Parret que ofrecen la oportunidad de analizar el cadáver teatralizado como elemento estético. La aproximación teórica de Kristeva examina el cadáver como la cúspide de lo abyecto, cuya naturaleza indeterminada produce la pérdida de la distinción entre el sujeto y el objeto o bien entre el yo y el otro. El cadáver, que siempre nos recuerda nuestra mortalidad, se sitúa al borde del orden simbólico, lo que conduce a la represión de la respuesta primaria inconsciente, nutrida por el horror y la repugnancia. Este rechazo a la experiencia traumática de enfrentarse a la imagen del cuerpo sin vida crea una distancia estética que se desencadena en la multiplicidad asociativa, el origen de la presencia. Parret, a su vez, ofrece la oportunidad de estructurar el análisis de la representación del cadáver en función del mundo de la cultura que sintetiza diferentes subjetividades para crear una sola, global en su naturaleza, intrínseca para la mayoría de los individuos que habitan la sociedad. La vida comunitaria, en la concepción del autor, constituye la existencia histórica de una tradición y de una transmisión cultural intersubjetiva donde los sentimientos, acciones y voluntades son compartidos. Esta sensibilidad universal de la comunidad propuesta por Parret se cimienta en un entrelazamiento de lo social y de lo sensible que sujeta el proceso de construcción de significados al juicio estético, subjetivo en su naturaleza y, por tanto, sometido a la

dimensión afectiva.

El segundo capítulo analiza *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd, una obra dramática que estableció el canon genérico de las tragedias de venganza al representar asesinatos, suicidios y cadáveres en el escenario de manera manifiesta. Asimismo, esta tragedia es reconocida por la transferencia exacta del espectáculo de ejecución pública al teatro. Hay que hacer notar que la representación detallada del castigo capital que aparece en la tragedia de Kyd constituía un acercamiento diferente al espectáculo de la violencia gráfica en el escenario renacentista, que si bien se caracterizaba por una crueldad excesiva, pocas veces incluía una exacta exhibición mimética de la agresión estatal. No obstante, mi análisis se enfocará en la subjetividad del cadáver que surge como la fuente esencial de la presencia en *The Spanish Tragedy*. El cadáver en la tragedia de Kyd aparece como un ser semi-vivo, lo que crea una imagen indeterminada y hasta cierto grado carnalesca en su ambigüedad, la cual se queda en el límite de lo cognitivo y lo perceptible y se convierte en el vínculo entre la ficción y la realidad. La cercanía empírica de los hechos representados crea una experiencia estética intrínseca a la subjetividad del público, facilita el proceso de identificación con el espectáculo y produce presencia. También examino la técnica dramática del metateatro que Kyd introdujo en el drama renacentista. El teatro en el teatro de *The Spanish Tragedy* potencia el concepto del *theatrum mundi*, lo que ofrece la oportunidad de romper con la estética de la mimesis y liberar la representación dramática del cadáver de los márgenes empíricos. Este hecho abre un campo interpretativo amplio donde la creación de la presencia ya no se delimita por la experiencia real, sino que surge a partir del ingenio del espectador.

Examino *'Tis Pity She's a Whore* de John Ford que representa el incesto entre los hermanos Giovanni y Annabella en el tercer capítulo. Aunque esta perversión erótica

determina el desarrollo de la tragedia, lo que me ocupa en este apartado es la imagen atroz del cuerpo de Annabella privado de su integridad en pleno escenario que, siendo el objeto del deseo incestuoso, plasma tres ejes discursivos principales: el dolor, el erotismo y la muerte. No obstante, no limito el estudio de esta obra sólo a los aspectos temáticos relacionados con el óbito de una mujer bella. Mi intención reside en analizar cómo la disección del cuerpo sin vida que revela el interior prohibido materializa la ficción, convierte a *'Tis Pity She's a Whore* en una obra donde la mirada siempre busca lo palpable, se enfoca en la materialidad del espectáculo, en su aspecto visual. Semejante aproximación contradice el *modus operandi* del teatro renacentista que se caracterizaba por su dimensión poética e imaginativa. Por tanto, *'Tis Pity She's a Whore* se convierte en una obra antiteatral cuya antiteatralidad surge a partir del carácter corpóreo de la representación; dicho proceso constituye el enfoque central de mi análisis. Asimismo exploro cómo la materialidad pura del cadáver de Annabella crea presencia. Con este fin considero con especial atención la imagen del corazón expuesto en una daga que vincula los aspectos cognitivos y afectivos de la representación, ya que en el Renacimiento este órgano no sólo pertenecía al ámbito fisiológico, sino que también representaba los secretos emocionales e identidades morales encubiertas de los seres humanos.

El cuarto capítulo está dedicado al análisis de *The Revenger's Tragedy*, la obra dramática de Thomas Middleton en la cual los cadáveres emergen como utilería macabra que parece no poseer otra función más que la de convertir la tragedia en un espectáculo de carácter sensacional. La naturaleza notoriamente espectacular de los cuerpos sin vida en la tragedia de Middleton produce la impresión de que el aspecto afectivo está ausente en esta obra, lo que sin duda alguna, dificulta la semiotización del cadáver teatralizado. No obstante, en *The Revenger's Tragedy* los cuerpos sin vida no están completamente privados

de protagonismo. La actualización de los rastros de los recuerdos y vivencias predeterminadas que el público realiza al acercarse a los hechos representados otorga significado y existencia imaginativa a los cadáveres, lo que resulta en su verdadera encarnación en el espacio teatral. Por tanto, en este apartado centro mi examen de la representación del cuerpo sin vida en la mirada activa del espectador que construye los significados a partir de la actualización del conocimiento interno y las memorias guardadas en el subconsciente y de este modo semiotiza lo que no tiene realidad propia. Por tanto, en lugar de considerar la visualidad como propiedad característica de los objetos me enfoco en los actos de visión hacia esos objetos: la historicidad, su alcance social y la posibilidad de un análisis sinestésico.

Finalmente, en el teatro jacobino un gran número de diferentes obras eran presentadas ante el público en un corto periodo de tiempo. Bajo condiciones en las que una tragedia o comedia se reproducía como máximo cinco veces (en el caso de su éxito comercial), la publicación del libreto no se consideraba como una cuestión de suma importancia. Muchos de estos textos no llegaron a nuestros días y otros tantos fueron impresos años después de su primera representación. Por esto, existe un gran número de ediciones de las tragedias de este período. Debido a que el análisis que realizaré se complementará con el examen del contexto sociocultural de la época, he optado por utilizar ediciones del siglo XVII, lo que a mi parecer, permite esclarecer ciertas tendencias culturales de carácter esencial en el proceso de construcción de significados que de otra manera permanecerían ocultas en las ediciones modernas. De esta forma, utilizaré el texto de *The Spanish Tragedy* publicado por Augustine Mathewes en 1623; de *'Tis Pitty Shee's a Whore* impreso en 1633 por Nicholas Okes y la edición facsimilar de la publicación renacentista de *The Revenger's Tragedy* que se dio a conocer por G. Eld en 1608.

1. TEATRALIZAR EL CADÁVER

The corpse, seen without God and outside of science,
is the utmost of abjection.

JULIA KRISTEVA, *Powers of Horror. An Essay on Abjection.*

Nuestra única certeza en la vida es morir, y saberse mortal induce temor, casi dolor físico, al igual que la conciencia de la finitud y la vulnerabilidad a la que está expuesto el ser humano. No en vano el hombre se ha negado a aceptar su aniquilación *post mortem*, independientemente de su estatus social, educación, religión o su momento histórico. Múltiples y significativas aproximaciones de tipo filosófico, teológico y artístico a la cuestión han emprendido una incesante búsqueda para tratar de contextualizar este acontecimiento inevitable e inaccesible. Como evidencia tenemos la introducción a esta tesis, en donde vemos que el teatro renacentista inglés también manifestaba un creciente interés en el drama de la muerte, cuyas imágenes destacaban por su grandilocuencia sangrienta. El corazón expuesto en una daga en *'Tis Pity She's a Whore*; las cabezas decapitadas de Suffolk, Cade y el Lord Saye en *Henry VI*; los miembros amputados en *Titus Andronicus*; numerosas muertes fingidas y los cadáveres revividos en *Romeo and Juliet* y *The Duchess of Malfi*; el cuerpo estrangulado de Desdémona y toda una corte masacrada en *Hamlet*, entre otras representaciones, revelan la preocupación con el óbito en

las tragedias de venganza y manifiestan el papel protagónico de los cuerpos sin vida en estas obras.

Por tanto, el presente capítulo retoma la tradición occidental de pensar la mortalidad y analiza el significado simbólico del cadáver en el Renacimiento para contextualizar la presencia del cuerpo sin vida en el escenario de este periodo. Mi principal interés consiste en la dinámica cultural renacentista que define el cadáver como el símbolo de la otredad amenazante cuya materialidad pura, horrible y seductora a la vez, constituye la fuente de la indeterminación, por lo que me aproximo a los postulados de Kristeva que en su libro *Powers of Horror* ubica al cadáver en el límite de lo empírico y lo ficticio. Esta concepción del cuerpo sin vida crea la necesidad de realizar el análisis de la presencia que surge por medio de esta imagen desde el punto de vista cognitivo y perceptivo para poder acceder al mundo de la obra a partir de la realidad y la atmósfera emotiva de la época. Con la finalidad de lograr este objetivo y articular los principios de la creación de la experiencia estética en el teatro jacobino el presente apartado expone los fundamentos teóricos de Parret que destacan la importancia de la unión entre los aspectos afectivo y cognitivo en el estudio de la presencia.

Iniciaré este capítulo con el análisis de las prácticas socioculturales de la cultura visual popular que de manera manifiesta surgían en las tragedias jacobinas para establecer el vínculo entre los mecanismos de la construcción de la imagería dramática y las concepciones del cadáver renacentista. Ya he destacado que el flujo de la vida cotidiana en Europa del Renacimiento se distinguía por la presencia de los espectáculos de todo tipo, dado que para las personas renacentistas, analfabetas en su mayoría, mirar y sobre todo imaginar se situaba en el centro de la doctrina religiosa, de las creencias y prácticas de

carácter devoto.⁴⁸ En efecto, los habitantes de las ciudades del Renacimiento encontraban placer en contemplar bodas reales o llegadas ceremoniales conocidas como advenimientos; procesiones de devotos y dramas religiosos representados durante la Semana Santa o en tiempo de la celebración de Corpus Christi; firmas de tratados y fletamentos; festejos populares y funciones públicas de artistas itinerantes; funerales de personas influyentes; oraciones públicas como Te Deums; y, desde luego, numerosos casos de mutilación y sufrimiento corporal donde el cadáver ocupaba un lugar central. Los castigos públicos, la anatomización del cuerpo sin vida y la exhibición de restos humanos constituían los principales aspectos de la cultura visual renacentista que popularizaban el cadáver, lo convertían en una imagen intrínseca e inmediatamente reconocible para el espectador.

Las ejecuciones públicas, en particular, representaban espectáculos muy populares que reunían audiencias numerosas. Charles Mitchel en *Shakespeare and Public Execution*, (2004), considera que la época renacentista era un período definido por el castigo: “This was [...] a well-defined culture of punishment, a landscape of tortured and detached bodies where the public actively sought out the thrills afforded by a visible death”.⁴⁹ Los espectáculos de castigo público resaltaban por su carácter carnavalesco: el público rara vez expresaba simpatía por los condenados; al contrario, cantaba y disfrutaba del pan de jengibre, la ginebra y las naranjas que se vendían en los alrededores mientras observaba los desmembramientos, los desollamientos y otros tipos de suplicio en el anfiteatro. Debido a que en Inglaterra renacentista sólo las infracciones graves de la ley ameritaban penitencias despiadadas, las autoridades de Londres solían ofrecer recompensas económicas a otras

⁴⁸ Arlette Farge. *Fragile Lives: Violence, Power and Solidarity in Eighteenth-century Paris*. Trad. C. Shelton. Cambridge: Harvard University Press, 1993, p. 172.

⁴⁹ Charles Mitchell. *Shakespeare and Public Execution*. Lewiston, Queenston y Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2004, p. 1.

localidades por los delincuentes que habían cometido crímenes severos con el objetivo de ofrecer al público de Tyburn, el cadalso principal del país, espectáculos sumamente impactantes de la mortificación corpórea. Detalles morbosos como el último discurso del condenado, su biografía, los hechos detallados de la ejecución y un mensaje de carácter didáctico solían publicarse en folletos tétricos que se vendían el día posterior de su muerte. Estos recuentos se distinguían por su imaginería vívida y morbosa. Uno de los ejemplos célebres de esta tradición escrita representa el panfleto anónimo titulado *The Terrible and Deserved Death of Francis Ravilliack* (1610), que narra la historia de la ejecución de un delincuente que apuñaló al rey francés Enrique IV el 14 de mayo de 1610, mientras que su carruaje real estaba detenido en el tránsito en la calle Ferronnerie de París. La mayor parte del contenido de la obra está dedicado al recuento casi obsceno del sufrimiento del malhechor:

The hand with the knife chained to it (wherewith he slew the king) and half the arm was put into an artificial furnace, then flaming with fire [...] and yet nothing at all would he confess, but yelled out with such horrible cries as if it had been a Devil, or some tormented soul in hell [...] With tongs and iron pincers made red hot in the same furnace, the appointed executioners pinched and seared the dugs of his breasts, the brawns of his arms and thighs, with the calves of his legs and other fleshy parts of his body, cutting out collops of flesh and burned them before his face...yet he would reveal nothing but that he did [the murder] of himself by the instigation of the devil...because the king tolerated two religions in his kingdom.⁵⁰

La excitación bárbara y la compasión burda inducidas por los actos de violencia extrema que revela el panfleto *The Terrible and Deserved Death of Francis Ravilliack*

⁵⁰ Citado por Mitchell B Merback. *The Thief, the Cross and the Wheel. Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999, p. 126.

constituían parte esencial de la vida espiritual renacentista y de las actividades relacionadas con el entretenimiento. Sin embargo, sería erróneo considerar las exhibiciones o las representaciones del sufrimiento ajeno como sólo una muestra de la brutalidad destinada a estremecer o entretener a la multitud impregnada por la bestialidad. Hay que hacer notar que tanto las ejecuciones públicas como las interpretaciones teatrales de la violencia se llevaban a cabo dentro de los márgenes de la ceremonia y el ritual, sujetas a sus propias técnicas, leyes y órdenes simbólicos.⁵¹

De igual modo la anatomización del cadáver constituía una parte integral de la cultura visual renacentista. Originalmente estas prácticas quedaban limitadas a los cuerpos de los criminales dentro del procedimiento de la tortura o ejecución. No obstante, cuando en 1540 Enrique VIII autorizó a la organización *Barber-Surgeons of London* establecer el primer anfiteatro de anatomía permanente, se marcó una nueva etapa en el desarrollo de este entretenimiento popular. Desde entonces las disecciones públicas se convirtieron en ocasiones festivas que duraban hasta cinco días y cuya organización solía coincidir con el solsticio de invierno o con el carnaval. Desde mediados del siglo XVI, su carácter cuasicomercial fue enfatizado por la creciente práctica de la venta de entradas y por la construcción de anfiteatros cada vez más lujosos en muchas partes de Europa, donde dos o tres centenares de espectadores tenían la oportunidad de presenciar las anatomizaciones. A principios del siglo XVII no sólo Londres, sino también Padua, Bolonia, Leiden y Ámsterdam contaban con estructuras permanentes de este tipo, signo innegable de la creciente popularidad de semejantes espectáculos. Sin embargo, la disección del cadáver no sólo representaba un entretenimiento extravagante, sino que también constituía un recuerdo

⁵¹ Daniel Baraz. *Medieval Cruelty. Changing Perceptions, Late Antiquity to the Early Modern Period*. Nueva York: Cornell University Press, 2003.

de la vanidad de la vida, una construcción discursiva que invitaba al espectador a realizar una mirada al interior de sí mismo. No en vano la puesta en escena de los eventos mencionados tenía como objetivo principal enfatizar el significado didáctico de estos espectáculos.

Mi análisis del papel del cadáver en el contexto sociocultural renacentista no sería completo sin la referencia a la práctica de la exhibición de restos humanos que abarcaba contextos muy amplios y a menudo excluyentes. Los cadáveres mutilados de los delincuentes expuestos en los puentes después de su ejecución, las partes corporales de los mártires que celebraban la fe cristiana en las catedrales y los cuerpos de los representantes de nobleza que surgían como el símbolo del poder político constituían piezas del mismo discurso que encontraba placer en contemplar el cuerpo sin vida. Aunque los reformadores protestantes destruían imágenes y reliquias con el fin de desmitificar la deidad del cadáver y erradicar su imagen del subconsciente europeo, el poder emblemático del cuerpo sin vida seguía intacto: los creyentes continuaban considerando las reliquias y las imágenes pintadas y esculpidas de los santos como fuente directa del poder divino. De hecho, a principios del siglo XVII la exhibición de restos humanos se incrementó y se convirtió en una práctica más sofisticada, costosa y personal. Además de los espectáculos punitivos elaborados y de relicarios suntuosos que representaban obras de arte en sí, esta nueva tendencia se manifestó en las costumbres funerarias de la época, sobre todo en lo que se refiere a los entierros de la nobleza. A saber, durante el reinado de Isabel I los funerales representaban eventos diseñados para formalizar la transferencia de títulos del difunto a sus herederos, todo con el fin de hacer hincapié en la estabilidad de la sucesión. El cuerpo de fallecido no jugaba papel importante en estas ceremonias y se reemplazaba con facilidad por una efigie cuando la podredumbre se apoderaba del muerto demasiado rápido. De cualquier forma, la

entrega dramatizada de títulos se realizaba en el altar, lo que evidencia la poca importancia del cadáver en las prácticas funerarias del periodo mencionado. En cambio, los entierros durante el reinado de Jacobo I se caracterizaban por el protagonismo del difunto que era exhibido a lo largo de todo el proceso, lo que abarcaba la ceremonia tradicional de la transferencia del poder político al igual que las innovaciones funerarias jacobianas tales como el velorio nocturno, la procesión hacia el lugar de sepelio y los rituales de duelo.

En suma, el cadáver desempeñaba un papel significativo en la cultura visual renacentista, lo que en cierto modo esclarece su presencia en el teatro, el medio por excelencia para dramatizar las obsesiones culturales. Dado que las producciones dramáticas se caracterizan por su esencia inmediata, flexible y polisémica, el cuerpo sin vida constituía una imagen teatral particularmente fructífera debido a su naturaleza indeterminada.

Ahora bien, ya he expuesto en la introducción que tanto en la Edad Media como en el Renacimiento el cadáver representaba la materia prima de las percepciones humanas. Su capacidad de aniquilar las fronteras corporales y la ausencia de las distinciones categóricas constituía el factor principal en el proceso de creación de significados gracias a la multiplicidad asociativa que esta indeterminación inducía. El cadáver constituía una entidad en la que lo visual se desarrollaba en lo invisible y lo exterior se interiorizaba, es decir, las categorías opuestas se colapsaban una en la otra y convertían el cuerpo sin vida en un misterio ambivalente. Por un lado, este enigma era cercano a la realidad por su carácter palpable, perceptible, sensible, y por el otro, se oponía a la materialidad, llevaba la imaginación al sitio donde el significado se destruía, donde reinaba lo abyecto que perturbaba y fascinaba a la vez. Sin embargo, se encontraba más allá de lo posible, soportable y comprensible. Esta naturaleza ambivalente del cadáver que siempre se encuentra en el límite de la amenaza real y la rareza imaginaria representa uno de los

enfoques principales de Julia Kristeva en su estudio *Powers of Horror. An Essay on Abjection*:

There, I am at the border of my condition as a living being. My body extricates itself, as being alive, from that border. Such wastes drop so that I might live, until, from loss to loss, nothing remains in me and my entire body falls beyond the limit—*cadere*, cadaver. If dung signifies the other side of the border, the place where I am not and which permits me to be, the corpse, the most sickening of wastes, is a border that has encroached upon everything. It is no longer I who expel, "I" is expelled. The border has become an object.⁵²

Precisamente, la indeterminación que nutre la concepción del cadáver es lo que altera el orden, trastorna las identidades y constituye la esencia de lo abyecto en la concepción de Kristeva. No es la impureza lo que causa la abyección; lo ambiguo, lo compuesto, lo impreciso que no respeta límites y normas en lo que llega a ser inmoral, siniestro, sombrío como el terror que seduce, el odio que enamora o la pasión que mata. Lo abyecto surge a partir del conflicto que impide establecer referencias claras dado que se niegan y se aniquilan. Es un proceso que Kristeva determina como “the abjection of self”, donde el vínculo imposible de asociaciones representa la esencia del sujeto, la pérdida inaugural que conforma el fundamento de su ser.

Lo repugnante tiende a ser excluido de la memoria y la experiencia vivida; no obstante, siempre vuelve como el relámpago que perturba la paz del olvido y vincula conceptos opuestos. Kristeva manifiesta al respecto: “The time of abjection is double: a time of oblivion and thunder, of veiled infinity and the moment when revelation bursts forth”.⁵³ Lo abyecto, por tanto, actúa como el catalizador de la realidad que enfatiza los

⁵² Kristeva, *op. cit.*, p. 3.

⁵³ *Ibid.*, p. 9.

significados primarios del acto de morir y, aunque el individuo niega semejante cercanía, no tiene otra opción más que unirse a esta indeterminación de manera violenta. Es entonces que, en la opinión de la autora, surge la ambigüedad que superpone los significados secundarios sobre los primarios con el fin de compensar la brutalidad del presente y revestir la otredad con nuevos significados:

We may call it a border; abjection is above all ambiguity. Because, while releasing a hold, it does not radically cut off the subject from what threatens it—on the contrary, abjection acknowledges it to be in perpetual danger. But also because abjection itself is a composite of judgment and affect, of condemnation and yearning, of signs and drives. Abjection preserves what existed in the archaism of pre-objectal relationship, in the immemorial violence with which a body becomes separated from another body in order to be—maintaining that night in which the outline of the signified thing vanishes and where only the imponderable affect is carried out.⁵⁴

La ambigüedad que surge a partir de lo abyecto es una categoría estética que no sólo indica la imposibilidad de asimilar la angustia provocada por el cadáver, sino que también representa el mecanismo de control de esta ansiedad.

La postura de Kristeva evidencia la naturaleza ambivalente del cadáver capaz de crear una experiencia estética por medio de lo majestuoso que se suplementa con algo poco atractivo y hasta repugnante. Winfried Menninghaus en su estudio *Disgust. Theory and History of a Strong Sensation* define la capacidad de lo horroroso y lo repugnante de causar placer estético con la expresión “sensaciones mixtas” que se refiere al vínculo entre las emociones placenteras y las desagradables que demanda una respuesta inmediata emocional y hasta física. El autor manifiesta al respecto:

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 9-10.

The mixed sensations, which transform unpleasant objects and sensations into sources of aesthetic pleasure, are superior to “pure enjoyment” because they provide an enlivening solicitation of our sensitivity to a heightened degree by means of changing sides – of performing a trajectory with a considerable amplitude of tension.⁵⁵

La experiencia estética creada por medio de sensaciones mixtas comprende un campo amplio donde la relación ambivalente entre lo atractivo y lo repulsivo es el factor que produce un tipo de placer reprimido que surge a partir del miedo, el dolor o la repugnancia, es decir, emociones fuertes y sumamente negativas.

A partir del comentario de Menninghaus, el cadáver representa la fuente de la sensación mixta por excelencia dado que constituye la cima de la abyección. La naturaleza anómala del cadáver transgrede las categorías naturales, crea una indeterminación difícil de superar en la cual el rechazo se une a una atracción que inclusive se vuelve una franca fascinación en algunos casos. La presencia constante del desequilibrio y del conflicto añade profundidad y conmoción a la situación representada en la obra y, por tanto, cierto prototipo de goce que surge al enfrentarse a semejante indeterminación. Esta ambivalencia de emociones es lo que produce una respuesta mucho más intensa y bastante paradójica a un nivel sensual y espiritual: la consecutiva o simultánea mezcla de placer y asco resulta ser más estimulante que el goce en su forma pura donde la resistencia a los aspectos desagradables se transforma en un estímulo grato de carácter estético.

La distancia estética, a su vez, reconfigura la experiencia repugnante y hasta la dignifica: su naturaleza artificial ofrece el placer más refinado dada la ausencia de los aspectos brutales que surgen, por ejemplo, mientras ocurre la lucha de gladiadores o

⁵⁵ Menninghaus, *op. cit.*, p. 26.

durante la observación del castigo público. A saber, la representación renacentista del ahorcamiento en la producción artística alemana y francesa no sólo dependía de la iconografía convencional que determinaba el valor simbólico e ideológico de estas obras, sino que también revelaba la tendencia a exaltar el proceso de estrangulación. Los elementos propios de esta ejecución como convulsiones, sangrado, evacuación involuntaria de materia fecal o erección terminal permanecían ocultos, el sufrimiento humano se embellecían con el fin de acentuar el enfoque ideológico de la obra o para destacar la grandeza humana de soportar un suplicio brutal. Robert Mills manifiesta esta tendencia de la siguiente manera:

Hanging [...] was not only an act of legal significance; it also had immense symbolic importance and its representation in art and literature is as crucial an avenue of enquiry as hanging in fact. [...] Depictions of hanging in this period, whether in visual or literary productions, not only depended on a common iconography, which conditioned their reception and symbolic value, but they also reveal a common interest in aestheticization: that is to say, certain aspects are modified or even beautified in order to perform ideological work that is unrelated to the judicial realities of hanging *per se*.⁵⁶

Pese a la naturaleza artificial de los horrores artísticos, la representación del cadáver no evita que el temor y la repulsión se desenvuelva dentro de dimensiones tanto emocionales como cognitivas.⁵⁷ Estos sentimientos, la respuesta inmediata a la exhibición de la crueldad extrema o a los cuerpos mutilados, siempre implica algún tipo de conmoción o perturbación; en otras palabras, una transición de un estado físico normal a una condición agitada marcada por la alteración interna. Dado que el horror o la abyección representan

⁵⁶ Mills, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁷ Noël Carroll. *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. Nueva York, Londres: Routledge, 1990.

emociones súbitas que no se asemejan a la sensación ponderada que induce, por ejemplo, la envidia perpetua, las reacciones que experimenta la mayoría de seres humanos –contracción muscular, tensión, estremecimiento, hormigueo, aprensión, náusea, gritos involuntarios– son conmociones subjetivas y heterogéneas muy difíciles y hasta imposibles de analizar dentro de un marco teórico.

No obstante, las emociones también implican la presencia de elementos cognitivos como creencias y pensamientos sobre las propiedades naturales o comúnmente aceptadas de los objetos y situaciones determinadas. He mencionado que la principal característica del horror y la abyección es su esencia transgresiva que quiebra el orden congénito de las cosas. Por tanto, la sensación de estremecimiento y repulsión dependen siempre del grado en que se vulneran los límites socioculturales de lo que se considera normal en una sociedad determinada. Por ejemplo, el unicornio, un híbrido monstruoso que posee el cuerpo de caballo blanco, patas de antílope, barba de chivo y un cuerno de narval en su frente, debería causar por lo menos miedo por su deformidad, que linda con la impureza. Sin embargo, en la cultura occidental esta criatura mitológica no se contempla con una combinación del temor y repulsión, sino todo lo contrario: es admirada por sus poderes mágicos curativos y hasta se identifica con el mismo Cristo. Esta percepción positiva de lo monstruoso es una construcción cultural que se debe a un error de traducción cuando un grupo de estudiosos en el siglo II d. C. emprendió la tarea de realizar la versión griega del Antiguo Testamento. Quizá, con el fin de añadirle misterio a la trama se decidió convertir al buey salvaje (*re'em* en Hebreo) en *monokeros* o “criatura de un solo cuerno” que en el siglo IV d. C. fue traducido al idioma latín como *unicornis*.⁵⁸ Es así como el unicornio llegó

⁵⁸ Adolfo Salvatore Cavallo. *The Unicorn Tapestries at the Metropolitan Museum of Art*. The Metropolitan Museum of Art, New York: Harry N. Abrams Publishers, 1998.

a formar parte de la Biblia⁵⁹ y de la cultura occidental en general, lo que lo privó para siempre de su aspecto bestial (que es intrínsecamente amenazador e impuro) de matices negativos.

En efecto, un objeto o un ser resulta repugnante y horroroso cuando su naturaleza es intersticial al igual que contradictoria.⁶⁰ A saber, muchos seres fantásticos caracterizados de manera negativa por su maldad, fealdad o tamaño representan un conjunto de aspectos incongruentes. Los personajes endemoniados habitualmente implican una superposición de dos individuos distintos: el poseído y el poseedor, siendo este último por lo regular el diablo, una figura transgresora. Asimismo, el hombre lobo es una mezcla de humano con otra especie, mientras que espíritus, zombis, vampiros, momias, por nombrar sólo algunos representantes de este grupo, unen categorías opuestas como la vida y la muerte.

Así que el aspecto cognitivo –el entorno cultural, el pensamiento y las creencias– constituye una parte esencial en la construcción de la sensación de horror o repulsión artístico que en su naturaleza es una ilusión. Esta es, precisamente, la paradoja de la ficción: el público está consciente de que el espectáculo y los personajes son irreales; no obstante, a pesar de lo que se conoce de ellos siguen respondiendo con una emoción genuina. Pareciera que el auditorio, por medio de un proceso psicológico, suprime el conocimiento de que la representación no es real y, por tanto, responde con una convicción emocional como si los sucesos en el escenario fueran verdaderos.

En realidad, cuando el espectador contempla una imagen repugnante en el teatro, su mirada se encuentra atrapada por los elementos que le brindan la emoción del pavor artístico, en particular, en las propiedades terribles que las normas socioculturales le

⁵⁹ El unicornio aparece en varios apartados de la Biblia tales como Números 23:22 y 24:8, Deuteronomio 33:17, Job 39:9-12, Salmos 22:21, 29:6, 92:10, Isaías 34:7.

⁶⁰ Carroll, *op. cit.*

atribuyen. Al reflexionar sobre lo abyecto, el dolor, el sufrimiento y la crueldad, el público se encuentra aterrorizado por el contenido de los pensamientos que le induce la obra del arte y no porque considere los sucesos en el escenario como un peligro real para su existencia. Las personas que asisten al teatro no toman ninguna medida para salvarse mientras observan, por ejemplo, las escenas de crueldad, ya que la contemplación y el proceso de interpretación de esta violencia gráfica son los factores que incitan horror, pero no constituyen un peligro real de ser el siguiente protagonista en el espectáculo aterrador del castigo público.

No obstante, he mencionado en la introducción que la imaginación mental no puede ser reducida sólo a un aspecto dado que la presencia y su construcción siempre oscilan entre la subjetividad intrínseca de un ser y el mundo que lo rodea. Por lo tanto, a continuación considero los postulados de Parret que permiten realizar el análisis de la construcción de la experiencia estética sin reducir este proceso a los estados puramente cognitivos o afectivos. El autor demuestra que la intensidad de la experiencia estética depende del grado de la percepción de cada espectador y está directamente relacionada con su pensamiento y sus vivencias, lo que abre un resquicio en el espacio-tiempo de las percepciones y provoca la emoción estética. “Si el mundo está poblado de presencias”, señala Parret al respecto, “es porque nuestra alma proyecta su subjetividad y sus modalizaciones sobre el mundo, y fabrica de ese modo ontologías que no están sometidas a la función de existencia”.⁶¹ La presencia está modelada por los juicios y valores del espectador, y su reconocimiento es ante todo afectivo. La síntesis noética ocurre a partir de los sentimientos, recuerdos, signos que profundizan, humanizan el sentido al añadir valor cualitativo de placer, disgusto, belleza u odio a la representación.

⁶¹ Parret. *op. cit.*, p. 12.

En el caso particular del cadáver y de la presencia creada por su medio, hay que recordar el carácter ambivalente de este concepto que une la repugnancia a la fascinación, la realidad a la fantasía. Por un lado, la presencia creada a partir de la representación del cadáver se determina por los procesos de contigüidad y semejanza, que en términos generales permiten identificar, asociar y asimilar los conceptos que se perciben a partir de las nociones preexistentes en nuestra conciencia. Dicho de otra manera, se trata de un pensamiento que hace relaciones por analogía, en el que la semejanza a menudo es parcial y no sólo refleja la realidad, sino que de igual manera añade un significado más profundo y actualizado a la existencia. La interacción de la imaginación y la presencia siempre ocurre a partir del pensamiento y las formas originarias de la existencia consciente, donde la percepción del objeto como tal forma parte central del proceso de construcción de los significados que incorpora la función de explicación, de toma de posición de la creencia y de la conjetura evaluativa.⁶²

En este caso, la creación de la experiencia estética está determinada por el objeto que la induce: no existe actividad, estado, condición experimentable u ocurrencia que se desvincule de este elemento, ya que la única evidencia de que el espectador crea imágenes mentales es el hecho de que estas representaciones surgen en su pensamiento.⁶³ Por esta razón es imposible imaginar sin evocar algo y es también el motivo por el cual las cualidades del objeto figurado tienden a definir el instante de la representación de esta entidad. Si el proceso de producción de la presencia se centra en eventos o conceptos puramente imaginativos como, por ejemplo, la existencia después de la muerte, se abre un campo creativo amplio que no se encuentra limitado por los fenómenos naturales. No

⁶² *Ibid.*

⁶³ Elaine Scarry. *The Body in Pain*. Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 1985.

obstante, esta autonomía y lejanía de la realidad es lo que atribuye a la presencia cualidades de trivialidad o marginalidad por su poca utilidad en el contexto de la vida ordinaria.

Sin embargo, éste no es el caso del cadáver, que no sólo se define por las creencias a menudo distantes de la materialidad, sino que también está asociado con la realidad habitual, en especial con sensaciones sumamente emotivas como el horror, la muerte y la abyección. Bajo esta condición, la naturaleza de la presencia cambia, se vuelve más intrínseca, inmediatamente reconocible. Por medio de la fantasía, las imágenes pueden traspasar los márgenes físicos del cuerpo del espectador y se sumergen en el mundo exterior o permiten que las representaciones del universo externo penetren su alma y se establezcan como las vivencias predeterminadas que se refieren al sistema de verdades necesarias y evidentes guardadas en la memoria. Dado que estas experiencias son el resultado de una construcción cultural, su representación provoca el despliegue de imágenes y emociones anticipadas de la naturaleza subjetiva que siempre están latentes en cualquier acto de construcción de significado.

Para Parret, gran parte de nuestro reconocimiento y estructuración del mundo se lleva a cabo por medio de imágenes estereotipadas que se encuentran almacenadas en nuestra memoria, lo que representa un componente sustancial del proceso de la visualización mental y cognitiva, puesto que es un medio de actualización de la información y las impresiones percibidas. El autor afirma: “La actualización de las marcas de la memoria es una interpretación que entraña toda la retórica de la invención y moviliza la facultad creadora de la imaginación”.⁶⁴ Esta capacidad de crear imágenes mentales con la ayuda de recuerdos es posible gracias a que la memoria está constituida por una estructura clasificada donde la representación cognitiva evocada se asocia a la traza emocional de este

⁶⁴ Parret, *op. cit.*, p. 163.

conocimiento, por lo que cuando la mente extrae la imagen de un aspecto imaginario se convierte en una visualización congénita, experimentada anteriormente a nivel subconsciente. Esto se debe a que el objeto definido por las convenciones culturales se encuentra en el trasfondo subliminal y está listo para ser percibido, ya está presente en cierto modo.

En cuanto al cadáver, la memoria y la imaginación colaboran constantemente para que el objeto artístico deje de ser efímero, es decir, una mera ilusión y llegue a formar parte de la realidad empírica. La traza cultural, particularmente las memorias colectivas que se originan en los actos reiterados de la rememoración, representan la esencia de este proceso que transforma los recuerdos del cuerpo sin vida resguardadas en la memoria. Esto permite una constante producción y reproducción de las experiencias colectivas en nuevos contextos y con diferentes enfoques significativos.

Así, la presencia creada por medio de la representación del cuerpo sin vida constituye una experiencia en la que la concreción de la fantasía surge a partir del estímulo externo que afecta, ante todo, las estructuras mentales responsables que organizan el material sensual y facilitan su comprensión. El pensamiento del espectador, a su vez, clasifica los conceptos percibidos y evalúa su naturaleza desde las nociones existentes con el fin de asociar la multiplicidad de la información con los principios predeterminados en nuestra mente. Los seres humanos no experimentan estados mentales relacionados entre sí sólo por sucesión, sino estados mentales modificados por nuestro conocimiento, experiencias y antecedentes socioculturales. En ambos tipos de la imaginación el proceso vincula lo racional y lo inconsciente, ya que al reproducir la realidad o al modificar los conceptos existentes en la memoria se transforman las categorías reales. La creación no puede existir sin esta condición: cualquier ficción debe sostener componentes de la

imaginación reproductiva que están vinculados con la realidad empírica de manera intrínseca, dado que sólo de este modo el producto del ingenio, que siempre transforma la materialidad, es semiotizado por los espectadores.

Por tanto, la presencia en una obra teatral se advierte únicamente en las imágenes que ella misma produce, por lo que la discusión sobre su naturaleza debe ser vinculada con los objetos que evocan estas representaciones en la mente de los espectadores. “Almost never is the imagination ‘imagined’ without an object”,⁶⁵ enuncia Elaine Scarry en su estudio *The Body in Pain*. El comentario es bastante atinado en el caso del cadáver, el cual si bien posee ciertas características fantásticas, llega a formar parte de la realidad inmediata. Hasta en las tragedias renacentistas y jacobinas, donde los autores solicitan que su público manifieste la capacidad de crear imágenes a partir del contexto que carece de estímulos visuales, el proceso de la producción de la presencia por medio de la representación de los cuerpos muertos se revela a partir de las múltiples exposiciones de los cadáveres que surgen en las obras de manera real. Esto se debe a que la experiencia estética constituye un proceso mental subjetivo cuyo éxito depende de la identificación apropiada entre el elemento que la estimula y el mundo real. Este es, precisamente, el propósito del universo ficticio: crear la ilusión de la correspondencia perfecta entre la realidad y la fantasía. Cuando los hechos imaginarios alcanzan esta propiedad de la identificación idónea, el mundo real penetra la ficción añadiendo verosimilitud a la irrealidad.

En efecto, las percepciones y sentimientos almacenados en la conciencia en torno al cadáver permiten al público actualizar de manera inmediata la información y las impresiones desplegadas en una obra. La posibilidad de establecer vínculos con la realidad empírica es lo que ofrece al público la oportunidad de identificarse con la ficción: es

⁶⁵ Scarry, *op. cit.*, p. 164.

distinto aterrorizarse por un personaje fantástico como Drácula, el Gólem o el monstruo creado por el doctor Víctor Frankenstein que experimentar un temor artístico o repulsión con los aspectos que forman parte de la vida, como lo es el caso del cadáver. En el último caso la cercanía referencial, las características familiares o las alusiones implícitas reducen la distancia estética, lo que incrementa la verosimilitud de la obra.

El cadáver une la realidad, la imaginación y lo visible que representa el significante casi tangible, fuertemente ligado a su significado representado, y lo visual, un acontecimiento que transfigura, condensa y se modifica bajo la mirada del espectador en su mente. Según Parret la presencia surge, precisamente, cuando lo invisible, aquello ficticio se revela y llega a formar parte de la realidad empírica:

La eficacia de lo *visual* no se puede comprender a partir del control de lo visible. El interés debería desplazarse de la visibilidad de lo visible a la *visualidad de lo visible*. Solo entonces se incrusta lo estético, y la fenomenología de la mirada descubre la intrusión de lo *invisible*. En efecto, lo invisible es el horizonte de lo visual.⁶⁶

Esta cita evidencia la capacidad del cadáver para poner de manifiesto lo que no se puede ver, siendo este proceso la peculiaridad del teatro jacobiano cuyo escenario siempre está impregnado de lo visual, que modifica y vincula la realidad a su reproducción. He expuesto con anterioridad que esta transmisión no sólo se debe a la iconicidad del objeto representado, sino a la esencia indicial del traslado que no se limita a alguna semejanza o analogía, ni a las propiedades generales del elemento imaginado. Alcanza su expresión máxima cuando se establece una relación de proximidad existencial y material entre el objeto presenciado y los sentidos al igual que las memorias de la persona que lo contempla.

⁶⁶ Parret, *op. cit.*, p. 275.

El cadáver logra que lo invisible llegue a tener un sentido que se muestre y que se nombre cuando es puesto en escena por medio del esfuerzo mimético por representar, transformar, exagerar y recrear la vivencia, comprimir el flujo de la existencia en el escenario. Es la naturaleza misma del cadáver que imita la vida, que no se restringe a los conceptos abstractos y universales, sino que constituye una oscilación continua entre el espacio, el tiempo, el cuerpo y las experiencias vividas. Precisamente los vínculos con la materialidad empírica, las creencias y los pensamientos determinados por el entorno sociocultural sobre las propiedades de objetos y situaciones determinan el proceso de codificación y desciframiento de los signos cercanos a la realidad, lo que lleva a la construcción de la experiencia estética significativa.

Cabe mencionar que la asociación de contigüidad y semejanza entre los acontecimientos representados en las obras y la realidad empírica suele manifestarse de manera persistente en la literatura en general. Sin embargo, esta tendencia es particularmente evidente en el caso del teatro jacobino, el cual, al ser mimético en su naturaleza, reflejaba la interacción de la comunidad y sus normas culturales. Por tanto, la respuesta del público a la puesta en escena de una obra dramática en gran medida fue el resultado de su experiencia comunitaria y de su conocimiento cultural general que abarcaba los ambientes domésticos, los rituales sociales, los códigos de vestimenta, las expresiones faciales, el lenguaje corporal, entre otras cosas.⁶⁷ Dicho de otro modo, el cadáver nunca aparecía en el drama renacentista en un vacío informativo, por el contrario, siempre vinculaba el desarrollo de la trama a los códigos culturales y convenciones sociales propios de su realidad. El vínculo con la experiencia empírica que ofrece el cadáver en las tragedias

⁶⁷ Jeremy López. *Theatrical Convention and Audience Response in Early Modern Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

jacobianas permite que el proceso de construcción de significados por parte del espectador pase de la fase pasiva a su estado activo donde la simple contemplación se convierte en la comprensión crítica de la obra. En otros términos, si el espectador es capaz de establecer vínculos con su materialidad empírica la distancia entre la ficción y la realidad se reduce, se crea una emoción auténtica que lleva a la producción de la experiencia estética.

El desplazamiento de los significados, la inestabilidad simbólica de la imagen del cuerpo sin vida permite suspender la relación de semejanza y formar nuevas dimensiones que dan sentido a lo ilusorio. Así, el espacio empieza a llenarse con los elementos significantes que acercan la realidad y la ficción, hacen visible lo sobrenatural, lo escatológico, lo congénito. Es la manera en que la imagen mental pierde su carácter material, se vuelve más humanizada por las sensaciones del espectador, dado que deja de transmitir lo concreto de la realidad y se centra en lo concreto perceptivo de la verosimilitud, como bien lo define Parret:

La mirada, en busca de lo concreto, está siempre en rotación: lo único que hace es desplazarse, traducir la realidad en ficción, la imagen representacional en figura semiótica. El espacio del misterio [...] no se reduce ya a lugares-cuerpos: como es generado a partir de la mirada productora, el espacio es unitario, dinámico y profundamente humanizado.⁶⁸

Así, la presencia creada a partir de la imagen del cuerpo sin vida representa el flujo ineludible de las experiencias cuya recepción interpretativa, además de los aspectos intelectuales, siempre presuponen el factor afectivo, los elementos que se sobrepone creando la experiencia catártica de placer y estremecimiento. Las indeterminaciones mencionadas atestiguan que el componente histriónico en este proceso es el cimiento sobre

⁶⁸ Parret, *op. cit.*, p. 286.

el cual se construyen las estructuras de la experiencia estética, dado que las experiencias viscerales destacan por su naturaleza profunda, intensa e irracional y, por consiguiente, dejan una huella perdurable en el alma del espectador. La postura de Parret permite precisar el mecanismo de la construcción de la presencia marcada por el alto grado de intensidad:

El campo de la presencia está determinado por [...] el grado de *intensidad* de la percepción. La modalización ya no es únicamente *existencial* (en el eje de lo virtual a lo actual), sino que es, ante todo, *tensiva, perceptiva*: la densidad de la presencia y la tonicidad perceptiva están correlacionadas.⁶⁹

Este postulado de Parret es particularmente atinado en cuanto a la ambigua concepción renacentista del cadáver, el cual, como ya habíamos visto, comprende la construcción cultural que abarca la fascinación y lo abyecto dentro del contexto real impregnado de las creencias ficcionales. Dicho de otra manera, el cadáver pertenece al flujo de las vivencias; no obstante, se encuentra en el borde de los campos cognitivo y afectivo. Aunque el cadáver es algo real y tangible, carece de referente empírico, por lo que se forma la presencia que inevitablemente debe estar determinada por la experiencia unida a la percepción. Así, la presencia del cadáver surge a partir de una síntesis noética relacionada con íconos y signos propios de la realidad donde el contexto cultural transforma la vivencia imaginaria en una modalidad tética que junto con la modalidad erotética, neutraliza el aspecto ficticio de esta representación. La interpretación de una imagen creada a partir de la referencia al cadáver depende en gran medida de los aspectos extra-lingüísticos que una obra despliega.

Por tanto, a partir de los postulados teóricos de Kristeva y Parret se puede inferir

⁶⁹ *Ibid.*, p. 15.

que el cadáver en las tragedias jacobinas surge como una imagen contradictoria que induce el horror y la repulsión y cuya naturaleza artística crea distancia estética y como resultado cierto placer estético. Dado que el cuerpo sin vida se encuentra en el límite de lo simbólico, su capacidad de vincular el mundo de la ficción y la realidad mantiene unidos los aspectos cognitivos y afectivos, lo que crea mayor grado de la presencia y permite establecer continuidad con la realidad renacentista, la fuente de las asociaciones más vívidas propias del proceso de la construcción de los significados. El contexto sociocultural define la interpretación de ciertos aspectos dado que la cultura se plasma en convicciones que designan referentes determinados dominantes.

Hasta aquí he analizado algunos aspectos cognitivos y afectivos que conforman el proceso de la construcción de la experiencia estética a partir de la representación del cadáver en las tragedias de venganza. Como podemos observar, el teatro renacentista no es el sitio donde la imaginería verbal por más vívida que sea siempre se encuentra abrumada por el mundo construido a través de estímulos visuales exteriorizados en la representación dramática. En el caso de las tragedias de venganza, la experiencia es principalmente transmitida de manera oral, lo que obliga a los espectadores a desviar su mirada del escenario, emplear su ingenio y participar de manera activa en el proceso de construcción de significados. Esto hace que la tarea del espectador sea compleja y sofisticada. De hecho, ésta es la diferencia entre el teatro renacentista y los espectáculos dramáticos en los cuales los efectos especiales y la supresión del límite entre la representación y la realidad permiten al espectador identificarse sin mayor problema con el personaje y la trama, jugando de tal modo el papel de cómplice pasivo. En cambio, el público del teatro jacobino es invitado a involucrarse de manera más intensa en la construcción y operación de los espacios imaginativos, es convocado a abandonar el lugar de la observación exterior y sumergirse en

la profundidad del tiempo de la escena representada. La mirada del espectador es la que semiotiza el espacio pictórico, traspasa el medio visible y la banalidad del sentido superficial por medio de un proceso donde la oscilación entre los aspectos intelectuales y emocionales resultan en la condensación de lo subjetivo y, por tanto, en su concretización.

2. EL CADÁVER TEATRALIZADO EN *THE SPANISH TRAGEDY* DE THOMAS KYD: EL ARTE DE VISUALIZAR LO INVISIBLE

Think when we talk of horses, that you see them
 Printing their proud hoofs i' th' receiving earth:
 For 'tis your thoughts that now must deck our kings.

WILLIAM SHAKESPEARE, *Henry V.*

The Spanish Tragedy (1587), de Thomas Kyd, es a menudo señalada como una tragedia de venganza sumamente influyente, en cierto sentido canónica, debido a su éxito comercial y el impacto que ejerció sobre Shakespeare y sus contemporáneos. En efecto, mientras que la mayoría de los dramas renacentistas no gozaban de más de una representación teatral, la tragedia de Kyd aparecía regularmente en los escenarios de Londres inclusive una década después de su estreno. Su texto fue reimpresso diez veces durante un periodo de veinte años después de su composición, lo que generó una diversidad de adaptaciones, alusiones y parodias. Gurr, por ejemplo, asegura que “*The Spanish Tragedy* was quoted and burlesqued more than any other play, even *Hamlet*”.⁷⁰

Sin duda alguna, gran parte de su éxito se debió a la violencia extrema y las numerosas muertes que por primera vez aparecieron en el escenario inglés de manera explícita, para posteriormente convertirse en una característica principal del género. Sin

⁷⁰ Andrew Gurr. *Playgoing in Shakespeare's London*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 143-144.

embargo, considero que la popularidad de *The Spanish Tragedy* no sólo comprende la presencia de los actos de violencia atroces e insólitos, sino que introduce otra innovación notable que fue el metateatro, a menudo considerado como el componente esencial de la complejidad estructural y temática de la obra. La metateatralidad de *The Spanish Tragedy* abarca diferentes niveles. Ante todo, el drama ofrece la representación de la tragedia *Soliman and Perseda*, la cual surge como un vehículo de venganza. Adicionalmente, Kyd introduce otros dos entretenimientos internos –el banquete que Hieronimo organiza para el embajador portugués y la pantomima encabezada por el personaje de Venganza– lo que produce múltiples homólogos funcionales de las personas reales involucradas en esta obra teatral. A saber, Hieronimo y Venganza surgen como autores, los actores de *Soliman and Perseda* aluden al elenco de *The Spanish Tragedy*, los espectadores de los entretenimientos representados en la tragedia apuntan al público verdadero. Inclusive, el mundo de la obra se convierte en el reflejo de la realidad, al representar miméticamente las prácticas sociales comunes. En otras palabras, en *The Spanish Tragedy* la metateatralidad surge como el medio por el cual Kyd reduce la distancia estética y convierte el proceso de construcción de significados en una actividad intrínseca que se encuentra sujeta a los antecedentes socioculturales de los espectadores. De esta manera Thomas Kyd reinventó la tragedia clásica al liberar el teatro renacentista del determinismo epistemológico antiguo y las limitaciones genéricas relacionadas con la función mimética del drama: su obra ofrece múltiples niveles de acción dramática al igual que múltiples perspectivas sobre ella.⁷¹ *The Spanish Tragedy* es una tragedia que se ocupa del problema del juicio, explora las posibilidades interpretativas de una acción humana a partir de la contingencia de todos los

⁷¹ Gregory M. Colón Semenza. “*The Spanish Tragedy* and Metatheatre”. Eds. Emma Smith y Garrett A. Sullivan Jr. *The Cambridge Companion to English Renaissance Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, 153-163.

puntos de vista, introduce exégesis directamente en el escenario y obliga de esta manera al público a experimentar perplejidades de la actividad mental junto con los personajes.

Por tanto, en este capítulo me enfoco en la indeterminación dramática intencional, las interpretaciones dispares y la multiplicidad de juicios que surgen a partir de la ambigüedad creada por medio de la estética de suspensión y la metateatralidad, con el fin de observar la manera en que Kyd construye la subjetividad del cadáver en su obra. Mi conjetura radica en que los cadáveres de *The Spanish Tragedy*, lejos de ser sólo parte de la utilería, representan en sí una herramienta dramática poderosa que transforma el teatro en un lugar donde la inmersión contemplativa reduce la distancia estética entre el espectador y el escenario. Esta es la razón por la cual centro mi análisis en el proceso de la creación de la presencia, siendo el papel del espectador en la semiotización del cadáver teatralizado el núcleo de mi enfoque crítico. Considero con especial atención la naturaleza indeterminada de los cadáveres de Kyd con el fin de examinar cómo el cuerpo sin vida sensible produce la ambigüedad conceptual que induce la necesidad de cubrir esta representación insólita con significado.

The Spanish Tragedy de Thomas Kyd es una obra notable por su enfoque particularmente macabro: suceden numerosos fallecimientos a plena vista del auditorio y el cadáver mutilado o desmembrado surge en el escenario con una singular perseverancia y permanece allí por periodos extensos. El espíritu de Don Andrea ofrece el resumen breve de estas atrocidades en su discurso final:

Horatio murdered in his fathers Bower:

Vile *Serberine* by *Pedringano* slaine:

False *Pedringano* hang'd by quaint deuce:

Faire *Isabella* by her selfe mis-done:

Prince *Balthazar* by *Belimperia* stab'd:
 The Duke of *Castile*, and his wicked Sonne,
 Both done to death by old *Hieronimo*:
 My *Belimeria* falne as *Dido* fell:
 And good *Hieronimo* slaine by himselfe.
 I, these were spectacles to please my soule.⁷² (IV)

Este verso revela dos cosas significativas para el análisis del cadáver teatralizado en esta obra. Por un lado se vuelve evidente que en *The Spanish Tragedy* la representación de la muerte desempeña el papel de suma importancia en el desarrollo dramático, por el otro, la cita manifiesta la preocupación de Kyd por la imagen del cuerpo suspendido en una horca. De hecho, ninguna otra tragedia de venganza se centra en el espectáculo de ejecución por estrangulamiento como lo hace *The Spanish Tragedy*. Aunque los dramas renacentistas solían ser sangrientos, los autores usualmente evitaban representar la mimesis exacta de los actos de violencia estatal como ahorcamientos, decapitaciones o muertes en la hoguera.⁷³ Thomas Kyd, en cambio, explora a profundidad las semejanzas entre el teatro y el castigo público al situar de manera manifiesta el cadáver teatralizado dentro de las prácticas punitivas contemporáneas que, como ya había mencionado, se caracterizaban por una poética establecida, ampliamente reconocida y culturalmente definida.

Aunque sería erróneo igualar estas dos formas de entretenimiento público, ciertas similitudes en los procedimientos y sus fines ofrecen la posibilidad de sugerir una cercana asociación entre estos mundos comunes, sobre todo en el enfoque de la representación del

⁷² Thomas Kyd. *The Spanish Tragedy: Or, Hieronimo is mad againe. Contaiing the lamentable end of Don Horatio, and Belimperia; With the pittifull Death of Hieronimo. Newly Corrected, Amended, and Enlarged with new Additions, as it hath of late been diuers times Acted.* Lóndres: impreso por *Augustine Mathewes*, 1623. Las citas textuales posteriores de esta tragedia de Thomas Kyd son tomadas de esta edición.

⁷³ James Shapiro. "Tragedies Naturally Performed": Kyd's Representation of Violence". Eds. David Scott Kastan y Petery Stallybrass. *Staging the Renaissance: Reinterpretation of Elizabethan and Jacobean Drama.* Nueva York: Routledge, 1991, 99-113, p. 100.

cuerpo muerto o mutilado. En vista de lo anterior considero pertinente profundizar en el papel del cadáver en las prácticas culturales de entretenimiento público renacentista con el fin de ofrecer una perspectiva más amplia sobre esta cuestión al lector.

Cabe hacer notar que los restos humanos dentro de las formas de entretenimiento referidos constituían un recuerdo gráfico, disciplinario y universalmente reconocido de la vulnerabilidad de la existencia humana, una imagen que exigía interpretación y que se destacaba por su eficiencia didáctica al igual que por su naturaleza impactante. Por esta razón, varios estudiosos sugieren que el teatro y el cadalso renacentista estaban interrelacionados. Stephen Greenblatt es uno de estos críticos que en *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (1988), formula la correspondencia mencionada. Para este autor es evidente que la muerte dramática evocaba los espectáculos de castigo público y viceversa. Las ejecuciones realizadas dentro de los márgenes de la ceremonia y el ritual demostraban la capacidad de traer a la memoria sus representaciones teatrales:

The ratio between the theater and the world, even as its most stable and unchallenged moments, was never *perfectly* taken for granted, that is, experienced as something wholly natural and self-evident.... Similarly, the playwrights themselves frequently called attention in the midst of their plays to alternative theatrical practices. Thus, for example, the denouement of Massingers's *Roman Actor* (like that of Kyd's *Spanish Tragedy*) turns upon the staging of a mode of theater in which princes and nobles take part in plays and in which the killing turns out to be real. It required no major act of imagination for a Renaissance audience to conceive of either of these alternatives to the conventions of the public playhouse: both were fully operative in the period itself, in the form of masques and courtly entertainments, on the one hand, and public maiming and executions on the other.⁷⁴

⁷⁴ Stephen Greenblatt. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1988, p. 15.

Asimismo hay que tomar en cuenta que las ejecuciones ocurrían en un suburbio de Londres llamado Tyburn donde se situaban mercados, casas de juego, burdeles, tabernas y teatros, es decir, todas las formas de entretenimiento disponibles en la Inglaterra renacentista. Bajo estas circunstancias el público del Renacimiento no podía evitar relacionar estas formas de espectáculo. La percepción del cadalso como teatro era común. Varias narraciones sobre la ejecución de Carlos I abundan en las metáforas inspiradas en este vínculo insólito. Una de las obras más famosas de esta índole es el poema de Andrew Marvell “Cromwell’s Return” donde la muerte del rey se representa como un espectáculo:

That thence the royal actor born
 The tragic scaffold might adorn:
 While round the armed bands
 Did clap their bloody hands.
He nothing common did or mean
 Upon that memorable scene:
 But with his keener eye
 The axe's edge did try:
 Nor called the gods with vulgar spite
 To vindicate his helpless right,
 But bowed his comely head,
 Down, as upon a bed.⁷⁵ (53-64)

Aunque el rey Carlos I perdió la vida por decapitación, la imagen de un hombre ahorcado constituía el espectáculo de castigo público más común en la Inglaterra renacentista. Incluso William Harrison, en su obra titulada *Description of Elizabethan*

⁷⁵ Elizabeth Story Donno, ed. *Andrew Marvell. The Complete Poems*. Intr. Jonathan Bate. Londres: Penguin Books, 2005, p. 56.

England, asegura que la mayoría de las personas del Renacimiento sólo tenían la oportunidad de presenciar ejecuciones por estrangulación, debido a los altos costos de los actos penales más elaborados. El autor comenta al respecto: “For of other punishment used in other countries we have no knowledge or use”.⁷⁶ De la misma manera, Robert Mills, al analizar los libros de derecho penal europeo, manifiesta que los ahorcamientos fueron los métodos preferidos y más comunes como castigos disciplinarios:

Surveys of court records in England, Germany, Italy and France from 1300 to 1600 suggest that hanging by the neck was the preferred method of capital punishment, and that public hangings were events that most people would have had the opportunity to witness at least once in their lifetimes.⁷⁷

Según Mills, esto se debe a que los ciudadanos ordinarios tenían la oportunidad de presenciar los castigos, las torturas y las ejecuciones de notable crueldad cuando éstos se aplicaban a individuos que habían cometido crímenes graves como traición, diferentes tipos de parafilia y homicidios. La estrangulación era el castigo habitual empleado en el caso de haber cometido delitos menores como el robo, el cual era la transgresión de la ley más común en la Inglaterra renacentista. No en vano *Tyburn Tree*, la estructura triangular de la horca que tenía la capacidad de reunir hasta veinticuatro personas, formaba una parte sustancial de la cultura popular y de la producción artística. En *The Description of Tyburn* John Taylor menciona de manera vívida este célebre cadalso:

I have heard sundry men oft times dispute
Of trees, that in one year will twice bear fruit.

⁷⁶ William Harrison. *The Description of England: The Classic Contemporary Account of Tudor Social Life*. Washington: The Folger Shakespeare Library, 1994, p. 187.

⁷⁷ Mills, *op. cit.*, pp. 24-25.

But if a man note Tyburn, will appear,
 That that's a tree that bears twelve times a year.
 I muse it should so fruitful be, for why
 I understand the root of it is dry,
 It bears no leaf, no bloom, or no bud,
 The rain that makes it fructify is blood.⁷⁸

El ahorcamiento no sólo representaba una sanción penal por violar la ley, sino que constituía también una forma de tortura, el escenario de un suplicio y una violencia extremos. El dolor indescriptible de la experiencia es una de las razones principales por las cuales las decapitaciones eran reservadas sólo para los delincuentes nobles. En el caso de ahorcamiento, la muerte ocurría por asfixia lenta y las víctimas solían sufrir una agonía prolongada que llegaba a durar hasta quince minutos. Algunos malhechores sobrevivían este procedimiento penal, inclusive. Así, John Stow, en *Survey of London*, documenta el caso de un condenado cuyo cuerpo supuestamente muerto fue enviado a los médicos para ser sometido a la disección. Al llegar a *Cripplegate*, el hombre recobró la conciencia y fue ejecutado de nuevo tres días después, de manera exitosa esta vez.⁷⁹ Los casos que narran las supervivencias milagrosas al ahorcamiento ofrecen la oportunidad de comprender la naturaleza terrible y sumamente impactante del castigo público por estrangulación que tanto les gustaba presenciar a los espectadores renacentistas.

En este contexto no cabe duda de que el rito del ahorcamiento que nutre el desarrollo de *The Spanish Tragedy* fue empleado por razones ligadas a su eficacia dramática. La naturaleza bien definida de esos castigos públicos facilitaba de manera sustancial el proceso de identificación con la tragedia que derivaba de la comprensión de

⁷⁸ Citado por Mitchell, *op. cit.*, p. 5.

⁷⁹ Harrison, *op. cit.*

formas punitivas existentes. Las convenciones de este tipo establecen las relaciones implícitas entre diferentes espectáculos, lo que permite reducir la distancia estética al igual que fomentar y dirigir la respuesta emocional del auditorio. Este hecho constituye un factor sumamente importante en el proceso de la construcción de significados ya que sólo a partir de la interpretación del espectador, a través de su conocimiento, creencias y experiencias la ficción se convierte en parte de la realidad y la obra cobra significado.

En *The Spanish Tragedy* suceden dos ahorcamientos: la ejecución de Pedringano y el asesinato de Horatio, el cual, sin duda alguna, representa el acontecimiento central de la trama, ya que suscita el deseo de venganza en Hieronimo y, a partir de ahí, dirige el desarrollo de la obra y se consuma en una masacre al final del drama. El crimen sucede en el jardín donde Horatio y Belimperia, la hermana de Lorenzo, tienen un encuentro amoroso: en tanto que los enamorados se juran afecto eterno, Pedringano, Cerberin, Balthazar y Lorenzo atacan a Horatio. Primero ahorcan a la víctima y posteriormente la apuñalan para asegurar su muerte. El cadáver de Horatio queda colgando muy alto en el escenario para que el público simplemente no pueda perder detalles de este crimen espectacular. No obstante, la escena del homicidio dura pocos versos y guarda muchos misterios:

Hor. O stay a while, and I will dye with thee,

So shalt thou yeeld, and yet haue conquered me.

Bel. Who's there, Pedringano? We are betraid.

Enter Lorenzo, Balthazar, Cerberin, and Pedringano disguised.

Lor. My Lord, away with her. *Take her aside.*

O sir, forbear: your valour is already tride.

Quickly dispatch my Masters. *They hang him in the Arbour.*

Hor. What, will ye murder me?

Lor. I thus & thus these are the fruits of loue. *They stab him.* (II)

No existe registro alguno sobre la representación exacta de la ejecución: mientras el acto segundo de la tragedia indica que la víctima es ahorcada en un árbol, la portada de la edición correspondiente al año 1623 exhibe el cuerpo de Horatio suspendido de un arco enrejado. Sin embargo, se puede sugerir con cierta seguridad que la representación del ahorcamiento no carecía de la grandilocuencia sangrienta propia de los espectáculos de esta índole, cuyo propósito era evocar las ejecuciones de los delincuentes en la vida real. Ante todo, esto se debe a que las representaciones de la muerte y la tortura en el teatro inglés del siglo XVI se distinguían por el acercamiento creativo a la cuestión. A saber, los actores acostumbraban usar cantidades abundantes de sangre de origen animal e imitaciones de partes del cuerpo humano cuando las cabezas, manos, ojos, lenguas y extremidades eran supuestamente amputadas de manera dramática en el escenario. Las mesas con dos agujeros eran empleadas en las escenas de decapitaciones donde un actor yacía encima del artefacto con su cabeza escondida abajo de la superficie y su compañero exponía frente al público sólo el rostro, ocultando su cuerpo debajo del mueble.⁸⁰

En el caso de las representaciones de las escenas de ahorcamientos, los artistas renacentistas empleaban un método que respetaba la iconografía basada en técnicas de suspensión propias de los espectáculos de ejecuciones por la estrangulación en la vida real.⁸¹ Así se fabricaba un arnés en forma de canasta que los actores llevaban debajo de su ropa; un extremo de la cuerda se sujetaba al mango del equipo ubicado atrás del cuello del artista y el otro se ataba al techo del anfiteatro. En el momento en que el actor perdía la conexión con el suelo, su cuerpo quedaba colgando entre el cielo y la tierra, lo que creaba

⁸⁰ López, *op. cit.*

⁸¹ Mitchell, *op. cit.*, p. 23.

un espectáculo mimético donde la estética de suspensión formaba parte esencial de la representación.

Aunque ya vimos que en el arte renacentista ciertos aspectos desagradables, propios del proceso del ahorcamiento, sufrían modificaciones o se encontraban embellecidos con el fin de transmitir el mensaje ideológico, la estética de suspensión no podía ser excluida sin transformar el significado de este espectáculo morboso. A saber, en los textos e imágenes renacentistas, las víctimas de ahorcamientos siempre aparecían representadas entre dos estados temporales diferentes “betwixt heaven and earth”,⁸² lo que simbolizaba la muerte aplazada o diferida, la vida colgando en equilibrio. En este espectáculo el ahorcado surgía como una figura semi-muerta, capaz de comunicar desde la cuerda en la que se estaba balanceando.

Como mencioné en la introducción, la naturaleza indeterminada que caracterizaba la concepción renacentista del cadáver se encontraba en el debate teológico sobre la suerte del cuerpo después de la muerte. Los puntos principales de esta discusión estaban entre si el espíritu abandonaba los restos el día de su muerte biológica para ser juzgado o si, quizá, permanecía junto con el cadáver hasta la llegada del Juicio Final. Además, la negación de la existencia del purgatorio, que surgió después de la Reforma protestante llevaba a pensar que los malhechores muertos tenían más oportunidades de influir en la vida de los vivientes.⁸³ “Precisely because they are now beyond the help of their survivors, have become practically insatiable in their demands upon the living”,⁸⁴ comenta Michael Neill al respecto. En este contexto no debe sorprender que las fantasías sobre los difuntos sensibles

⁸² Mills, *op. cit.*, p. 25.

⁸³ Arnold Stein. *The House of Death. Messages from the English Renaissance*. Baltimore y Londres: The John Hopkins University Press, 1986.

⁸⁴ Michael Neill. *Issues of Death: Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 1997, p. 46.

impregnaban el folklore de la horca durante Renacimiento, creencia que Robert Mills analiza de la siguiente manera:

The custom of leaving the malefactor hanging for weeks or even months after execution testifies to the belief that the dead body continued to suffer the humiliation exacted at the original penal spectacle. Depictions conveying psychological states of 'betwixt and between' thus connect with images that attempt to convey, in narrative terms, the intervals where life and death may be said to meet.⁸⁵

Esta imaginería que captura los momentos de transición entre la existencia y su fin revela la naturaleza intermedia e indeterminada de la figura del ahorcado y es la misma que nutre el asesinato de Horatio en *The Spanish Tragedy*. El enfoque de Kyd en la naturaleza semi-muerta del cadáver visualiza lo invisible, impregna la ficción con la realidad por medio del significado que se transfigura, se condensa y se modifica bajo la mirada del espectador. De esta forma el autor introduce la ambigüedad que, como ya vimos con anterioridad, abre el espacio a la interpretación, permite humanizar el significado de un objeto que carece de la sustancialidad connotativa.

En efecto, la ejecución por estrangulamiento de Horatio es un espectáculo que revela los espacios entre la vida y la muerte donde la experiencia temporal es construida y compartida por medio de la indeterminación. El realismo de la muerte no se expresa tanto como la estética de suspensión dado que el óbito de Horatio es diferido: después de todo, el difunto habla. En *The Spanish Tragedy* Horatio, colgado de la cuerda, parece escapar a la condición del olvido silencioso. "What, will ye murder me?", aquí el cadáver se dirige a sus verdugos. El cadáver que se niega a quedarse en silencio es un oxímoron que invita al

⁸⁵ Mills, *op. cit.*, p. 37.

espectador a traspasar los límites de lo visible, emprender el viaje a la tumba donde el discurso sobrevive a la finitud corporal. Al atribuir la voz y la conciencia al cadáver, Kyd concede la profundidad subjetiva a algo que carece de interioridad, busca materializar este estado sensible del cuerpo de Horatio, ni completamente muerto, ni totalmente vivo. En este contexto me parece sugerente la postura de Diana Fuss quien en su estudio sobre el cadáver parlante que lleva por título “Corpse Poem” enuncia la tendencia de otorgarle la voz al cuerpo muerto como el deseo de revivificar su presencia: “Desire to wed [corpse] eternally to voice, a voice capable of surviving death, a voice that conveys not a distant trace but a proximate presence”.⁸⁶

De la misma manera Elaine Scarry, en *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, considera que presenciar el momento cuando la persona da un paso más allá de lo perceptible y proyecta su sensibilidad en discurso representa la única manera de descubrir lo invisible, dado que el dolor al igual que la muerte carecen de contenido referencial y se resisten a ser articulados:

Though there are very great impediments to expressing [...] sentient distress, so are very great reasons why one might want to do so, and thus there come to be avenues by which this most radically private of experiences begins to enter the realm of public discourse.⁸⁷

La postura de Scarry revela la distancia enorme entre las realidades físicas que establecen una distancia entre Horatio y el espectador o bien el escenario donde se interpreta la muerte violenta y el público. Mientras el protagonista experimenta el dolor despiadado y la agonía, los demás participantes de este espectáculo carecen de

⁸⁶ Diana Fuss. “Corpse Poem”. *Critical Inquiry* 30 (2003): 1-30, p. 2.

⁸⁷ Scarry, *op. cit.*, p. 6.

identificación o reconocimiento alguno con su sufrimiento y no sólo toleran la exhibición de la violencia extrema, sino que disfrutan de su carácter gráfico. Aunque la distancia que separa al auditorio y el sufrimiento del condenado es, quizás, el mayor alejamiento psicológico que se pueda experimentar entre los individuos, es un obstáculo invisible, ya que se origina en realidades difíciles de percibir. A saber, la negación aniquiladora que abrumba el organismo de la víctima es tan intensa que rebasa los límites de su cuerpo y llena el espacio alrededor suyo. La voz de Horatio es lo que transforma estas realidades físicas invisibles, introduce los eventos que carecían de la dimensión sensitiva en la materialidad del mundo real. En otras palabras, el discurso del cuerpo semi-muerto revela el universo alrededor suyo, lo que permite al espectador cubrir el dolor del condenado con sus propias percepciones y sentimientos, y al final, identificarse con su dolor.

Kyd, al otorgarle la voz al cadáver de Horatio, reduce la distancia estética entre el espectáculo y el espectador por medio de un instante breve y frágil que revela la naturaleza indeterminada de un ahorcado. No obstante, el cadáver parlante no sería tan sugerente para el público renacentista si esta noción no llegara a formar parte de las memorias culturales colectivas que representan el resultado de la recreación de las percepciones y los sentimientos almacenados en la conciencia. En este contexto creo oportuno recordar a Parret quien afirma que las memorias culturales colectivas forman parte esencial en la construcción de la presencia y “están determinados por la utilización del lenguaje, [por] las secuencias memorísticas [que] se desarrollan canónicamente como relatos, [...] por la censura individual, por los intereses del afecto y deseo y por el control social”,⁸⁸ por todo lo que permite al ser humano actualizar de manera inmediata la información y las impresiones

⁸⁸ Parret, *op. cit.*, p. 162.

desplegadas en una obra, representándolas como experiencias pasadas. Parret considera a este fenómeno como vivencias predeterminadas, expresión que se refiere a un sistema de verdades necesarias y evidentes guardadas en la memoria, vivencias no percibidas, pero que siempre están presentes en la conciencia, incluso antes de que la mirada se oriente hacia ellas. Así, el cadáver siempre gozará de una presencia vívida en la mente de los que lo están observando dado que esta imagen macabra forma parte de las experiencias predeterminadas que están en el trasfondo cultural listas para ser percibidas. Y aunque el cadáver desaparezca de la mirada, seguirá presente en su remanencia por medio de la imaginación que crea experiencia añadiendo el aspecto afectivo y dando forma lingüística a las fantasías.

La voz de Horatio que escapa a su sudario actualiza las huellas de la memoria cultural colectiva y moviliza la facultad creadora de la imaginación que juntas manipulan la insustancialidad de los límites que separan el cadáver de la vida y su fin. Aunque el espectador reconoce que el cuerpo de Horatio está muerto, su discurso revela que el cadáver ha transgredido los márgenes que regulan las concepciones de la mortalidad y que su naturaleza indeterminada se define por los aspectos ilusorios, disyuntivos y culturalmente contruados. Kyd da acceso al espectador a un lugar que no puede verse. La mirada del público penetra lo invisible y se aventura más allá del mensaje y el espacio habitado del sentido. Se descubre un vacío abierto a la interpretación que siempre se encuentra en constante movimiento entre lo visual y lo perceptible. Parret, al analizar la presencia de lo invisible, subraya la naturaleza esencial del poder interpretativo de la mirada:

El interés debería desplazarse de la visibilidad de lo visible a la *visualidad de lo visible*. Solo entonces se incrusta lo estético, y la fenomenología de la mirada descubre la intrusión de lo *invisible*. En efecto, lo invisible es el horizonte de lo visual.⁸⁹

Esta cita de Parret permite comprender la complejidad de la figuración, de la puesta en perspectiva y de la teatralización de lo invisible que constituye un proceso subjetivo, pluridimensional, donde la visualidad de lo visible impregna tanto el aspecto discursivo como el visual.

No en vano el cadáver de Horatio en *The Spanish Tragedy* no escapa sólo a la aniquilación *post mortem* al negarse a guardar silencio, sino que manifiesta su naturaleza indeterminada en la mirada fija que dirige al espectador:

Isa. And Ile close vp the glasses of his sight,
For once these Eyes were chiefly my delight. (II)

Las palabras que Isabella enuncia al encontrar el cuerpo sin vida de su hijo en el jardín revelan que Horatio se balancea en la cuerda con los ojos abiertos. Desde la perspectiva renacentista que otorgaba al cadáver la capacidad de afectar la existencia de seres vivos la imagen es inquietante: pareciera que la distancia estética que separa al público de esta proximidad indeseable se derrumba. El ojo del cadáver de Horatio mira a través del espectador y convierte la vivencia de la muerte que le es velada en la hiperrealidad. Bajo esta mirada el público de Kyd se queda pasmado, incapaz de comunicar, por lo que se asemeja al cadáver. El cuerpo del espectador deja de representarse

⁸⁹ *Ibid.*, p. 27.

a sí mismo y se somete a otra dimensión, cuyas referencias de los objetos se encuentran delimitadas por la memoria que lleva el proceso de construcción de los significados más allá de la vista, más allá del campo de conocimiento. Al intentar otorgarle sentido a la muerte, el público establece el referente empírico que permite vincular este acontecimiento con la realidad, cubrir la imagen inquietante del cuerpo sin vida con sus propios sentimientos y percepciones.

Para Julia Kristeva, esta capacidad del cadáver de oscilar entre la vida y la muerte, vincular la ficción y la materialidad mundana lo vuelve extrañamente irresistible: el espectador, aunque petrificado por el ojo incapaz de participar en el intercambio visual, no puede evitar contemplarlo, dado que busca normalizar la situación y resistir el pavor que lo atrae al vacío significativo. Según Kristeva, esto se debe a que el cuerpo sin vida es el margen de nuestro propio ser, la frontera entre la cohesión y la descomposición, el signo de nuestra discontinuidad, el espectáculo distante e intrínseco a la vez. En palabras de la autora: “corpses show [...] what I permanently thrust aside in order to live”.⁹⁰

Por ende, la imagen hiperreal que origina el cadáver de Horatio seduce al espectador a través de una promesa, con el fin de otorgarle el significado a lo irreal, siempre ausente, por medio del intercambio visual con el cadáver que se transforma en una relación continua con la muerte. Este espectáculo terrible permite contemplar el momento en el que el público se convierte en la frontera que une la ficción y el momento presente, lo que posibilita comprender que la existencia, en cierto modo, se asemeja al estado inerte en el que se encuentra el cadáver. Esto se debe a que los seres humanos sólo tienen capacidad de construir los significados dentro de los límites propios de su cuerpo y de su existencia.

⁹⁰ Kristeva, *op. cit.*, p. 3.

Cuando las fronteras se destruyen el sentido se pierde, no queda otra solución que crear un nuevo sistema de signos y tabús, con el fin de evitar caer en el vacío que despliega la imagen del cuerpo privado de vida.

Por tanto, los ojos de Horatio muerto se asemejan a un espejo, en el que el público tiene una mirada de ellos mismos que esparce la esencia de sus existencias corporales y les niega la posibilidad de construir una identidad íntegra.⁹¹ La mirada del cuerpo privado de vida fragmenta sus reflejos, los envía a un vacío que evidencia la falta de corporalidad de esta mirada cuya esencia se determina sólo por su propio marco. Dada la falta de sustancia en esta mirada no les resta más que reconocer la naturaleza ilusoria construida discursivamente en las fronteras que delimitan la existencia humana.

Así, el público se vuelve participante en el intercambio óptico con el cadáver y este acto de mirar no necesariamente representa un suceso donde el espectador logra neutralizar la identidad fragmentada del cuerpo sin vida. En este contexto es difícil acertar quién controla el proceso de la visualización, ya que el observador también se vuelve observado. Al encontrarse con la mirada del otro privada de la identidad, el auditorio experimenta la violación de los límites de su propia personalidad, de la misma manera que la muerte se apodera de la existencia. El cuerpo sin vida inmoviliza, silencia y sofoca al espectador atrapado en esta mirada que dada su naturaleza dominante disemina las relaciones espaciales. La única manera de superar el pavor que induce el cadáver es identificarse con ella, acercarse a su superficie, volverse ciego, quedarse sin aliento.⁹² Sin embargo, semejante cercanía se niega hasta el momento de la consumación absoluta: la muerte.

⁹¹ Kylie Rachel Message. "Watching Over the Wounded Eyes of George Bataille and Andres Serrano". Ed. Elizabeth Klaver. *Images of the Corpse. From the Renaissance to Cyberspace*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2004, 113-133, p. 116.

⁹² *Ibid.*, p. 117.

Entonces, ¿cómo se establecen los vínculos que permiten solidarizarse con una experiencia no asumida como el fin de la vida? Considero que la postura de Parret permite comprender la esencia de este proceso. El autor en su estudio afirma que lo invisible se imprime en lo visible por medio del aspecto afectivo. “La mirada, en efecto, es tocada y es una mirada no del ojo sino del alma afectada” – asegura el autor.⁹³ Sin duda alguna, si lo invisible no es representable es al menos figurable. Lo sobrenatural y lo escatológico se manifiestan como un campo de exégesis donde lo concreto ya no son lugares y cuerpos, sino lo concreto perceptivo que se determina a partir de la mirada del espectador afectada por sus sentimientos. La capacidad interpretativa de esta mirada crea nuevos vínculos entre la realidad y la ficción donde los detalles figurativos se someten al proceso de la racionalización y el alma del público proyecta tanto como percibe. En otras palabras, el ojo del espectador humaniza el espacio y materializa el misterio a partir de las emociones y sensaciones que permiten a la mirada desplazarse constantemente entre la realidad y la ficción.

En el caso de *The Spanish Tragedy*, precisamente la tonalidad afectiva que nutre la imagen del cuerpo sin vida de Horatio le otorga mayor grado de presencia, como el cadáver más que como un ser vivo. Lorenzo, incluso después de cometer el crimen bromea:

Lor. Although his life were ambitious proud,
Yet is he at the highest now he is dead. (II)

En realidad, después de la muerte impactante del hijo de Hieronimo que sucede en el jardín alumbrado con la luz de la luna, la historia de venganza precedente relacionada

⁹³ Parret, *op. cit.*, p. 282.

con el homicidio de Don Andrea queda en el olvido. Ahora el asesinato de Horatio se convierte en el punto principal, en el acontecimiento que resurge en el escenario con una notable contundencia. A saber, el pañuelo que Hieronimo sumerge en la sangre de su hijo difunto, y que presenta ante el público varias veces a lo largo de la obra, no sólo alude a la práctica común renacentista de hacer amuletos con los fluidos vitales de los ejecutados que, según la creencia popular, poseían poderes curativos, sino que también representa el recuerdo macabro de Horatio, el símbolo de dolor que perturba a su padre y que mantiene la imagen de su hijo difunto siempre presente en la mente del espectador.

La contundencia de la esencia de Horatio es la razón principal por la cual Hieronimo recrea una y otra vez la escena del asesinato. Así, vagando entre los árboles donde su hijo perdió la vida, el personaje desconsolado solicita a Bazulto, un pintor visitante, dibujar los detalles del asesinato centrándose en el grito doliente de Horatio y el delirio emocional que Hieronimo experimentó al descubrir los restos suspendidos de su hijo :

Hier. And then at last sir, starting, behold a man hanging, and tottring, and tottring, as you know the winde will weaue a man, and I with a trice to cut him downe.

And looking vpon him by the aduantage of my torch, find it to be my sonne *Horatio*.

There you may a passion, there you may shew a passion.

Draw me like the old *Priam* of *Troy*,

Crying the house is a fire, the house is a fire,

As the Torch ouer thy head: Make me curse,

Make me raue, make me crie, make me mad,

Make me well againe, make me curse Hell,

Inuocate, and in the end leaue me

In a trance, and so fourth. (III)

Así, el deseo de Hieronimo de preservar el recuerdo sobre la muerte violenta de su hijo mantiene el terrible asesinato vigente en la mente del espectador y destaca el valor emocional individualizado del cadáver de Horatio.

Precisamente el aspecto afectivo que el cuerpo de Horatio adquiere después de su muerte es lo que acentúa su presencia en la tragedia. La escena de la ejecución que ocurre en el jardín “made for pleasure, not for death” capta la sensación de inmediatez del acontecimiento, encuadra la realidad, produce una imagen casi tangible que parece recrear el momento “presente” que acaba de suceder. No obstante, la sensación de autenticidad y relevancia personal que concede a la representación visual el poder retórico singular destinado a facilitar el proceso de identificación con la obra se puntualiza gracias al valor emocional y psicológico que se le otorga al cadáver de Horatio. En la tragedia de Kyd, el cadáver surge como una entidad frágil, como una manifestación visual del alma del personaje difunto que al mismo tiempo seduce e inspira aversión. A pesar de la importancia de la corporalidad que enfatiza la naturaleza material y visible del cadáver, el proceso de construcción de significado está estrechamente vinculado con el aspecto afectivo y se centra en el valor simbólico de la figura difunta de Horatio.

En efecto, Hieronimo traza muy pocas veces el cadáver de su hijo en términos puramente físicos. Los intentos que el personaje emprende para expresar su dolor se caracterizan por la tendencia de cubrir las reproducciones vívidas del cuerpo mutilado de Horatio con el tormento del alma angustiada incapaz de encontrar la paz sin la venganza:

What sauage Monster, not of humane kind,
 Here hath been glutted with thy harmelesse blood,
 And left thy bloody Corps dishonoured here,

For me amidst this darke and deathfull shades,
 To drowne thee with an Ocean of my teares?
 Oh Heauens, why made you night to couer sinne?
 By day, this deed of darknesse had not been;
 Oh Earth, why didst thou not in time deuowre
 The vile prophaner of this sacred Bower?
 O poore *Horatio*, what hadst thou misdone,
 To lose thy life, ere life was new begun?
 Oh wicked butcher, what so ere thou wert,
 How coildst thou strangle Vertue and Desert?
 Aye me most wretched, that haue loft my ioy,
 In leeing my *Horatio* my sweet boy. (II) [...]

The night, sad Secretary to my moanes,
 With direfull Visions, wake my vexed soule,
 And with the wounds of my distressefull sonne,
 Solicite me, for notice of his death. (III)

La imagen de las heridas que atormenta a Hieronimo e induce el deseo de vengar la muerte de Horatio, en vez de destacar la presencia somática del cadáver y acentuar la realidad tangible de su mutilación corporal, actúa como el medio de acceso a lo invisible que difumina los límites representacionales y vincula la ficción con la realidad. Y aunque Thomas Anderson, el autor del libro *Performing Early Modern Trauma from Shakespeare to Milton* (2006), afirma que “the visible, corporeal presence of blood demonstrates an exchange between the living and the dead more tangible than the figurative or metaphoric”,⁹⁴ en *The Spanish Tragedy* el valor afectivo del cadáver es precisamente lo que humaniza la ficción y reduce la distancia estética. Así, el cadáver de Horatio que Hieronimo

⁹⁴ Thomas Anderson. *Performing Early Modern Trauma from Shakespeare to Milton*. Hampshire: Ashgate Publishing, 2006, p. 146.

determina como “liuely image of my griefe” no sólo constituye la parte esencial de la utilería de la obra, sino que también representa la fuente del profundo pesar que abrumba a su padre:

See heere my shew, looke on this spectacle:
 Heere lay my hope, and heere my hope hath end:
 Heere lay my heart, and heere my heart was slaine:
 Heere lay treasure, heere my treasure lost:
 Heere lay my blisse, and heere my blisse bereft:
 But hope, heart, treasure, ioy, and blisse,
 All fled, faild, dyed; yea, all decayd with this. (IV)

Todas estas expresiones de dolor y afecto vinculan las dichas pasadas y la pena que impregna el momento presente en la vida de Hieronimo. Sus lágrimas, plegarias y gemidos son una demostración significativa de que el personaje es incapaz de encontrar formas que le permitan explicar este nuevo mundo devaluado y vacío. La desconexión temporal y la sensación de pérdida definen en este momento los sentimientos y las vivencias de Hieronimo quien, en un intento de reconstruir su universo derrumbado, acude a la práctica renacentista socialmente aceptada de duelo, cuya finalidad, según Katharine Goodland, la autora del estudio *Female Mourning and Tragedy in Medieval and Renaissance English Drama. From the Raising of Lazarus to King Lear* (2005), era retrasar la separación del cuerpo y el alma después del óbito. La autora asegura que en el Renacimiento los rituales de duelo fueron empleados con el objetivo de mantener a los difuntos siempre presentes en la vida y conciencia de su familia, amigos, compañeros, para asegurar que sus cuerpos

permanecieran en el estado semi-muerto por un extenso periodo de tiempo.⁹⁵

En el contexto de mi análisis, esta observación sugiere que el lamento profundo de Hieronimo es un intento de retener el cadáver de Horatio en el reino de los vivos; revestir el cadáver de su hijo con la capacidad significativa simbólica apta de atenuar su tristeza y crear nuevas realidades. El hecho de que Hieronimo se opone a sepultar a su hijo difunto no sólo evidencia su deseo insaciable de emplear el cuerpo sin vida de Horatio como una herramienta de venganza, sino que también revela el afán de crear el enlace emocional con el cadáver para eliminar la diferencia entre el signo visual macabro y su significante:

Seest thou these wounds, that yet are bleeding fresh?

Ile not intombe them till I haue reuenge. (II)

Sin duda, el desconsuelo que expresan los versos citados es la fuente esencial de la compasión que permite al espectador identificarse con la situación: el aspecto afectivo contribuye a que la imagen de “murderous spectacle” abandone el campo de abstracción y se convierta en la representación detrás de la cual hay una “verdad que da sentido a lo visible”.⁹⁶ El público asimila la situación y le otorga significado a partir de los movimientos internos del alma de Hieronimo que, gracias a los antecedentes culturales colectivos, facilitan la comprensión y evaluación de los acontecimientos. Carroll, por ejemplo, manifiesta al respecto: “For since the consumer of the fictions and the protagonist share the same culture, we can readily discern the features of the situation that make it horrifying to

⁹⁵ Katharine Goodland. *Female Mourning and Tragedy in Medieval and Renaissance English Drama. From the Raising of Lazarus to King Lear*. Hampshire: Ashgate Publishing, 2005.

⁹⁶ Parret, *op. cit.*, p. 280.

the protagonist. To do this, we need [...] only know reliably how he assesses it".⁹⁷ Es así que la mirada del espectador humaniza el contenido, genera un significado predeterminado a partir de las memorias culturales colectivas, traduciendo la imagen representacional en la figura semiótica. Lo invisible se encarna en lo visible y Horatio vuelve al alcance de los vivos con una presencia que afecta el alma del auditorio y, por tanto, vulnera la distancia estética.

La otredad del cadáver, que no tiene un referente empírico preciso y determinado, se reabsorbe por medio de las memorias culturales colectivas que enfatizan su naturaleza indeterminada. El aspecto afectivo ocasiona la disolución de las fronteras que separan lo natural y lo anómalo, lo interno y lo externo a partir del enfrentamiento a la pluralidad connotativa, lo cual permite el surgimiento de una empatía con la alteridad. Con el fin de consolidar mi argumento citaré de nuevo a Parret ya que considero que el autor ejemplifica este proceso con una notable precisión:

Cada carne de otro que penetra en mi círculo se convierte en objeto de una apercepción a partir de mí mismo tomado como modelo, y se considera *normal* si el esbozo previo general del horizonte que debe poseer cuando pongo en marcha la empatía perceptiva, precisamente en la medida en que es mi semejante, concuerda conmigo en el estilo general de su esencia y se confirma de manera concretamente similar en el curso continuo de la experiencia. [...] Si toda la experiencia ulterior es, ante todo, por decirlo así, percepción continua y se desarrolla de tal suerte que, en su progresión, se mantiene la misma determinación continuamente más precisa, e incluso una determinación diferente pero situada dentro del esbozo previo concreto de la forma, el otro es, entonces, alguien *normal*.⁹⁸

⁹⁷ Carroll, *op. cit.*, p.95.

⁹⁸ Parret, *op. cit.*, p. 243.

Como podemos apreciar, no siempre la naturaleza ambigua de lo anormal crea alteridad donde el significado es ausente e inalcanzable, sino todo lo contrario. A menudo lo irresoluto, lo incompatible, lo confuso ofrece más posibilidades interpretativas que conceptualizan lo indeterminable por medio de las yuxtaposiciones insólitas, reconstruyen el mundo familiar imaginando mundos posibles adyacentes.

Hasta aquí he analizado cómo Kyd construye la subjetividad del cadáver de Horatio a partir de la estética de suspensión vinculada a las prácticas socioculturales de la época. No obstante, la imagen inquietante de restos humanos del hijo de Hieronimo no es la única que nutre el desarrollo de *The Spanish Tragedy*. La violencia vuelve a surgir en el escenario y esta vez en una representación mimética del acto del castigo público: Pedringano es ahorcado en el tercer acto a plena vista del público.

Por lo que se refiere al segundo ahorcamiento en *The Spanish Tragedy*, varios críticos han destacado su carácter secundario para el desarrollo de la trama. Shapiro es el estudioso que marca la tendencia al catalogar la estrangulación de Pedringano como un acontecimiento periférico, un recurso únicamente destinado a entretener a los espectadores con la exhibición de la violencia y sufrimiento ajeno. El autor afirma: “There is little symbolic meaning in his death; it is merely a farce with an unhappy ending”.⁹⁹ Aunque comparto la postura de Shapiro sobre la naturaleza periférica del ahorcamiento mencionado, considero que el cadáver de Pedringano no carece de significado simbólico a pesar de que su imagen manifiesta ciertas faltas en cuanto a la trascendencia en el texto de la tragedia.

⁹⁹ Shapiro, *op. cit.*, p. 109.

En efecto, esta vez Thomas Kyd no ofrece ninguna información precisa sobre el cadáver y la única mención del cuerpo sin vida de Pedringano surge al final de la escena de su ejecución:

Depu. So Executioner, conuey him hence;
 But let his body be vnburied:
 Let not the Earth be choaked, or infect
 With that, which Heauen contemne, and men neglect. *Exeunt.* (III)

Esta breve referencia al cuerpo sin vida de Pedringano está privada de corporalidad o sustancialidad alguna; no obstante, su significado simbólico enfatiza el valor de la muerte como entretenimiento, el cual surge a partir de la disolución de los márgenes que separan la festividad y la promulgación del terror. En gran medida, esto se debe a que el ahorcamiento de Pedringano representa un espectáculo de justicia semi-cómico dado que el condenado, seguro de su pronta salvación, llega al cadalso con una sonrisa burlesca y con semejante conducta convierte la ejecución en una farsa. En cuanto el verdugo aparece en el escenario, las bromas inapropiadas suben de tonalidad:

Hang. Come on sir, are you ready?
Ped. To doe what? My fine officious knaue.
Hang. To goe to this geare.
Ped. O sir, you are too forward; thou wouldst faine furnish me with a halter, to disfurnish me of my Habite: So I should go out of this geare my Raiment, into that geare the Rope:
 But Hang-man, now I spie your knauery; Ile not change without boote, that's flat.
Hang. Come sir.
Ped. So then, I must vp?
Hang. No remedy.
Ped. Yes, but there shall be for comming downe.

Hang. Indeed here's a remedy for that.

Ped. How to be turned off?

Hang. I truly. Come, are you ready?

I pray you sir dispatch, the day goes away.

Ped. What, doe you hang by the houre? If you doe, I may chance to breake your old custome.

Hang. Faith you haue no reason, for I am like to breake your young necke.

Ped. Doest thou mocke me, Hang/man? Pray God I bee not preferued to breake your knaues pate for this. (III)

La actitud desafiante de Pedringano a la hora de la muerte desmitifica y parodia el castigo público, un acontecimiento solemne destinado a reafirmar el poder de la autoridad oficial, lo convierte en una celebración carnavalesca que según Michel Foucault nutría a nivel casi subconsciente los espectáculos relacionados con la mortificación corporal:

The public execution allowed the luxury of these momentary saturnalia, when nothing remained to prohibit or punish. Under the protection of imminent death, the criminal could say everything and the crowd cheered. [...] In these executions, which ought to show only the terrorizing power of the prince, there was the whole aspect of the carnival, in which the rules were inverted, authority mocked and criminals transformed into heroes.¹⁰⁰

Si bien existe cierta afinidad entre los espectáculos de castigo público y las festividades,¹⁰¹ el aspecto carnavalesco, aunque intrínsecamente presente en ambos eventos, no representaba la norma cultural renacentista en el caso de las ejecuciones de los malhechores. Esto se debe a que las muertes en el cadalso no sólo revelaban los extremos

¹⁰⁰ Michel Foucault. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Nueva York: Vintage Books, 1977, p. 61.

¹⁰¹ Ambas formas de entretenimiento tienden a establecer determinadas formas de distancia: mientras el teatro y las ejecuciones se alejan del espectador, la celebración busca separarse del flujo de la vida cotidiana.

de la experiencia humana, sino que también se caracterizaban por su carácter didáctico.¹⁰² El convicto, en vez de mofarse de la autoridad, solía reflexionar sobre el aspecto moral de su castigo y enfrentar la muerte arrepentido de todos sus errores, posibilidad que Pedringano rechaza en su último discurso: “First, I confesse, (nor feare I death therefore)” (III). Pareciera que su arrogancia no conoce límites cuando el personaje se abstiene de rezar por la salvación de su alma, ritual de suma importancia para cualquier moribundo renacentista¹⁰³ que, según la creencia popular, acercaba a la persona agonizante al reino del Creador. “For now I have no great need” (III), manifiesta Pedringano la causa de su obstinación inusitada al público.

Así, la conducta de Pedringano contradice el *modus operandi* de un condenado penitente y la naturaleza insólita de este comportamiento sorprende hasta al verdugo, quien perturbado por los actos extravagantes y extraños de su víctima, no duda en expresar su asombro genuino:

Hang. Well, thou art euen the merriest piece of Mans-flesh, that euer groan at my Office doore. (III)

El público en el teatro también se encuentra emocionalmente confundido y ansioso, no sabe si reír o estremecerse al observar tanto entusiasmo insensato de parte del convicto, ya que entiende perfectamente que no existe perdón para Pedringano y este conocimiento abruma cualquier intento de diversión. La osadía del personaje y sus bromas impertinentes crean discrepancia entre los hechos y la información expuesta en la obra. El desarrollo de

¹⁰² Jeffrey Meyers. “Invitation to a Beheading”. *Law and Literature* 25 (2013): 268-285.

¹⁰³ J. A. Sharpe. “Last Dying Speeches”: Religion, Ideology and Public Execution in Seventeenth-Century England”. *Past and Present* 107 (1985): 144-167, p. 144.

los acontecimientos y sus consecuencias resultan impredecibles y añaden inestabilidad a la función, ignoran todos los requerimientos de la probabilidad. Esta inconsistencia que casi se acerca al fracaso abre espacio a la pluralidad significativa, demanda al espectador revisar constantemente el desarrollo de la obra, para modificar su respuesta a los eventos disyuntivos que ocurren de manera impredecible en un corto lapso de tiempo y añaden la dimensión de la inmediatez al igual que constante movimiento a la trama. Lo anterior es particularmente atinado en el caso de los ritos de mortificación corporal que gozaban de una estructura tan rígida que hasta la más mínima desviación fomentaba una incertidumbre y una inestabilidad connotativa que obligaban al espectador a buscar nuevos significados. Esto lo que Molly Smith revela en su estudio “The Theatre and the Scaffold: Death as Spectacle in *The Spanish Tragedy*”:

The public execution’s social relevance depended so fully on its proper enactment through the collusion of all participants, including the hangman as an instrument of the law, the criminal as a defier of divine and sovereign authority, and spectators as witnesses to the efficacy of royal power and justice, and the slightest deviation could lead to redefinitions and reinterpretations of power relations between subjects and the sovereign.¹⁰⁴

En el caso de *The Spanish Tragedy* la ambigüedad creada a partir de las escenas trágicas representadas desde un punto de vista cómico es lo que frustra las expectativas del auditorio y demanda una redefinición inmediata de los acontecimientos destinados a horrorizar y conmover. La risa vincula lo ridículo y lo terrible, dado que el rechazo a la muerte que manifiesta el personaje ante la evidencia física posee un carácter humorístico que contrasta con la gravedad de la situación. El empleo del discurso cómico libera los

¹⁰⁴ Molly Smith. “The Theatre and the Scaffold: Death as Spectacle in *The Spanish Tragedy*”. *Studies in English Literature, 1500-1900* 32 (1992): 217-232, p. 226.

procedimientos judiciales expuestos en la tragedia de todo dogma, misticismo, temor religioso y eclesiástico, es decir, suprime el estatus oficial de este evento que consagraba y consolidaba la autoridad. Esta risa, que por un instante libera al público de todas las relaciones jerárquicas, privilegios, normas y prohibiciones existentes en la sociedad, convierte el espectáculo de castigo público en carnaval, festividad que borra distinciones de todo tipo. Bajtín en su estudio sobre la obra de Rabelais enfatiza la capacidad de la celebración popular de unir la ficción y la realidad, la vida y el arte:

In fact, carnival does not know footlights, in the sense that it does not acknowledge any distinction between actors and spectators. [...] Carnival is not a spectacle seen by the people; they live in it, and everyone participates because its very idea embraces all the people. While carnival lasts, there is no other life outside it.¹⁰⁵

Por tanto, al representar el ahorcamiento de Pedringano como un evento carnavalesco, Kyd transforma la subjetividad del convicto en la subjetividad del auditorio, permite una identificación apropiada entre el elemento que la estimula y el mundo real. Este es, precisamente, el propósito del universo ficcional: crear la ilusión de la correspondencia perfecta entre la realidad y la fantasía. Cuando los hechos imaginarios alcanzan esta propiedad de identificación idónea, el mundo real penetra la ficción, evocando la elaboración de los significados más profundos capaces de traspasar conceptos superficiales de la obra en cuestión.

A partir de la postura de Bajtín la figura difunta de Pedringano obtiene un nuevo significado simbólico. La agonía del ahorcado que ocurre a plena vista del público transforma su risa burlesca en una carcajada del cadáver semi-vivo que sigue mofándose de

¹⁰⁵ Mikhail Bakhtin. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press, 2008, p. 7.

la realidad aterradora. Esta imagen se asemeja a la calavera sonriente del *Totentanz* que no sólo advierte sobre la vanidad de la vida, sino que invita al espectador a contemplar el lugar donde las fronteras entre el mundo real y el ficticio se funden, donde el límite que vincula el universo del arte y la vida misma desaparece. Por tanto, el cadáver carnavalesco de Pedringano al rechazar una rigidez conceptual se convierte en este elemento que, en palabras de Bajtín, “never clearly differentiated from the world but is transferred, merged, and fused with it”.¹⁰⁶ Dicho de otra manera, su cadáver ya no representa un símbolo incorpóreo que existe en un vacío, sino que surge como el cadáver animado cuya presencia obliga a aquellos que lo están mirando a acordarse del ser vivo que este último solía ser. Esta imagen macabra ambigua introduce lo invisible en el ámbito visual que perdurará junto con la entidad física, después del óbito, inclusive. La presencia somática del cadáver que guarda la capacidad de sonreír alude a la posibilidad de la vida después de la muerte, se vuelve un símbolo tangible de la inmortalidad, la imagen intrínsecamente contigua a la mayoría de los habitantes renacentistas.

En realidad el cadáver que simboliza la naturaleza eterna del ser humano es un lugar común de la religión cristiana, un concepto cultural manifiesto y cercano a cada creyente. Julia Kristeva define de la siguiente manera a los seguidores de esta dogma: “Corpse fanciers, unconscious worshipers of a soulless body, are thus preeminent representatives of inimical religions, identified by their murderous cults”.¹⁰⁷ A mi parecer, la postura de Kristeva evidencia a la perfección que la doctrina teológica al igual que el deleite principal de un creyente cristiano siempre se han fundado en el cadáver mutilado expuesto en la cruz, que representaba al dios capaz de vencer y otorgar la inmortalidad. De la misma forma, las

¹⁰⁶ *Ibid*, p. 339.

¹⁰⁷ Kristeva, *op. cit.*, p. 109.

reliquias y los funerales, especialmente las procesiones fúnebres reales, revelaban la importancia simbólica de estas prácticas que insistían en la “continuity of a social body in the face of Death's subversive challenge”.¹⁰⁸

El cadáver simbolizaba el vínculo entre un difunto y su cuerpo transformado y esta relación se consumaba en dos direcciones opuestas. Por un lado, el proceso de putrefacción que sufre el cuerpo muerto simbolizaba la purificación del pecado original y constituía la condición necesaria para la resurrección; por el otro, el cadáver en cualquier estado de descomposición no representaba el destino final del ser humano difunto, ya que se esperaba que llegado el día del Juicio Final se glorificarían los restos humanos, lo que les otorgaría una corporalidad incorruptible para toda la eternidad. Por tanto, el cadáver no sólo fue percibido como alimento para los gusanos, sino que también representaba la materia prima de un yo beatificado.¹⁰⁹

Sin embargo, esta interpretación idealizada de la muerte no está libre de ambigüedad. Robert Watson, por ejemplo, en su libro *The Rest is Silence: Death as Annihilation in the English Renaissance* (1999), al explorar las expresiones tempranas de la inmortalidad llega a la conclusión de que la interpretación de la muerte de Jesucristo como una promesa de vida eterna para los seres humanos incluye la función clásica delirante de la venganza, cuyo principio consiste en revocar la pérdida de una vida por la imposición de otra. Esta concepción a menudo implica que la vida puede ser restaurada, razón por la cual en las tragedias de la época la venganza surge como una de las maneras simbólicas de vencer la mortalidad.¹¹⁰ No en vano los espíritus de Don Andrea y del padre de Hamlet no

¹⁰⁸ Neill, *Issues of Death*, p. 74.

¹⁰⁹ Zimmerman, *The Early Modern Corpse*, p. 34.

¹¹⁰ Robert N. Watson. *The Rest is Silence: Death as Annihilation in the English Renaissance*. Los Ángeles: The University of California Press, 1999, p. 56.

pueden encontrar la felicidad *post mortem* hasta que su muerte es vindicada. La postura de Watson permite interpretar el deseo de la *vendetta* que manifiesta Hieronimo, no sólo como una muestra del despecho, sino también como un intento de devolver al cadáver de su hijo la promesa de la vida eterna. Hieronimo define de manera evidente el principio que podrá restituir la presencia de Horatio en el ámbito de los vivos:

Hier. Thus must we toyle in other mens extreames,
That know not how to remedy our owne;
And doe them Iustice, when vniustly we,
For all our wrongs, can compasse no redresse. [...]

For blood with blood, shall (while I sit as Iudge)
Be satisfied, and the Law discharg'd
And thought my selfe canot receiue the like,
Yet will I see that others haue their right. (III)

Así, para vengar la muerte de su hijo, Hieronimo junto con Belimpería inventan un plan que consiste en incluir a Lorenzo y Balthazar en la representación de la obra *Solyman and Perseda*, una tragedia violenta que de manera inquietante refleja la trama de *The Spanish Tragedy*. Para la sorpresa del público las muertes representadas realmente ocurren en el escenario: Lorenzo pierde la vida a mano de Hieronimo y Belimpería se apuñala a sí misma después de acabar con la existencia de Balthazar:

Bal. [acting] Why let him die, so Loue commandeth me;
Yet grieue I that Erasto should so die.
Hier. [acting] *Erasto*, *Solyman* saluteth thee,
And lets thee wit by me his Highnesse will,

Which is, that thou shouldst be thus employde. *Stab him. [...]*

Bel. [acting] Tyrant, desist soliciting vaine suites,

Relentlesse are mine eares to thy laments,

As thy Butcher is pittillesse and base,

Which feiz'd on my *Erasto* harmlesse Knight;

Yet by thy power thou thinkest to command,

And to thy power, *Perseda* doth obey:

But were shee able, thus she would reuenge

Thy treacheries on thee ignoble Prince: *Let her stab him.*

And on her selfe she would be thus reueng'd. (IV) *Stab her selfe.*

Este acto de venganza de carácter metateatral no sólo reviste el cadáver de Horatio de una inmortalidad simbólica, sino que también visualiza el óbito, el concepto que carece de referente real. La muerte mimética que ocurre en el escenario llega a formar parte de la materialidad reemplazando la dualidad perceptual ambigua de lo ficticio y lo real con una singular impresión de lo presente. En otras palabras, la técnica del teatro dentro del teatro que Kyd emplea en su tragedia permite que los actores mueran junto con sus personajes, ya que una inserción de otro mundo dentro de la realidad origina un desplazamiento hacia el universo ficticio que rompe con la estética de mimesis y crea una relación indeterminada entre la representación y la realidad. Esta ambigüedad y diversidad de las interpretaciones invitan al espectador al universo que surge no a partir de la observación del universo existente, sino gracias a la imaginación y los sentimientos del auditorio. Lionel Abel, renombrado crítico teatral, esclarece la naturaleza subjetiva del metateatro en su estudio *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*:

Metatheatre gives by far the stronger sense that the world is a projection of human consciousness. [...] Metatheatre glorifies the unwillingness of the imagination to regard any image of the world as ultimate. [...] Metatheatre, from the point of view of tragedy, is as real as our dreams. [...] Metatheatre makes us forget the opposition between optimism and pessimism by forcing us to wonder.¹¹¹

A partir del comentario de Abel podemos considerar que el metateatro surge como la representación dramática del mundo libre de las limitaciones perceptibles, el cual es capaz de abarcar un universo ilimitado y subvertir la interpretación de la experiencia cotidiana por medio de la imposición de todo lo que se sitúa más allá de lo apreciable por los sentidos. El metateatro, por tanto, potencia el concepto del *theatrum mundi*, es decir, destaca la posibilidad de la relación entre el mundo y el teatro al visualizar la ficción de la realidad y la realidad de la ficción.

Precisamente Hieronimo destaca este desdoblado tinte de realismo cuando concluye su pieza metateatral:

Happily you thinke (but bootlesse be your thoughts)
 That this is fabulously counterfeit;
 And that we doe as all Tragedians doe,
 To die to day, (for fashioning our Sceane,
 The death of *Aiax*, or some Romane Peere)
 And in a minute starting vp againe,
 Reuiue to please to morrowes audience:
 No, Princes (IV)

¹¹¹ Lionel Abel. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. Nueva York: Hill and Wang, 1963, pp. 59, 61, 113.

En estos versos, Hieronimo no sólo se vanagloria de su exitosa venganza, sino que también plantea la incertidumbre de la muerte dramática al contrastar la situación trágica real con las expectativas del público que se basan en la naturaleza fingida de los asesinatos ocurridos en el escenario. El espectador observa cómo *Solyman and Perseda* absorbe los elementos ficticios de la representación teatral e induce la ambigüedad que se manifiesta al cuestionar las certezas establecidas anteriormente. En primer lugar, la duda surge en cuanto a la naturaleza fingida de la muerte del actor y, en segundo, se refiere al carácter absoluto de este acontecimiento, ya que el poder de resucitar después de la función ya no está en las manos del actor que interpreta el difunto en la obra enmarcada.¹¹² El asesinato se vuelve realmente real, el cadáver obtiene corporalidad. La ilusión del mundo de la obra se sustituye por la realidad de la tragedia como evento: los actores que parecían ser inmunes a los estragos de la mortalidad ahora yacen sin vida. Este hecho crea duda y causa asombro a partir de la incertidumbre que desestabiliza la relación entre el noema ficcional y el real al plantear que la muerte de un actor ya no pertenece al campo de lo imposible.

Así, la mirada interpretativa del espectador oscila entre la doble perspectiva de lo real y lo ilusorio, pone de relieve el realismo al igual que la verdad de la ficción teatral y esta ambigüedad es lo que capta el matiz secreto de lo sensible, crea una presencia. Una vez más apoyaré mi argumento con la postura de Parret quien señala que, bajo estas circunstancias precisamente, la naturaleza indeterminada del evento es lo que legitima la presencia: “Captar el *evento* en su singularidad no requiere de la síntesis de las formas por la imaginación, sino más bien de la *falla de la síntesis*”.¹¹³ Es una presencia fantasmática que surge a partir de una ilusión producida por el metateatro donde las diferencias entre el

¹¹² Jenn Stephenson. “Singular Impressions: Meta-theatre on Renaissance Celebrities and Corpses”. *Studies in Theatre and Performance* 27 (2007): 137-154.

¹¹³ Parret, *op. cit.*, p. 29.

sujeto presenciado y el sujeto reproducido no se someten a ningún proceso integrante. Es una forma de vida de carácter ilusorio que se nutre de la ausencia.

Aunque pareciera que no hay enlace posible entre la presencia fantasmática y la experiencia real, Parret asegura que la autenticación entre estos dos procesos ocurre a partir de la neutralización del valor *dóxico* del juicio, de la creencia, de la convicción. En otras palabras, la modalidad *dóxica* se transforma en la modalidad *tética* de manera espontánea y el sujeto fantástico llega a emitir la sensación de certeza. Aunque, según el autor, la neutralización nunca se logra totalmente, la presencia fantasmática suele prevalecer sobre la subjetividad del espectador:

La presentificación [*sic*] fantasmática “neutraliza” la pertinencia misma de una predicación existencial: el noema fantasmático “está presente”, el sujeto está seguro de ello, y la cuestión de la existencia ni siquiera se plantea, ni poco ni mucho. No existe ninguna distancia, ninguna reserva: la tripleza (*real, existente, actual*) es neutralizada favor de una *presencia* que se impone sin fallas a la vivencia subjetiva.¹¹⁴

La postura de Parret también evidencia que la presencia fantasmática no es una vivencia asumida, sino catártica: los sentimientos del espectador quedan afectados; no obstante, el efecto de este sentir permanece en el nivel de la depuración emocional, ya que no hay necesidad alguna de asumir la vivencia que no manifiesta ningún efecto práctico. Por tanto, en la obra metateatral de Hieronimo no es la intencionalidad interpretativa lo que confunde la ficción y la realidad, sino la mirada misma del público que sufre la inversión de los sentidos de lo visible a lo tangible y se deja conmover por sus percepciones. Es así como la agrupación de cadáveres que enmarcan la culminación de *The Spanish Tragedy*

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 24.

obtienen la corporalidad y amenazan al auditorio con la proximidad insoportable de la muerte.

En suma, *The Spanish Tragedy* muestra una evocación vertiginosa de éxtasis ante la muerte, ante el cadáver, ante el horror que habita en el interior de cada ser humano y que lo lleva al punto en el que la identidad, la subjetividad de su cuerpo se convierte en algo inarticulable. La figura del difunto en la obra de Kyd no sólo constituye parte de la utilería teatral, sino que representa la herramienta que incrementa la tensión dramática, reduce la distancia estética y crea presencia. Los cadáveres de *The Spanish Tragedy* surgen como entidades indeterminadas que vinculan la vida y la muerte, la ficción y la realidad; de esta manera evocan la ambigüedad que produce presencia a pesar del hecho de que la muerte se niega a ser representada. La capacidad del autor para revelar el vínculo entre el espectáculo de la ejecución pública y el teatro sin excluir las realias socioculturales de la época reduce la distancia estética aún más: los cuerpos sin vida de Kyd esparcen la relación espacial, transgreden los límites representacionales, evocan pavor al sobrepasar las fronteras de la corporalidad y al introducir su ausencia en la realidad. La representación del cadáver en *The Spanish Tragedy* se vuelve polifacética y excesiva por medio de este movimiento hiperreal que vulnera los límites de la existencia y la realidad, quiebra la imagen coherente de un “yo” que exhibe el momento prohibido de la aniquilación. Este hecho demanda la reconstrucción de la subjetividad, el proceso que erige la continuidad entre el cadáver y el observador que encuentra su reflejo en el ojo estático del cadáver. Como resultado, el cuerpo sin vida se convierte en el noema perceptivo, es decir, el percepto del objeto se impone a la conciencia y encierra en su sentido la realidad del objeto. La personificación y la imaginación se superponen, la distancia estética se reduce y la vivacidad del momento presente surge con una notable intensidad.

3. 'TIS PITY SHE'S A CORPSE: ANTITEATRALIDAD EN LA TRAGEDIA DE JOHN FORD

Who have bin so Anatomiz'd by thee
That every *Nerve* hath felt thy Rigors hand!
Out of my *Hart*, and *Braines* that hand hath squiz'd
The *Spirits* that either *Life*, or *Sence* maintain.
JOHN DAVIES OF HEREFORD, *Wittes Pilgrimage*.

Si el nombre de John Ford sobrevivió al paso del tiempo fue, sin duda alguna, debido a su tragedia *'Tis Pity She's a Whore* de 1632, la cual gozó de un éxito comercial significativo durante varias décadas en el siglo XVII. Uno de los aspectos que le otorga semejante aceptación es su enfoque temático sobre el incesto, un tabú renacentista que en el drama de Ford está interpretado de manera poco convencional y polémica.¹¹⁵ Así, el autor jacobiano representa el nexo sexual entre Giovanni y Annabella, quienes se entregan a los placeres carnales pecaminosos de manera completamente consciente y voluntaria, dentro de los márgenes de una relación amorosa convencional. Si agregamos a esta premisa escandalosa otros hechos terribles como el envenenamiento inesperado, asesinatos, la interrupción violenta del embarazo, la orden de inmolación y el corazón humano exhibido en una daga, no es de extrañar que la obra dramática de Ford se ubique como una de las tragedias

¹¹⁵ Véase Zenón Luis-Martínez. *In Words and Deeds. The Spectacle of Incest in English Renaissance Tragedy*. Ámsterdam, Nueva York: Rodopi, 2002.

renacentistas más controvertidas. En este contexto la opinión de Martin Wiggins, el autor de un detallado estudio sobre la obra y su recepción a lo largo de los siglos, considera que *'Tis Pity She's a Whore* "has been making some readers squirm for centuries",¹¹⁶ lo cual resulta especialmente atinado ya que algunos sucesos de este drama siguen causando cierto grado de desconcierto y ansiedad aún hoy en día.

Aunque no existe registro alguno sobre el estreno de la tragedia, su popularidad fue tal que en 1639, seis años después de su primera publicación, la obra de Ford llegó a formar parte del repertorio permanente del teatro *The Cockpit*. Sin embargo, al final del siglo XVII *'Tis Pity She's a Whore* dejó de recibir el amplio reconocimiento del público. Samuel Pepys fue uno de los espectadores que después de presenciar la tragedia expresó su frustración con el resultado final de esta representación teatral. El político y célebre diarista inglés manifestó sus expectativas fallidas de la siguiente manera: "[I visited] Salisbury Court play house, where was acted the first time ' 'Tis Pity She's a Whore", a simple play and ill acted".¹¹⁷ William Gifford, a su vez, condenó la preocupación exagerada con el incesto que, en su opinión, monopoliza el desarrollo de la trama. El poeta expresó que la representación de la relación sexual entre los parientes "carries with it insuperable obstacles to its appearance upon a modern stage".¹¹⁸ Kate Wilkinson indica que desde entonces la obra de Ford desapareció del escenario inglés hasta principios del siglo XX, cuando el teatro europeo experimentó un resurgimiento en su interés por el drama renacentista; sin embargo, el contenido moralmente cuestionable de *'Tis Pity She's a Whore* fue censurado con el fin de reducir su impacto en el espectador. Según la autora, hasta finales del siglo

¹¹⁶ John Ford. *'Tis Pity She's a Whore*. Ed. Martin Wiggins. Londres: A&C Black, 2003, p. 11.

¹¹⁷ Citado por Kate Wilkinson. "The Performance History". Ed. Lisa Hopkins. *'Tis Pity She's a Whore. Critical Guide*. Londres y Nueva York: Continuum, 2010, 34-60, p. 34.

¹¹⁸ *Ibid.*

pasado la tragedia de Ford se convirtió en la obra dramática jacobiana más representada en los escenarios modernos, debido a la liberalización de actitudes morales y sexuales que transformó los gustos estéticos del espectador.¹¹⁹

No obstante, a pesar de dicha popularidad de *'Tis Pity She's a Whore* en el ámbito teatral contemporáneo, el interés crítico por esta obra ha sido limitado. Desde que T. S. Eliot en *Essays on Elizabethan Drama* indicó que “Ford's most famous, though not necessarily best, play may be called meaningless”,¹²⁰ la tendencia a marginar esta tragedia se volvió evidente. Los escasos estudios de *'Tis Pity She's a Whore* fueron restringidos al análisis de la relación incestuosa entre Annabella y su hermano Giovanni o bien a la influencia de Webster y Shakespeare en la obra.¹²¹ El drama de la muerte que nutre el desarrollo de esta tragedia aún no ha sido explorado a fondo por la crítica, incluso, existen escasos estudios que se aproximan a esta cuestión.

El análisis que realizo de *'Tis Pity She's a Whore* se centra en la representación del cadáver mutilado de Annabella¹²² que surge como el objeto de un deseo incestuoso y plasma tres principales ejes discursivos: el dolor, el erotismo y la muerte. No obstante, no limito el estudio de “the most poetical topic of the world”¹²³ sólo a los aspectos temáticos relacionados con la muerte de una mujer bella. Mi hipótesis consiste en que el cadáver mutilado de Annabella que exterioriza el interior prohibido del cuerpo humano se torna el

¹¹⁹ *Idem.*

¹²⁰ T. S. Eliot. *Essays on Elizabethan Drama*. Nueva York: Harvest Books, 1960, p. 129.

¹²¹ Para un estudio detallado de los acercamientos críticos a la tragedia de John Ford *'Tis Pity She's a Whore* véase Lisa Hopkins. “The Critical Backstory”. Ed. Lisa Hopkins. *'Tis Pity She's a Whore. Critical Guide*. Londres y Nueva York: Continuum, 2010, 14-34.

¹²² Aunque el desarrollo de *'Tis Pity She's a Whore* conoce muchas muertes, a mi parecer, ninguna de ellas es tan significativa para el desarrollo de la trama y tan impactante como el asesinato de Annabella. Es la razón por la cual mi análisis de la tragedia se enfoca en esta representación del cadáver.

¹²³ De esta manera se refería Edgar Allan Poe al tópico de la muerte de una mujer bella. Edgar Allan Poe. *The Philosophy of Composition*. Disponible en <<http://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>>. Consultado: 30/12/2013.

centro de esta representación teatral. Su materialidad pura antepone los aspectos visuales sobre la expresión verbal, lo que convierte a *'Tis Pity She's a Whore* en una obra espectacularmente corpórea, donde la mirada siempre busca lo palpable, y con este fin emprende el progreso interminable hacia las profundidades somáticas de la protagonista. Por ende, el cadáver de Annabella –que exterioriza las heridas invisibles de Eros por medio de las marcas palpables de mutilación corporal– surge como el signo de esta corporalidad que une lo privado y lo público, el interior y el exterior. La acción dramática que va de la calle al dormitorio de la protagonista, del cuarto a la cama, de la cama a su vientre sangriento y, finalmente, hacia su corazón, representa un desplazamiento en dirección a las marcas visibles de lo abyecto que enfatiza el enfoque material de la obra y se convierte en la fuente esencial de la presencia en la tragedia de Ford.

De esta manera, en el presente capítulo mi intención reside en analizar cómo el movimiento en dirección al interior del cuerpo humano crea una experiencia inmediata que reduce la acción a la esencia del trauma, subvierte el aspecto mimético de la representación y refuta la intervención de los filtros simbólicos. En otras palabras, elimina la dimensión poética e imaginativa del escenario, la característica principal del teatro renacentista, lo que convierte la tragedia de Ford en una pieza antiteatral. Por tanto, mi estudio de la tragedia *'Tis Pity She's a Whore* se enfoca en la antiteatralidad de este drama que se manifiesta en la superposición de los aspectos visuales sobre el componente verbal y la supresión del papel de la representación figurativa en la construcción de la ilusión dramática. Asimismo exploro cómo la materialidad pura del cadáver, la fuente de antiteatralidad, crea presencia en la tragedia de Ford. Centro mi discusión en las marcas visibles de lo abyecto –las profundidades fértiles de Annabella, sus órganos reproductivos y sobre todo su corazón expuesto en la daga– ya que precisamente estas imágenes permiten vincular los aspectos

afectivos y cognitivos de la representación que, como ya vimos en los capítulos anteriores, constituyen los componentes esenciales en la creación de la presencia. Por un lado, dichos órganos exteriorizan el interior somático de la protagonista e introducen la realidad en la ficción, lo cual reduce la distancia estética y permite que el espectador semiotice los hechos a partir de sus memorias y los antecedentes socioculturales. Por otro lado, las profundidades somáticas del cadáver revelan sus sentimientos íntimos, lo que introduce el aspecto afectivo en la representación y posibilita que el espectador cubra los restos de la protagonista con la subjetividad, se identifique con esta imagen por medio de la empatía. La imagen del corazón de Annabella expuesto en una daga constituye el enfoque central de mi análisis dado que en el Renacimiento este órgano no sólo pertenecía al ámbito fisiológico, sino que también se caracterizaba por su naturaleza moral y psicológica.

Antes de ocuparme propiamente del análisis de la tragedia de Ford, considero esencial mencionar que las mujeres no aparecían públicamente en el escenario inglés renacentista: sus papeles eran interpretados por actores de género masculino. Las críticas difieren en lo que se refiere a la respuesta de los espectadores a estas actuaciones transgénicas. Kathleen McLuskie, por ejemplo, sugiere que esta tendencia fue una convención ampliamente aceptada que no causaba conflicto alguno en la sociedad.¹²⁴ Susan Zimmerman afirma que semejantes espectáculos revelaban deseos de carácter homoerótico, dado que los espectadores no dejaban de percibir el niño debajo del vestido.¹²⁵ Laura Levine, a su vez, caracteriza la ausencia de las mujeres en el escenario inglés como el elemento disruptivo de la representación que, en su opinión, impedía crear un espectáculo

¹²⁴ Kathleen McLuskie. *Renaissance Dramatists: Feminist Readings*. Hemel: Hempstead, 1989.

¹²⁵ Susan Zimmerman, ed. *Erotic Politics: Desire on the Renaissance Stage*. Nueva York: Routledge, 1992.

mimético.¹²⁶ Dado que el objetivo de este capítulo consiste en analizar la representación del cadáver de Annabella y su alcance simbólico en el escenario, he optado por dejar la problemática de la interpretación de los papeles femeninos en el teatro inglés renacentista fuera de mi aproximación crítica a *'Tis Pity She's a Whore*. Por esta razón, adopto la postura de que los espectadores de la época, en vez de preocuparse por el travestismo teatral, aceptaban esta tendencia como verosímil o simplemente hacían caso omiso de ella y sus implicaciones.

Entonces, ¿qué es y cómo se construye la antiteatralidad en la obra de Ford? El discurso antiteatral surge en el año del 1579, cuando Stephen Gosson publica su *School of Abuse*, una obra que condena la creciente popularidad de los espectáculos teatrales en la sociedad. Para Gosson, el teatro representaba una forma de entretenimiento demasiado costosa que, además de distraer la atención y financiamiento de los problemas militares, religiosos y políticos, legitimaba prácticas culturalmente inaceptables. El autor criticaba el carácter fenomenológico y experimental de las representaciones teatrales que, en su opinión, fomentaban la propagación de las pasiones peligrosas como la lujuria, el odio y la envidia junto con la fascinación con lo monstruoso que, para Gosson, no sólo se delimitaba por la esfera biológica, sino que también implicaba aspectos ideológicos y sociales. Stephen Gosson aclara su postura de la siguiente manera:

Cookes did neuer shewe mor crafte in their iunckets to vanquish the taste, nor Painters in shadowes to allure the eye, then Poets in Theaters to wounde the conscience. There set they abroche straunge consortes of melody, to tickle the eare, costly apparel, to flatter the sight; effeminate gesture, to rauish the sence; and wanton speache, to whet desire too inordinate lust. Therefore of both barrells, I iudge Cookes and Painters the better hearing, for the one

¹²⁶ Laura Levine. *Men in Women's Clothing: Anti-theatricality and Effeminization, 1579-1642*. Nueva York: Cambridge University Press, 2009.

extendeth his arte no farther then to the tongue, palate, and nose, the other to the eye; and both are ended in outwarde sense, which is common too vs with brute beasts. But these by the priuie entries of the eare, slip downe into the hart, and with gunshotte of affection gaule the minde, where reason and vertue should rule the roste.¹²⁷

A partir del comentario de Gosson, la tragedia de Ford representa el paradigma de las transgresiones culturales, morales, legales y teológicas que tanto condenaba el satírico inglés en su obra *School of Abuse*. Sin embargo, en mi análisis de *'Tis Pity She's a Whore*, tras paso los límites de la crítica del teatro como un fenómeno sociocultural y me aproximo a la antiteatralidad como a una estructura dramática.

Aunque el término antiteatro surge a los mediados del siglo XX para referirse a la dramaturgia que rechaza la mimesis, las estructuras lógicas y la correspondencia entre los aspectos verbales y visuales de la representación, algunos elementos antiteatrales estaban presentes incluso en la época clásica. A saber, la risa salvaje en las comedias de Aristófanes, la literatura carnavalesca que representaba el mundo al revés o las tragedias de Webster y Tourneur que creaban confusión en sus obras son sólo algunos ejemplos que ilustran este hecho. Por tanto, en mi análisis el término antiteatralidad comprende la actitud crítica e irónica de un dramaturgo hacia los cánones artísticos y sociales que regían la producción teatral en esta época.

Desde este punto de vista, la tragedia de Ford es una obra dramática antiteatral por definición. El autor no sólo trae a la luz diferentes formas de monstruosidades que claramente contradicen a los principios de *decorum* expresados por Horacio en su *Ars Poetica*, sino que también crea discrepancia entre el aspecto lingüístico y el sistema de

¹²⁷ Stephen Gosson. *School of Abuse*. <https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/738/gosson.pdf?sequence=1>, consultado 6/04/2016.

signos visuales de la tragedia. Lo que se enuncia desde el escenario a menudo no corresponde con los hechos representados. Un ejemplo claro de ello constituye el acercamiento a la cuestión del incesto que en el Renacimiento representaba un tabú y pertenecía al ámbito de las transgresiones sexuales extremas que se condenaba en todos los manuales de la conducta sexual, sin excepción. Bullinger fue uno de los autores que en su libro *Christian State of Matrimony* (1541), manifiesta el carácter monstruoso del incesto al establecer las normas de los acuerdos matrimoniales:

He that hath not a shameless and beastly heart doth sure abhorre and detest the copulation in the said forbidden degrees [incest]. Honesty, shamefastness, & nurture of it self teacheth us not to meddle in such: therefore sayeth god evidently and playnly in the often repeated chap. Levi. xviii Defile not your selves in any of these things, for with all these are the heathen defiled, who I will cast out before you. The land also is defiled therethrowe [*sic*]: & I will visit their wickedness upon them, so that the land shall spew out the inhabitours thereof.¹²⁸

Pese al tratamiento de condena que recibía la relación carnal entre los parientes cercanos en la época renacentista, en la obra de Ford el incesto surge de manera explícita en el escenario. El público observa cómo Giovanni y Annabella de manera voluntaria y por elección mutua transgreden este tabú y finalmente reconocen la naturaleza ilícita de su unión. A saber, Giovanni acepta el hecho de que su relación se encuentra fuera de los márgenes de lo permitido cuando confiesa por primera vez sus sentimientos a Bonaventura:

Gio. Shall a peeuish sound,
A customary forme, from man to man,

¹²⁸ Citado por Susan J. Wiseman. “‘Tis Pity She’s a Whore: Representing the Incestuous Body”. Eds. Lucy Gent y Nigel Llewellyn. *Renaissance Bodies. The Human Figure in English Culture c. 1540-1660*. Londres: Reaktion Books, 1990, 180-198, p. 183.

Of brother and of sister, be a barre
 Twixt my perpetuall happinesse and mee? ¹²⁹ (I)

Annabella, a su vez, en una discusión sobre la posibilidad de establecer el vínculo matrimonial entre parientes cercanos anuncia a Putana: “I would not haue it knowne for all the world” (II). Con esta frase la protagonista reconoce que mantener una relación carnal con su hermano puede tener graves consecuencias, por lo que los novios conservan su amor en secreto. Otra ocasión en la que los protagonistas categorizan el incesto como un vínculo ilícito de manera clara y pública surge cuando los enamorados se reúnen en la casa de Soranzo, justo antes del banquete, donde casi todos los participantes de la historia encuentran su muerte. Giovanni, al comprender que el desenlace trágico de su amor es inevitable, expresa la esperanza de que las futuras generaciones se abstendrán de condenar esta relación:

Kisse mee; if euer after times should heare
 Of our fast-knit affections, though perhaps
 The Lawes of Conscience and of Ciuil vse
 May iustly blame vs, yet when they but know
 Our loues, That loue will wipe away that rigour,
 Which would in other Incests bee abhorr'd. (V)

Aunque el público de *'Tis Pity She's a Whore* se enfrenta con estas exhibiciones explícitas del tabú, John Ford no condena la conducta transgresiva de los protagonistas, sino todo lo contrario. El dramaturgo enmascara la naturaleza pecaminosa del incesto por

¹²⁹ John Ford. *'Tis Pity She's a Whore*. Acted by the *Queenes Maiefties Servants, at The Phoenix in Drury-Lane*. London. Printed by Nicholas Okes for *Richard Collins*, and are to be sold at his shop in *Pauls Church-yard, at the figne of the three Kings*, 1633. Las citas textuales posteriores de esta tragedia de John Ford son tomadas de esta edición.

medio de un lenguaje legal, religioso o propio del discurso amoroso platónico, lo que produce una discrepancia entre el aspecto lingüístico y el visual, hecho que, según Richard Schechner, siempre resulta en la interposición de la mirada a la dimensión verbal.¹³⁰ En la tragedia de Ford, por ejemplo, esto se manifiesta con una singular claridad en el lenguaje poético de amor que Giovanni a menudo emplea para encubrir la naturaleza ilícita de la relación carnal. Consideremos algunos casos más claros:

Gio. Poets faigne (I read)
 That *Iuno* for forehead did excede
 All other goddesses: but I durst sweare,
 Your forehead excedes hers, as hers did theirs.
Anna. Troth this is pretty.
Gio. Such a paire of starres
 As are thine eyes, would (like *Promethean* fire)
 (If gently glaun't) giue life to senselesse stones. (I)

Aunque la escena del primer acto alude al mito de Prometeo, inspirado en la historia del crimen y su castigo, Giovanni intenta atenuar la confusión que causa su pasión pecaminosa en términos del amor cortés y señala la belleza como el origen connatural de cualquier deseo erótico, sin importar las circunstancias. Cabe mencionar aquí que la tendencia de sustituir el incesto con un discurso de amor platónico persiste a lo largo de la obra, lo que convierte la relación carnal entre el protagonista y su hermana en el centro ausente del discurso de Giovanni, la precondition oculta de su lenguaje poético amoroso. En otras palabras, en la mayoría de los casos el incesto permanece tácito, pese a que

¹³⁰ Según Richard Schechner, en el caso de discrepancia entre el aspecto visual y verbal en una representación teatral, los signos visuales suelen interponerse a la dimensión verbal. Para mayor información, véase Richard Schechner. *Performance Theory*. Nueva York: Routledge, 2003.

representa un elemento visual significativo en el desarrollo de la trama.

Asimismo, en el segundo acto, Giovanni emplea el blasón que se basa en las convenciones poéticas de Petrarca con el fin de persuadir al fraile de la pureza de sus sentimientos:

View well her face, and in that little round,
 You may obserue a world of variety;
 For Colour, lips, for sweet perfumes, her breath;
 For Iewels, eyes; for threds of purest gold,
 Hayre; for delicious choyce of Flowers, cheekes;
 Wonder in euery portion of that Throne:
 Heare her but speake, and you will sweare the Sphæres
 Make Musicke to the Cittizens in Heauen:
 But Father, what is else for pleasure fram'd,
 Least I offend your eares shall goe vn-nam'd. (II)

Aunque la comparación de los atributos de Annabella con los tesoros de la naturaleza alude a una visión platónica del amor, la referencia a las partes sexuales de la doncella aleja el discurso de Giovanni de las formas eternas, inteligibles y perfectas que celebra el filósofo. Su elogio se asemeja más bien a casi una adoración fetichista del rostro, mejillas, labios, ojos y los ya mencionados órganos reproductivos de Annabella. De esto se puede concluir que el discurso no surge a partir de la contemplación de una mujer inalcanzable, casi etérea, sino que está inspirado en una doncella de carne y hueso que vive bajo el mismo techo que Giovanni y con quien el protagonista ya había consumado su relación incestuosa. En otras palabras, el blasón carece de dimensión simbólica y destaca, ante todo, por su enfoque en la corporalidad y sexualidad de Annabella. Así que una vez más, el aspecto visual se antepone: no es la persuasión retórica la que ubica el deseo de Giovanni

dentro de los márgenes de los códigos socioculturales convencionales, sino la imagen voluptuosa del cuerpo sin vida de su amada.

La discrepancia entre los aspectos verbales y visuales en la tragedia de Ford también se revela en la escena en que Annabella selecciona a su hermano entre diferentes enamorados que luchan por su amor:

Anna. This Ideot haunts me too.

Put. I, I, he needes no discription, the rich *Magnifico*, that is below with your Father (*Chardge*) *Signior Donado* his Vnckle; for that he meanes to make this his Cozen a Golden calfe, thinks that you wil be a right *Isralite*, and fall downe to him presently: but I hope I haue tuted you better: they say a fooles bable is a Ladies playfellow: yet you hauing wealth enough, you neede not cast vpon the dearth of flesh at any rate: hang him Innocent.

Enter Giouanni.

Anna. But see *Putana*, see: what blessed shape
Of some cæstiaall Creature now appeares?
What man is hee, that with such sad aspect
Walkes carelesse of him selfe?

Put. Where?

Anna. Look below.

Put. Oh, 'tis your brother sweet-----

Anna. Ha!

(I)

Sin duda alguna, este acontecimiento constituye una muestra manifiesta de la atracción sexual instantánea que Annabella siente por Giovanni al advertir sus encantos físicos. Aunque el deseo oculto se torna evidente, el discurso de la protagonista carece de una tonalidad erótica. El elogio “blessed shape of some cæstiaall Creature” que Annabella destina a su hermano pretende destacar la pureza de este amor que surge a partir de la perfección casi divina de Giovanni. Si bien el público observa el incesto y está consciente

de que cualquier enlace pasional entre los parientes cercanos se caracteriza por su naturaleza pecaminosa, John Ford intenta crear la ilusión de que la situación se encuentra dentro de los márgenes de lo normal por medio del proceso de la elección del amante que está verbalmente representado en términos de una contienda de amor convencional. Kathleen McLuskie, incluso, en su estudio *Renaissance Dramatists: Feminist Readings* (1989), afirma que este modelo de estructura teatral permite al espectador identificarse con la situación: “The script’s structure of the lover rejected and a lover chosen leads the audience to accept Annabella’s choice in spite of the startling danger of incest”.¹³¹

A mi parecer, la conclusión de McLuskie carece de sustancialidad, ya que la concepción de lo que es normal, ante todo, depende del contexto sociocultural de cada individuo y representa un procedimiento sumamente subjetivo. En el caso de la aceptación o el rechazo de ciertas nociones, fenómenos o prácticas, lo que cuenta es cómo los individuos, grupos o la sociedad lo perciben. Esta es la razón por la cual prescindiría de afirmar la existencia de cierta aceptación colectiva del incesto en *‘Tis Pity She’s a Whore* por parte del espectador. Considero que lejos de eliminar la barrera intersubjetiva entre el público y el escenario, John Ford a partir de la discrepancia entre el aspecto lingüístico y el sistema de signos de la tragedia favorece el aspecto visual del espectáculo, es decir, elimina la teatralidad como la conocían en el Renacimiento del escenario. Incapaz de construir los significados a partir de una dimensión poética e imaginativa, el auditorio se encuentra obligado a enfocar su atención en la materialidad del mundo de la obra, a suprimir el límite entre la representación dramática y la realidad, lo que reduce la distancia estética, añade un sentido de autenticidad al espectáculo y vincula el proceso de construcción de significados al aspecto sociocultural de la época. Es así cómo John Ford crea discrepancia entre los

¹³¹ McLuskie. *op. cit.*, p. 129-130.

aspectos verbales y visuales en la obra, con el fin de enfocar la atención de su público a la dimensión material del espectáculo.

Por el otro lado, la antiteatralidad en la tragedia surge a partir de la mutilación corpórea de Annabella, el acontecimiento de suma fuerza dramática que se apodera del proceso de construcción de significados. A continuación examinaré cómo esta cualidad tangible de la representación se construye en *'Tis Pity She's a Whore*, por lo que centraré mi análisis en el cuerpo sin vida y mutilado de Annabella y su materialidad, dado que la tragedia de Ford no sólo explora esta imagen hasta sus últimas consecuencias, sino que enfatiza la visibilidad del cadáver de manera radical a partir de la inmediatez de la representación que infringe los límites simbólicos.

Varios eventos desafortunados preceden el desenlace trágico del amor incestuoso que monopoliza el desarrollo de la obra. Annabella, que se encuentra en un estado avanzado de la gestación de un hijo de Giovanni, se ve obligada a acceder a las peticiones de su padre y se compromete con Soranzo. Después de que su futuro esposo se entera del embarazo e intenta por medio de amenazas descubrir al causante de su deshonor, la protagonista se arrepiente, confiesa su pecado al fraile y en un acto de penitencia escribe una carta a Giovanni con su propia sangre donde revela el peligro que los acecha al presentarse en el banquete en la casa de Soranzo. Incapaz de soportar la idea de ver a su amada en los brazos del otro y anticipándose a la tragedia inevitable, Giovanni, durante un beso apasionado, apuñala a Annabella en la cama, lugar de sus encuentros sexuales:

Gio. Farwell.

Anna. Will you begone?

Gio. Be darke bright Sunne,

And make this mid-day night, that thy guilt rayes

May not behold a deed, will turne their splendour

More sooty, then the *Poets* faine their *Stix*.

One other kisse my Sister.

Anna. What meanes this?

Gio. To saue thy fame and kill thee in a kisse.

Stabs her.

Thus dye, and dye by mee, and by my hand.

Revenge is mine; Honour doth loue Command.

Anna. Oh brother by your hand?

Gio. When thou art dead

I'le giue my reasons for't; for to dispute

With thy (euen in thy death) most louely beauty,

Would make mee stagger to performe *this act*

Which I most glory in.

Anna. Forgiue him Heauen----and me my sinnes, farwell.

Brother vnkind---mercy great Heauen---oh—on. *Dyes.*

(V)

Aunque para Maik Goth “the sheer physical presence of the actor's [dead] body on the stage are directly responsible for the intense experience of the audience”,¹³² el cadáver de Annabella que yace a plena vista del espectador es una imagen difícil de interpretar. La simple aparición del cuerpo sin vida en *'Tis Pity She's a Whore* no basta para crear experiencia estética. Al igual que en el caso de la representación de los cadáveres en *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd, el cadáver teatralizado de Annabella no permite eliminar el vacío perceptivo que surge a partir de la oposición entre los noemas reales y los noemas ficticios. Su muerte se niega a ser representada dado que se ubica fuera de la experiencia personal de un ser vivo, fuera de cualquier registro simbólico o imaginario. El instante que vincula el último beso y el encuentro violento entre el cuchillo y el cuerpo de Annabella

¹³² Maik Goth. “‘Killing, Hewing, Stabbing, Dagger-drawing, Fighting, Butchery’: Skin Penetration in Renaissance Tragedy and Its Bearing on Dramatic Theory”. *Comparative Drama* 46.2 (2012): 139-162, p. 141.

dirige la mirada del auditorio al borde de lo invisible, donde el dolor, los acontecimientos que suceden en el interior del cuerpo moribundo no pertenecen a la realidad, ya que se encuentran fuera del ámbito sensorial. Lo que es intensamente auténtico para el cuerpo agonizante es intensamente irreal para el espectador que presencia la muerte ajena. Hablar sobre el dolor propio y hacer referencia al sufrimiento del otro representan dos sucesos completamente diferentes. Para la persona que experimenta el tormento este estado constituye parte de una realidad demasiado presente en la vida, el ejemplo más vibrante de la certeza; en cambio para un tercero el dolor ajeno es tan esquivo que su existencia origina cierto grado de incertidumbre.

Elaine Scarry, al analizar la dificultad de expresar el dolor físico, revela que la ausencia del contenido referencial representa el obstáculo que impide la interpretación del sufrimiento ajeno. Esto se debe a que los estados interiores de la conciencia humana, por lo regular, se desarrollan en conjunto con los objetos pertenecientes al mundo exterior, es decir, los seres no sólo sienten, sino que dirigen la sensación percibida hacia una cosa o una persona particular. Si consideramos todos los estados emocionales, perceptuales y somáticos que experimenta un individuo –amor por alguien, miedo de algo, incertidumbre por algo– siempre habrá un vínculo material que une las emociones con la realidad y afirma la capacidad de los seres humanos para traspasar los límites de su propio cuerpo hacia el mundo externo donde se comparten las sensaciones. En el caso del dolor físico el contenido referencial es inexistente, por lo que el proceso de construcción de significado falla. La autora enuncia al respecto: “Physical pain –unlike any other state of consciousness– has no referential content. It is not *of* or *for* anything. It is precisely because it takes no object that

it, more than any other phenomenon, resists objectification in language”.¹³³

Esta es la razón por la cual el dolor de Annabella moribunda se resiste a ser interpretado. El espectador, lejos de compartir el sufrimiento de la protagonista, se limita a evaluar la situación desde punto de vista puramente estético y, en consecuencia, permanece distanciado, desinteresado, tratando la representación de un cuerpo agonizante sólo como un significante que excluye cualquier referencia al presente no simbólico. El público desde la seguridad de su posición de observador objetiva la experiencia de morir, lo que mitiga la violencia que impone la escena del sufrimiento final de Annabella. La amenaza que la muerte constituye para cualquier sentido de estabilidad, integridad o singularidad personal se contrarresta a través de la representación que convierte la muerte en una imagen privada de la dimensión erótica. Según Scarry, la única manera de transmitir el sufrimiento ajeno subordinado al efecto estético consiste en trasladar este proceso más allá de los márgenes materiales, es decir, destruir el cuerpo moribundo. Semejante disolución de los límites entre el interior y el exterior humano resulta en la contaminación casi obscena de la dimensión pública con la privada, que cubre lo intangible con la visibilidad. Con el fin de ejemplificar su postura, la autora hace referencia a la figura fragmentada característica de los cuadros de Francis Bacon, cuya desnudez en palabras de la autora se encuentra “mercilessly exposed to us, not merely because he is undressed, unshielded by any material or clothing, but because his melting body is turned inside out, revealing the most inward and secret parts of him”.¹³⁴

Por ende, la materialidad abrumadora del cadáver mutilado permite que el cuerpo sin vida deje de ser simplemente un tropo, un significante difícil de captar que permanece en el borde entre la vida y la muerte, carente de cualquier referente empírico. El descubrimiento

¹³³ Scarry, *op. cit.*, p. 5.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 53.

del interior prohibido introduce al cadáver dentro del mundo real, lo cual facilita que el público se identifique con los hechos representados. Además, semejante exteriorización de lo no-visto parece recrear el momento presente, añade el sentido de la inmediatez al espectáculo, lo que requiere una respuesta instantánea y empática del público. Por esta razón, comparto la opinión de Jennifer R. Ballengee, quien considera semejante enmarcación de la realidad que estas imágenes crean como una herramienta en sí que incorpora vivacidad sensual en el discurso dramático. “These qualities, by which images convey a sense of authenticity and personal relevance, make visual representation a particularly powerful device”,¹³⁵ manifiesta la autora al respecto.

En este contexto es imposible negar la importancia del cadáver mutilado de Annabella y su visibilidad. Este acto brutal no sólo está incluido en el desarrollo de la obra para satisfacer los gustos extravagantes del público renacentista. El descubrimiento violento de la interioridad corporal de Annabella atrae la mirada del espectador hacia lo visual de la representación, materializa la muerte y, por tanto, reduce la distancia estética. Por medio de esta imagen Ford produce una experiencia directa, sin mediación; resume la representación teatral a los signos visibles –el vientre, los órganos reproductivos, la sangre y el corazón– que se caracterizan por el rango limitado de posibilidades simbólicas y de semejante manera elimina la dimensión poética del escenario y convierte *‘Tis Pity She’s a Whore* en una obra antiteatral. Además, la espectacularidad de las lesiones corporales, un signo evidente de esta agresión que traspasa el ser de la protagonista y las marcas materiales y vulnerable de su identidad, no sólo destruyen la integridad somática de Annabella, sino que también crean su nueva presencia en el escenario. Jonathan Sawday ilustra este proceso del

¹³⁵ Jennifer R. Ballengee. *The Wound and the Witness. The Rhetoric of Torture*. Nueva York: State University of New York Press, 2009, p. 3.

siguiente modo:

Dissection or anatomization is [...] an act whereby something can also be constructed, or given a concrete presence. In medicine, anatomization takes place so that, in lieu of a formerly complete 'body', a new 'body' of knowledge and understanding can be created. As the physical body is fragmented, so the body of understanding is held to be shaped and formed.¹³⁶

A partir de la opinión de Sawday, que vincula la anatomización con la construcción de nuevos significados, la disección de Annabella se somete a la diversificación de los tonos interpretativos. En el caso de *'Tis Pity She's a Whore* el escrutinio del sujeto de pasión que expone su cuerpo y su espacio íntimo son dos signos de la misma realidad que consiste en la infracción violenta de la mirada en el mundo privado del deseo, en el ámbito de lo sensible.

Por ello considero que los restos de Annabella que exteriorizan la pasión ilícita no sólo surgen como una materialidad pura, como la fuerza que suprime la teatralidad de la obra, sino que también constituyen la fuente de la presencia cuya naturaleza se halla en la posibilidad de introducir el aspecto afectivo en la interpretación, es decir, cubrir el cadáver con subjetividad. La exteriorización de los estados emocionales privados permite reducir la distancia estética gracias a que el espectador se identifica con las vivencias ajenas a partir de la empatía. Esta es razón por la cual el acercamiento fenomenológico al proceso de construcción de la presencia de Parret se vuelve indispensable para mi análisis dado que sus postulados permiten examinar la naturaleza de la experiencia estética a partir de la unión de los aspectos cognitivos y afectivos.

¹³⁶ Jonathan Sawday. *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*. Londres y Nueva York: Routledge, 1995, p. 2.

Herman Parret indica que pese al hecho de que las subjetividades ajenas jamás poseen el mismo precepto que las realidades objetivas, existe la posibilidad de semiotizar la presencia del otro, de su cuerpo, de su carne por medio de la empatía. El autor manifiesta lo siguiente: “El Yo ‘incorpora’ al otro por empatía, y de ese modo, se construye una intersubjetividad concentrada en torno a un *Yo-núcleo*”.¹³⁷ Para Parret, la clave de la construcción de la presencia del otro consiste en el proceso de la atribución, cuando al ser extraño se le otorga un ego, una vida. Con el fin de lograr la semiotización del otro es necesario que el sujeto transponga su carne, sus experiencias y sensaciones al interior de un individuo desconocido. Según Parret, sólo una larga serie de asociaciones acopladoras que unen el presente y el pasado, un “yo” real y un “yo” ficticio permiten construir la vida psíquica ajena, dado que la empatía surge a partir de la modificación de auto-percepción que cubre las modalidades simbólicas y reales, recuerdo y espera, “yo” propio y “yo” imaginario.

En un intento de ejemplificar los mecanismos de la semiotización, Parret señala que es un proceso mediado. Aunque la identificación con la subjetividad ajena ocurre de manera inmediata, la captación del significado sucede a partir de la imaginación del espectador. Ante la imposibilidad de transponerse al interior de la persona ajena literalmente, el público percibe la carne del otro por medio de un “yo” ficticio que intenta imaginar lo que sentiría este otro y, con el fin de acoplarse a un ser extraño y sus sensaciones, modifica sus vivencias personales, las experiencias del mundo, de la cultura y de los hombres dentro de los márgenes representativos. En otras palabras, la empatía surge cuando el espectador deja que sus conocimientos y juicios se seduzcan por el mundo ficticio de la obra. En el momento que el público obtiene la capacidad de apropiarse de las

¹³⁷ Parret, *op. cit.*, p. 211.

vivencias ajenas dentro de su imaginación, la pluralidad connotativa se transforma en la multiplicidad del yo que se construye por medio de las memorias que abarcan el pasado, determinan el presente y afectan el porvenir. Para el autor, este flujo temporal es lo que constituye la génesis universal del ego que, a su vez, rige la percepción de las experiencias mundanas dentro de los esquemas establecidos de obrar, pensar y sentir vinculadas al aspecto social. Esto quiere decir que la carne del otro surge como co-presencia dentro de una dimensión única y temporalizada, en la cual se inscriben también cada uno de los espectadores:

En el momento en que culmina la empatía, la empatía propiamente dicha, se cumple en mí una motivación, por medio de la cual *yo me acuerdo*, por decirlo así, no de lo que he tenido experiencia anteriormente, de lo que he sentido, de lo que he hecho, ni de “mí-mismo” en general, en el sentido habitual, sino que me “acuerdo” de “él”, de la experiencia que el otro ha tenido, de lo que él ha sentido, querido, o mejor, *me acuerdo de él en su vida*, la cual está, sin embargo, *simultáneamente presente como una vida presente, con el mismo derecho que la mía*.¹³⁸

A partir de la postura de Parret, la escena de la mutilación corporal en *‘Tis Pity She’s a Whore* obtiene nuevos matices interpretativos donde la empatía desempeña el papel sustancial en el proceso de construcción de significados dada su capacidad de fomentar la semiotización de la subjetividad ajena.

Así, en un intento de exteriorizar su amor, Giovanni disecciona el cadáver de Annabella para que cada órgano suyo se convierta en el símbolo material del deseo ilícito que nutre el desarrollo de la obra. Durante esta sangrienta vivisección el protagonista mutila las partes innombrables “for pleasure fram’d” junto con el feto de su propio hijo:

¹³⁸ *Ibid.*, pp. 219-220.

Gio. For nine Moneths space, in secret I enjoy'd
 Sweete Annabella's sheetes; Nine Moneths I liu'd
 A happy Monarch of her heart and her,
 Soranzo, thou know'st this; thy paler cheeke
 Beares the Confounding print of thy disgrace,
 For her too fruitfull wombe too soone bewray'd
 The happy passage of our stolne delights,
 And made her Mother to a Child vnborne. (V)

Aunque la escena deja al espectador pasmado de horror, la tensión dramática de este macabro ritual, que revela el mundo secreto de la interioridad humana, el ámbito explícitamente prohibido para cualquier individuo, alcanza su cima cuando Giovanni aparece como un anatomista desquiciado con el corazón de su hermana expuesto en una daga:

Enter Giouanni with a heart vpon his Dagger.

Gio. Here, here *Soranzo*; trim'd in reeking blood,
 That tryumphs ouer death; proud in the spoyle
 Of *Loue* and *Vengeance*, Fate or all the Powers
 That guide the motions of Immortall Soules
 Could not preuent mee.

Car. What meanes this?

Flo. Sonne *Giouanni*?

Soran. Shall I be forestall'd?

Gio. Be not amaz'd: If your misgiuing hearts
 Shrinke at idle sight; what bloodlesse Fere
 Of Coward passion would haue ceaz'd your sences,
 Had you behold the *Rape of Life and Beauty*

Which I haue acted? my sister, oh my sister.

Flo. Ha! What of her?

Gio. The Glory of my Deed

Darkned the mid-day Sunne, made Noone Night.

You came to feast *My Lords* with dainty fare,

I came to feast too, but I dig'd for food

In a much richer Myne then Gold or Stone

Of any value ballanc't; 'tis a *Heart*,

A Heart my Lords, in which is mine intomb'd,

Looke well vpon't; d'ee know't?

Vaf. What strange riddle's this?

Gio. 'Tis *Annabella's Heart*, 'tis; why d'ee startle?

I vow 'tis hers, this Daggers point plow'd vp

Her fruitfull wombe, and left to mee the fame

Of a most glorious executioner.

(V)

Este órgano es el único que físicamente transgrede los límites del cuerpo de Annabella por lo que se convierte en el signo de la interioridad expuesta, ahoga los significados simbólicos en su materialidad sangrienta. La corporalidad amenazante y demasiado contigua del corazón primordialmente alude a la muerte y al asesinato y, en palabras de Michael Neill, representa “nothing more than itself, a grisly tautology –a piece of offal *en brochette*, brutally stripped of all vestiges of metaphor”.¹³⁹ Esta es la razón por la cual la imaginería impactante del cuerpo “trim'd in reeking blood” se vuelve el centro de la representación, ya que antepone la naturaleza tangible de los órganos internos y fluidos corporales al orden simbólico que abarca los conceptos como parentesco, prohibición o tormento. A medida que cada rasgo somático de la protagonista le sea revelado al espectador, la corporalidad del cadáver de Annabella penetra el mundo real: el intento de

¹³⁹ Michael Neill. ““What strange riddle's this”: Deciphering *'Tis Pity She's a Whore*”. Ed. Michael Neill. *John Ford: Critical Re-Visions*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, 153-179, p. 165.

conquistar la interioridad, el dominio prohibido e invisible para la mayoría de los seres humanos renacentistas, anula la confrontación entre las ideas abstractas y la materialidad empírica del cadáver. Quizá, precisamente, esta imposibilidad de explorar los rincones escondidos de su propio cuerpo resulta en que la imagen de los restos de Annabella se convierten en una travesía irresistible para el espectador e induce una inexplicable *jouissance* yuxtapuesta al horror trágico, dado que ofrece la oportunidad de experimentar la mirada privilegiada, capaz de traspasar la experiencia común, estructuras superficiales con el fin de encontrar el núcleo secreto de la realidad.

No obstante, el corazón es también el órgano que une aspectos cognitivos y afectivos de la representación, puesto que materializa el deseo ilícito en *'Tis Pity She's a Whore*, permite que la subjetividad penetre al ámbito de la corporalidad pura y posibilita que el público cubra la naturaleza amenazante del órgano expuesto en la daga con sus propias experiencias y sensaciones. Esto se debe a que en la época renacentista el corazón simbolizaba los secretos emocionales e identidades morales encubiertas de un individuo. Como he mencionado con anterioridad, este órgano no sólo pertenecía al ámbito fisiológico, sino que también se caracterizaba por su naturaleza moral y psicológica. En la Edad Media y el Renacimiento el corazón fue considerado como la cuna del pensamiento, de la imaginación, de los principios morales y de la vida espiritual del hombre.¹⁴⁰ La Sagrada Escritura representa el corazón como la fuente de la angustia (Juan 14:1, Romanos 9:2); de alegría (Juan 6:22, Efesios 5:19); de deseos como lujuria (San Mateo 5:28) y avaricia (II Pedro 2:14); de determinación (Hebreos 4:12); de fuerza de voluntad (II Corintios 9:7) y, claro está, de la fe (Romanos 10: 8-10). El corazón herido de Cristo simbolizaba su amor divino por la humanidad y constituía un objeto de devoción de enorme

¹⁴⁰ Armand L. Veller. *Spiritual Lessons from the Body*. Bloomington: iUniverse LLC, 2016. Edición Kindle.

popularidad en la cultura visual de la época. En el arte cristiano el Sagrado Corazón a menudo se representaba en llamas que deslumbraban con su luz divina, traspasado por la lanza, rodeado con un halo de espinas y coronado por una cruz. A veces se mostraba el corazón herido que brillaba en el seno de Cristo, la imagen que aludía a la muerte de Jesús y el poder transformador de su amor divino que habita en los almas de los creyentes a través del Espíritu Santo. No obstante, el culto al Sagrado Corazón llegó a su máxima expresión al final del siglo XVII, cuando la monja francesa Marguerite-Marie Alacoque afirmó haber tenido visiones en las que Jesús le ordenaba venerar su corazón herido por la indiferencia humana y difundir la importancia de esta práctica religiosa entre otros creyentes.¹⁴¹

Por esta razón, el alcance interpretativo del corazón expuesto oscilaba entre los polos opuestos y se encontraba sujeto a la multiplicidad de significados que el contexto implicaba. A saber, en la escena final de *The Triumph of Death* de John Fletcher el corazón del villano se manifiesta como el testimonio de la falsedad y de la maldad oculta del personaje, mientras que en el caso de la muerte de Margaret Ratcliffe, la dama de honor de Isabel I, su cadáver es diseccionado ante los ojos de la reina para revelar las pruebas inequívocas de la lealtad incondicional, inscritas en el corazón de esta doncella noble.¹⁴²

En este contexto, el viaje obsesivo que emprende Giovanni desde el vientre hacia el pecho de su hermana exterioriza todos los secretos de su deseo, añade la dimensión subjetiva a la representación, dada la capacidad del corazón de concretizar lo indeterminado ante la mirada del espectador y convertirlo en la experiencia directa a partir de la empatía y la memoria. No en vano el protagonista elige para su exhibición macabra sólo órganos

¹⁴¹ Raymond Jonas. *France and the Cult of the Sacred Heart: An Epic Tale for Modern Times*. Berkeley: University of California Press, 2000.

¹⁴² Neill, *Issues of Death*.

reproductivos y el corazón de Annabella, es decir, aquellas partes corporales que simbolizan de manera clara su pasión, y deja el resto de sus atributos físicos de lado.

Además, el corazón de Annabella es el sitio donde se entretreje la corporalidad y la subjetividad de los enamorados, lo que, según David Hillman, autor del estudio “Visceral Knowledge”, conforma la tendencia renacentista de la interpretación del corazón como un signo ambivalente, cuyos significados oscilan entre lo material y lo espiritual de la existencia humana.¹⁴³ De hecho, el vínculo entre la entidad física y espiritual es un aspecto que determina la naturaleza misma del amor incestuoso en la tragedia. Semejante simetría surge de manera persistente a lo largo de la obra en los lazos de sangre que unen a los protagonistas, en la relación entre los cuerpos del asesino y su víctima, entre el cadáver y su anatomista y, como ya he señalado, en la aparición del corazón de Annabella en la daga de su hermano. Para Giovanni, la cercanía física con su amada no sólo representa una prueba innegable de la legitimidad de su relación amorosa, sino que también simboliza su intimidad espiritual y erótica. El protagonista, al discutir sobre la naturaleza de su pasión con el fraile, argumenta su punto de vista de la siguiente manera:

Say that we had one father, say one wombe,
 (Curse to my joyes) gaue both vs life, and birth;
 Are wee not therefore each to other bound
 So much the more by Nature; by the links
 Of blood, of reason; Nay if you will hau't,
 Euen of Religion, to be euer one,
 One soule, one flesh, one loue, one heart, one *All*? (I)

¹⁴³ David Hillman. “Visceral Knowledge”. Eds. David Hillman y Carla Mazzio. *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. Nueva York: Routledge, 1997, 81-107, p. 83.

Giovanni representa su deseo sexual incestuoso como el sentimiento trascendente puro capaz de exceder hasta los tabús sociales. El protagonista argumenta que los lazos familiares de ninguna manera deben ser considerados como un impedimento para su amor, sino todo lo contrario. Para Giovanni, las circunstancias similares del nacimiento entre él y su hermana representan el enlace natural que permite crear el vínculo perfecto con Annabella cuya esencia comprende la unión tanto corporal como espiritual. En otras palabras, lo que añora Giovanni es formar un solo ser vivo con su amada, un todo donde sus subjetividades y sus corporalidades permanecerán entrelazadas eternamente.

No sorprende, entonces, que el enamorado en la tragedia de Ford ofrezca su propio corazón como muestra manifiesta de amor y devoción. En un acto de desesperación Giovanni le entrega su daga a Annabella y exclama:

Gio. And here's my breast, strick home.

Rip vp my bosome, there thou shalt behold

A heart, in which is writ the truth I spaeke.

Why stand'ee?

Anna. Are you earnest?

Gio. Yes most earnest.

(I)

La postura de Giovanni revela que en su concepción el corazón transmite el estado afectivo mejor que las palabras: las vísceras de su interior literalmente aparecen como signos de los misterios emocionales. Este órgano se manifiesta como el sitio donde se inscribe su deseo, como el lugar donde la pasión se materializa una vez que el corazón se encuentra arrancado del pecho. Dado este alcance figurativo y anatómico, el órgano que acoge los sentimientos internos no sólo cumple la función del testimonio del amor, sino que también aparece como la prueba de la subjetividad materializada.

De la misma manera, el corazón de Annabella se exhibe en la tragedia como el significante del amor. Soranzo, por ejemplo, al averiguar que su futura esposa se encuentra embarazada, consigna su ansiedad de enamorado desquiciado en este órgano, ya que en la opinión de Soranzo el corazón de Annabella guarda los secretos de su pasión ilícita:

Soran. Tell me his name.

Anna. Alas, alas, there's all.

Will you beleeeue?

Soran. What?

Anna. You shall neuer know.

Soran. How!

Anna. Neuer,

If you doe, let mee be curst.

Soran. Not know it, Strumpet, I'le rip vp thy heart,

And finde it there.

(IV)

Al extraer figurativamente el corazón de Annabella, arrancarlo de su pecho, Soranzo espera descubrir en el fondo de este órgano la muestra del deseo, al igual que el objeto del afecto de su víctima. En esta escena el enamorado traicionado se figura en el papel del anatomista que realiza la disección de una criminal con el fin de exteriorizar las pruebas ontológicas de la aberración en su cuerpo. Para Soranzo, no es el vientre engrandecido de Annabella el que enuncia la fuente pecaminosa de su embarazo, sino el corazón, lo que demuestra el alcance figurativo de este órgano en el Renacimiento. En consecuencia, esta imagen en la tragedia de Ford permite que las dimensiones afectivas irrumpen en la representación de la muerte, lleven la alteridad indefinida e invisible que induce el óbito de Annabella a los bordes de la vida comunitaria, y de este modo, posibiliten que el espectador se identifique con la corporalidad de Annabella y su sufrimiento. El corazón de la

protagonista se convierte en un nudo de sus facultades cognitivas y sensitivas, en un signo que representa de manera metonímica su cuerpo, donde las percepciones se superponen y crean una corporalidad sentida desde el interior, introceptivamente, somáticamente. Parret considera este proceso como un evento sinestésico cuya esencia consiste en la creación de la presencia a partir de la unión de las impresiones que proceden de dominios sensoriales diferentes.

Para Parret, la presencia se produce no sólo por las imágenes evocadas, sino por el conjunto complejo de sentimientos que estas representaciones inducen: por un lado la experiencia estética se basa en una superposición de percepciones, por el otro, depende de un mecanismo racional de elaboración intelectual de significados. En este contexto, el cuerpo de Annabella es, ante todo, un cuerpo intersensorial, el nudo de toda la vida sensitiva del sujeto que también surge como una corporalidad experimentada dentro de los márgenes socioculturales de los espectadores. Parret indica:

Los sentidos especiales –la vista, el oído, el tacto, el gusto y el olfato– pueden formar un solo sentido cuando las sensaciones de varios sentidos se concentran *en el mismo objeto*, es decir, el conglomerado de varios sensibles. [...] La mirada lo mismo que la voz, la voz, mismo que el oído, “tocan”. La comunicabilidad y la intersubjetividad deben ser entendidas en términos de *afecto*, o sea, de *afectividad*, cualidad relacional que presupone el contacto y la proximidad. Por el contrario, la “comunicación” de los sentidos, en una perspectiva más cognitivista, se realiza más bien como producto de la *imaginación*.¹⁴⁴

La postura de Parret basada en Husserl evidencia el hecho de que la construcción de la presencia contiene mucho más que las percepciones creadas de manera aislada, todo lo contrario. La presencia es el resultado de la interacción entre la sensibilidad y las memorias,

¹⁴⁴ Parret, *op. cit.*, pp. 86-87.

vivencias y conocimientos que nos hacen imaginar el sujeto o el objeto en su totalidad.

A partir del juicio de Parret, el cuerpo de Annabella mutilado crea experiencia estética, ante todo, por su naturaleza tangible, la cual introduce la realidad en el discurso ficcional dado que lo material es, precisamente, aquello que se deja tocar y sentir. Sin embargo, la situación de violencia extrema que ocurre en el escenario infringe los márgenes de lo que se considera normal y esto resulta en que el proceso interpretativo por un momento se interrumpa. El espectador enfrenta la dificultad de semiotizar las imágenes presenciadas dada la confusión en los sentimientos que induce esta situación insólita. La estupefacción cede lugar al pavor y este sentir confuso se apodera de la interpretación del espectador. En estas circunstancias la visión, o cualquier otro sentido, todavía no está lo suficientemente instalada en el proceso para poder cumplir el papel determinante en la construcción del significado. La corporalidad palpable que exterioriza los secretos emocionales de la protagonista es lo que recupera la dimensión mundana y real de la representación y permite que el aspecto afectivo se una al proceso de construcción de significados. La diversidad y la riqueza de la vida sensorial se organizan en torno al contacto con lo real, con esta materialidad tangible que se deja tocar por los sentidos y se convierte en un inter-cuerpo que vincula el mundo y la subjetividad del espectador. Por consiguiente, la presencia que surge a partir de la imagen del cuerpo mutilado de Annabella es un proceso sinestésico, objetivante y subjetivante a la vez que, en la opinión de Parret, “solo puede pensarse en términos de “correspondencias” y de “afinidades”, y un pensamiento semejante, para ser adecuado, solo puede ser “*intersemiótico*”.¹⁴⁵

Esta reflexión de Parret ofrece la oportunidad de plantear una vez más que la identificación con los hechos representados en el escenario no sólo se debe a la

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 90.

materialización de los patrones imaginarios más obsesivos de la obra, sino que se articula a partir de la abrupta visualización de todo un conjunto de asociaciones entre el teatro y la realidad renacentista. Tomando esto en cuenta, la postura de Elisabeth Bronfen, la autora del estudio *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, me parece sumamente atinada en el contexto de mi análisis. Bronfen, al aproximarse a las representaciones visuales de la muerte de una mujer bella, hace patente la naturaleza esencial del aspecto sociocultural en la construcción de la presencia a partir de esta imagen. La autora señala que la materialidad abrumadora del cadáver surge como el sitio donde se inserta la ficción en el mundo exterior y permite que las imágenes se concreten a partir de las concepciones socioculturales y la respuesta empática del auditorio:

The dead body, even as it encompasses the pre- or nonsemiotic real, is always also positioned within the symbolic register of the reality principle: as a cultural construction inscribed by anterior or exterior meanings; as a cultured body; as a figurative extension and transformation of the real.¹⁴⁶

La postura de Bronfen indica que la materialización y la aculturación de la imagería relacionada con la muerte resulta en que el cadáver deje de ser simplemente un tropo, un significante imposible de captar que permanece fuera de todas las categorías en el borde entre la vida y la muerte, carente de cualquier referente empírico. Visualizar lo invisible, lo prohibido añade al cadáver la dimensión autorreferencial y lo introduce dentro del mundo real, el hecho que ofrece al espectador la oportunidad de identificarse con el cuerpo y su dolor, construir la intersubjetividad a partir de su contexto sociocultural.

¹⁴⁶ Elisabeth Bronfen. *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press, 1992, p. 52.

Sin duda alguna, el cadáver mutilado de Annabella y su presencia no surge en un vacío cultural, sino que está estrechamente relacionado con las concepciones de género propias de la época, al igual que las prácticas de la disección pública que se ejercían en los teatros anatómicos renacentistas. A saber, la anatomización, que se caracterizaba por su naturaleza instructiva, no sólo formaba parte de la investigación científica, sino que también representaba una especie de la tragedia didáctica. Michael Neill, por ejemplo, indica que los anfiteatros anatómicos renacentistas cumplían una doble función. Por un lado, estos lugares representaban museos devocionales y moralizantes donde la piel humana, los esqueletos y los cadáveres ocasionales eran exhibidos como el recordatorio de que la muerte es, ante todo, el castigo que la humanidad padece por su desobediencia. Por el otro lado, los teatros anatómicos constituían sitios de entretenimiento donde se ejecutaba el drama del encuentro humano con la muerte, cuya finalidad residía en destacar la importancia de llevar una vida libre de pecado. “Skins teach without voices. Mortal remains though in shreds warn us not to die for crimes”,¹⁴⁷ fue inscrito en la entrada del teatro anatómico en Ámsterdam en el año de 1639. No en vano los cuerpos sin vida expuestos ante la mirada indiscreta de la multitud de una manera tan indecorosa pertenecían a los criminales. Se creía que la disección prolongaba la humillación de la ejecución y acentuaba las lesiones morales del castigo público. Por lo tanto, la vergonzosa desnudez de la muerte era violentamente dramatizada por medio del despojo progresivo del cadáver de su tejido con la intención de exponer los signos de la putrefacción física en su interior que, por cierto, también simbolizaba la decadencia moral.

Esta última acotación es particularmente atinada en el caso de Annabella, quien, al rechazar el voto de castidad y obediencia, se sitúa en los márgenes de la prohibición

¹⁴⁷ Michael Neill, *Issues of Death*, p. 118.

excluyente y de la inmundicia simbólica. Aunque John Ford en ningún momento condena de manera evidente el amor incestuoso entre Giovanni y su hermana, en *'Tis Pity She's a Whore* la corporalidad de la doncella despliega el flujo de las imágenes adversas que destacan su naturaleza amenazante. En la tragedia de Ford el cuerpo de la protagonista y su percepción oscilan entre la figura de Virgen María, el ser de la pureza y humildad absolutas que nació para salvar a la humanidad, y Eva, la tentadora y pecadora paradigmática, cuya mente indisciplinada y cuya incapacidad de controlar los deseos carnales resultaron en la expulsión del hombre del paraíso, en la mortalidad y en la vida impregnada de penas, lágrimas y sufrimiento, la visión de lo femenino que predominaba en la cultura renacentista. Patrizia Bettella en su estudio *The Ugly Woman. Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque* (2005), ilustra a la perfección esta tendencia:

The Christian tradition was particularly hostile to woman and widely contributed to the dissemination of antifeminist prejudice in the Middle Ages. The Bible itself contains numerous misogynist remarks, from the story of creation, which posits woman as only half human, to the account of the Fall, where Eve is held responsible for original sin and comes to embody material corruption, to the assertion of woman's inferiority in Saint Paul, whose epistles [...] are the foundation of early Christian misogyny.¹⁴⁸

El comentario de Bettella esclarece el énfasis de la cultura occidental en el antagonismo entre Eva y la Virgen María y la inclinación de acentuar la visión de la mujer como un ser pervertido, lujurioso, arrogante, engañoso, petulante, vanidoso y hasta físicamente desagradable.

¹⁴⁸ Patrizia Bettella. *The Ugly Woman. Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque*. Toronto, Buffalo, Londres: University of Toronto Press, 2005, p. 10.

Dado que esta concepción de lo femenino como el espécimen inferior al hombre y peligroso por su carácter inconstante, propensa a los excesos sexuales representaba la vivencia predeterminada en la cultura medieval y renacentista, la figura de Annabella en la tragedia de Ford despliega el flujo constante de asociaciones adversas. Ante todo, la transformación virgen-esposa-madre-prostituta, que la protagonista experimenta a lo largo de la obra, destaca la naturaleza transgresiva de su ser, ya que en la época renacentista la fase final de su metamorfosis se vinculaba no sólo con la venta de placeres carnales y la promiscuidad femenina, sino que se asociaba con las enfermedades de carácter venéreo, el excremento, la fornicación y la inmundicia, es decir, toda clase de asquerosidades.¹⁴⁹ Esta unión entre la porquería, la corrupción y la sexualidad, de acuerdo con Patrizia Bettella, indica “bodily infestation, incivility and immoderate sexuality”¹⁵⁰ de la doncella, propiedades que, sin duda alguna, aluden a la naturaleza transgresiva de Annabella. En este contexto su corporalidad surge como el otro amenazante que escapa del control masculino y, por ende, representa un peligro en su espontaneidad y sexualidad inmoderada. Esta tendencia se vuelve evidente al examinar las profundidades corporales de la protagonista, por lo que invito al lector a considerar de nuevo el momento cuando Giovanni expone el corazón de su amada ante los invitados en el banquete de bodas ya que, a mi parecer, esta escena constituye la inclusión en el proceso de semiotización del cadáver de Annabella dentro de la perspectiva interpretativa mencionada:

I came to feast too, but I dig'd for food
 In a much richer Myne then Gold or Stone

¹⁴⁹ Kay Stanton. “Made to write ‘whore’ upon?”: Male and Female Use of the Word “Whore” in Shakespeare’s Canon”. Ed. Dymphna Callaghan. *A Feminist Companion to Shakespeare*. Oxford: Blackwell Publishers, 2000, 80-103.

¹⁵⁰ Bettella, *op. cit.*, p. 8.

Of any value ballanc't; 'tis a *Heart*,
A Heart my Lords, in which is mine intomb'd, (V)

Según Giovanni, el corazón de Annabella no sólo representa el lugar que alberga los deseos, sino que también aparece en la tragedia como su tumba. La referencia al entierro sugiere que al amar a Annabella, el protagonista perdió su ser en las profundidades del corazón que tanto anhelaba poseer. Para Giovanni, el asesinato de Annabella y la posesión violenta de su cuerpo es la única manera de controlar su inmoderada sexualidad, de vencer el peligro que encarna la naturaleza femenina y de recuperar su propia identidad extraviada.

De la misma manera, las profundidades fértiles de Annabella, que en el Renacimiento simbolizaban el infierno somático, sus órganos reproductivos, que insertan la interioridad física en el mundo exterior, y su sangre, el signo no sólo de la vida, sino también de la putrefacción e impureza repugnante,¹⁵¹ constituyen el sitio donde lo horrible se convierte en lo horripilante y donde el pavor de lo femenino se concretiza. Esto se debe a que en esa época las partes sexuales anunciaban las vergüenzas, la bestialidad del hombre, hecho que llevó a Leonardo da Vinci a declarar que “el acto de apareamiento y los miembros de los que se sirve son de una fealdad tal que si no hubiese la belleza de las caras, los adornos de los participantes y el arrebató desenfrenado, la naturaleza perdería la especie humana”.¹⁵² El enfoque en la sexualidad inmoderada de Annabella que ofrece la imagen de sus órganos reproductivos reitera los múltiples peligros que acompañan al coito y el deseo carnal, vincula la corporalidad de la protagonista con la vergüenza y la contaminación, reduce su ser a las asociaciones mórbidas. La disección del cadáver de Annabella exterioriza la

¹⁵¹ Terri Clerico. “The Politics of Blood: John Ford’s ‘Tis Pity She’s a Whore”. *English Literary Renaissance* 22.3 (1992): 405-434.

¹⁵² Citado por George Bataille, *op. cit.*, p. 150.

animalidad repugnante intrínseca de la mujer y enuncia la naturaleza ambigua de lo femenino, que bajo el revestimiento elegante de belleza esconde su sórdida fealdad y la podredumbre innata.

Claro está que semejante actitud histórica hacia la interioridad femenina es dictada por las preconcepciones de género que consideraban el cuerpo de una mujer naturalmente grotesco, dada su tendencia de transgredir los límites y normas establecidas por la sociedad masculina. La corporalidad de las representantes del sexo femenino simbolizaba el *locus* del temor visceral muy específico que Edward Shorter en su libro *A History of Woman's Bodies* define de la siguiente manera:

It is probable that male fear of demonic 'feminine' qualities had existed since the dawn of time. The high culture of Western civilization is drenched in this theme from the Greek tragedies on. Through popular culture as well rode a visceral male fear of women's magical powers.¹⁵³

A mi parecer, este miedo no era visceral, sino que literalmente representaba el temor a las entrañas femeninas cuyo centro se ubicaba en el útero, el órgano que en la concepción de la época se caracterizaba por su propia voluntad, ya que hospedaba a una criatura ajena durante la gestación, se desarrollaba a su propio ritmo y se escondía de la mirada científica. Como podemos ver, el útero constituía el sitio de diferentes tabús y fobias; sin embargo, la imagen del vientre femenino sangrante que, en palabras de Keith Thomas, “would tarnish a mirror”¹⁵⁴ constituía una de las prohibiciones más importantes en la cultura occidental. Esta restricción de mirar se asemeja al mito de Medusa cuya cabeza expuesta brinda a aquellos

¹⁵³ Edward Shorter. *A History of Woman's Bodies*. Harmondsworth: Penguin Books, 1984, p. 17.

¹⁵⁴ Keith Thomas. *Religion and the Decline of Magic: Studies in Popular Belief in Sixteenth and Seventeenth-Century England*. Harmondsworth: Penguin Books, 1978, p. 520.

que observan la muerte y la destrucción.¹⁵⁵ No es sorprendente, entonces, que esta conjunción útero-tumba también aparezca en la tragedia de Ford, lo que exterioriza a Annabella como un signo de la interioridad monstruosa, como el símbolo y la portadora de la muerte. Así, Giovanni, al mutilar el vientre de su amada junto con el feto de su hijo, manifiesta:

Gio. Shee's dead, alas good soule; *The haplesse Fruite*
 That in her wombe receiu'd its life from mee,
 Hath had from mee a *Cradle and a Graue*.
 I must not dally, this sad Marriage-bed
 In all her best, bore her aliue and dead. (V)

Estos versos representan a Annabella como el acoplamiento paradigmático de la mujer y la muerte que simbolizan el aspecto de la corrupción, la vulnerabilidad y la desmaterialización inherente a la existencia humana, lo que elimina los límites conceptuales entre la maternidad y la tierra, entre el comienzo de la vida y el óbito, y produce la percepción de la gracia de nacimiento como el don de la muerte, el abrazo del amor como una pérdida o aniquilación del yo.

No obstante, el cadáver mutilado en *'Tis Pity She's a Whore* no sólo representa la fuente del horror. El cuerpo de Annabella, que Giovanni transforma en un conjunto de entrañas sangrantes, abandona la dimensión renacentista de lo estéticamente grato que dictaba representar “uninterrupted skin-line of the softly-blown body”¹⁵⁶ y se convierte en un objeto repugnante que exhibe el interior físico, los órganos internos y todos los procesos biológicos que deben de permanecer ocultos tras una fachada impecable. Esto se debe a que

¹⁵⁵ Sawday, *op. cit.*

¹⁵⁶ Menninghaus, *op. cit.*, p. 54.

en el Renacimiento se valoraba el cuerpo puro e íntegro de una manera singular. Bajtín destaca la importancia de la codificación estética renacentista de la perfección física dentro de los márgenes de lo etéreo que suprime la presencia de las profundidades horripilantes de un cuerpo real:

The Renaissance saw the body in quite a different light than the Middle Ages, in a different aspect of its life, and a different relation to the exterior nonbodily world. As conceived by these canons, the body was first of all a strictly completed, finished product. Furthermore, it was isolated, alone, fenced off from all other bodies. All signs of its unfinished character, of its growth and proliferation were eliminated; its protuberances and offshoots were removed, its apertures closed. The ever unfinished nature of the body was hidden, kept secret; conception, pregnancy, childbirth, death throes, were almost never shown. [...] The grotesque body is not separated from the rest of the world. It is not a closed, completed unit; it is unfinished, outgrows itself, transgresses its own limits. The stress is laid on those parts of the body that are open to the outside world, that is, the parts through which the world enters the body or emerges from it, or through which the body itself goes out to meet the world. This means that the emphasis is on the apertures or the convexities, or on various ramifications and offshoots: the open mouth, the genital organs, the breasts, the phallus, the potbelly, the nose. The body discloses its essence as a principle of growth which exceeds its own limits only in copulation, pregnancy, childbirth, the throes of death, eating, drinking, or defecation.¹⁵⁷

El juicio de Bajtín ofrece la oportunidad de percatarse de que la ley de la menor interrupción corporal posible regía los cánones estéticos de la época. Por esta razón, el cuerpo estéticamente placentero no poseía interior alguno. En el ámbito de la belleza idealizada, las excreciones, los fluidos y los órganos internos expuestos sólo podían encarnar el aspecto abyecto al servicio de lo monstruoso o lo ridículo. De la misma manera, el análisis de Bajtín de lo grotesco corpóreo en el Renacimiento evidencia que la

¹⁵⁷ Bakhtin, *op. cit.*, pp. 26-29.

construcción del otro es un fenómeno cultural que, mediante la imposición de clasificaciones, perspectivas, valores y normas, se convierte en un adversario de la definición impuesta del mundo. Dicho de otro modo, no existe un otro natural, sino un otro cultural.

A partir de la postura de Bajtín, Annabella muerta, privada de la integridad corporal, surge en la tragedia de Ford como “the disgusting Other”,¹⁵⁸ como la cima de lo abyecto. Si bien el cuerpo sin vida constituye el emblema de la indeterminación, del peligro, de la otredad inasimilable, el cadáver que vulnera los límites entre lo exterior y lo interior, entre lo humano y lo antinatural, representa una imagen intolerable. Kristeva, al analizar el concepto de lo abyecto, menciona que la transgresión de los márgenes de todo tipo simboliza la esencia de la abominación: “Filth is not a quality in itself, but it applies only to what relates to a boundary and, more particularly, represents the object jettisoned out of that boundary, its other side, a margin. [...] The body must bear no trace of its debt to nature: it must be clean and proper in order to be fully symbolic”.¹⁵⁹ Por ende, el cadáver de Annabella no es abyecto, porque alude al mal olor o la putrefacción que suele apoderarse de la vida *post mortem*, sino debido a que su cuerpo sin vida se encuentra totalmente fuera del orden simbólico cuyo poder consiste en imponer un punto de vista, una visión legítima, aunque determinada y parcial sobre el mundo.

Sin embargo, el cadáver de Annabella no sólo introduce lo interior en la dimensión pública, sino que deja al descubierto todos los misterios de su útero gestante, el signo de lo abyecto somático en la cultura occidental desde los tiempos antiguos. “Mother and death –

¹⁵⁸ Bettella, *op. cit.*, p. 8.

¹⁵⁹ Kristeva, *op. cit.*, p. 69, p. 102.

both abominated, both abjected”,¹⁶⁰ constata esta tendencia Kristeva en su estudio. La autora indica que la asociación del poder reproductivo de la mujer con la anormalidad es una constante en la cultura occidental, donde lo monstruoso femenino siempre aparecía como la desviación de la norma establecida a partir del sistema de prejuicios propio del orden discursivo falocéntrico. No sorprende, entonces, que dentro de esta estructura de valores la mujer surja como un organismo morfológicamente dudoso, profano, desordenado, y antiestético y su naturaleza se defina como aberrante, a partir de estas normas que se basan en la organización corpórea del modelo masculino que considera anómala la tendencia de los seres femeninos a experimentar una transformación corporal durante la reproducción.

Aunque el órgano sexual masculino también posee la capacidad de cambiar su forma durante la erección, el vientre engrandecido de una mujer se percibía como el signo de la otredad amenazante, como lo abyecto paradigmático. Esto se debe a que la capacidad del cuerpo femenino de transformarse a lo largo del embarazo frustra la concepción de la corporalidad regular que es señalada por su esencia fija, visible, pura y perturba el orden perceptivo de la sociedad, donde el acto de ver representa la fuente primaria del conocimiento y de la conciencia epistémica. En la cultura occidental el vientre de la mujer pertenece al ámbito de lo ambiguo, transgrede las fronteras entre las normas reconocibles. Kristeva, en su libro *Powers of Horror*, aclara que la figura materna constituye la imagen paradigmática de lo abyecto, ya que violenta las fronteras entre un “yo” y el “otro”, entre la pureza del ser y la infiltración de la alteridad en el cuerpo inmaculado e íntegro. En el caso del embarazo, el feto y la madre se convierten en un solo organismo que se posiciona más allá de las diferencias entre el sujeto y el objeto: “Abject mother whose body is the site

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 112.

where the boundaries of the subject are dissolved”,¹⁶¹ enuncia Kristeva. El escándalo de la contaminación, de la impureza, del rechazo surge a partir de la invasión de la otredad en el cuerpo libre de las alteraciones. No en vano esta contaminación secular con la otredad se transformó en ritos religiosos de la depuración que extraen la fuente de la alteridad del orden laico y lo cubren con la faceta sagrada. Según Kristeva, estas ceremonias son excluidas del sistema simbólico, escapan a la racionalidad social; no obstante, se convierten en la estructura de clasificación a partir de la prohibición discriminatoria y de la impureza simbólica.

Por lo anterior, Annabella no posee el poder de autodefinición y su percepción por el espectador se establece a partir del discurso falocéntrico que atribuí a la naturaleza de lo femenino términos diversos y contradictorios. En cuanto a la tragedia de Ford, la protagonista aparece como fuente de vida y portadora de muerte, como el objeto de deseo cuya corporalidad origina los sentimientos de terror y repulsión. Su útero gestante, el umbral de la vida, surge como el sitio sucio e infernal. El horror y la repulsión que causa su cadáver mutilado descansa en el conjunto de creencias preestablecidas colectivas sobre el universo, compartidas por un grupo cultural, necesarias para conservar una visión explicable e inteligible del mundo que construye la realidad, da sentido a la vida y surge como la fuerza estructuradora y, a su vez, estructurada de la percepción.

En este contexto considero pertinente referirme una vez más al estudio de Parret quien afirma que el proceso de la semiotización se encuentra estructurado en función del mundo de la cultura que sintetiza diferentes subjetividades para crear una sola, que es global en su naturaleza, intrínseca para la mayoría de los individuos que habitan la sociedad. La vida comunitaria, en la concepción del autor, constituye la existencia histórica

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 63.

de una tradición y de una transmisión cultural intersubjetiva donde los sentimientos, acciones y voluntades son compartidos. Esta sensibilidad universal de la comunidad propuesta por Parret se cimienta en un entrelazamiento de lo social y de lo sensible, donde el proceso de construcción de significados queda sujeto al juicio estético, subjetivo en su naturaleza, lo que abre espacio a la dimensión afectiva:

No obstante, ¿no debemos diferenciar el lazo social que existe en la reciprocidad de la dinámica comunitaria, del lazo social unilateral? Pues, sin duda, tal es la empatía misma: en la motivación por la cual tomo conciencia de otro, yo coincido con él; mi vida empatizante es casi una vida en él, un hacer compartido, un sufrimiento compartido, incluidas una percepción y una mira (punto de mira) compartidas, etcétera. Pero solo la capa fundamental de vida compartida verdaderamente activa, de una actividad compartida con él forma parte de la empatía: ella comprende la capa por la cual tenemos un mundo circundante común, yo, el yo práctico, y él, como yo (sin relación social).¹⁶²

La postura de Parret evidencia que hasta las imágenes que se resisten a ser interpretadas¹⁶³ obtienen un significado a partir de la imaginación de los espectadores, quienes crean significados y les dan forma por medio de las concepciones socioculturales que conforman su entorno simbólico estable. El artista puede esbozar los sucesos, pero el público perfecciona su obra, la cubre con la subjetividad y vivencias preformadas y esta superposición de la información es lo que materializa la representación mental de los hechos.

Así que el horror y repulsión que produce el cadáver de Annabella no son una realidad en sí separada de la mirada del espectador, sino que constituyen la medida

¹⁶² Edmund Husserl. *Meditaciones cartesianas*, 1931. Citado por Herman Parret, *ibid.*, p. 216.

¹⁶³ Aquí me refiero a la imagen del cuerpo moribundo de Annabella que, como he mencionado antes, representa un reto interpretativo para el espectador.

subjetiva de la percepción. Con el fin de semiotizar la corporalidad ajena, el público tiene que distanciarse de la materialidad inmediata de las cosas y sumergirse en el mundo de las emociones, de las pasiones, de las creencias. Todas las inquietudes que evoca el cadáver mutilado en la tragedia de Ford representan una ilusión que surge a partir de la memoria patémica o de carácter pasional de las convenciones comunitarias y culturalmente construidas. La introducción de la temporalidad, la necesidad de asociar el presente y el pasado, un “yo” real y un “yo” ficticio, modificar las vivencias personales, las experiencias del mundo, de la cultura y de los hombres dentro de los márgenes representativos para captar el sentido de una imagen añade a los restos de Annabella una nueva dimensión que moviliza la sensibilidad imaginativa del espectador. En otras palabras, el público se encuentra obligado a rebuscar en la memoria, en los recuerdos de sus antepasados, pistas para construir un vínculo sentimental, intelectual y moral entre la apariencia del objeto presenciado y los estados psíquicos que este objeto induce. De esta manera el cadáver de Annabella en *'Tis Pity She's a Whore* privado de su integridad en pleno escenario se deja vivir, se deja proyectar y crea presencia a partir de su naturaleza parcial y subjetiva.

Ahora bien, aunque las sensaciones primarias que produce la representación del cadáver mutilado de Annabella son los sentimientos de horror y repulsión, esta representación no está privada de cierto placer voyeurista. Quizás, semejante acercamiento interpretativo podría parecer insólito a primera vista; no obstante, resulta imposible negar algunas aproximaciones fetichistas a la sexualidad femenina y a la muerte en la cultura renacentista. Robert Mills, por ejemplo, asegura que la imagen del cuerpo mutilado de una mujer encontraba inspiración en un deseo perverso, donde al placer extraño de ver el sufrimiento ajeno se unía el momento erótico que consistía en la exhibición de la desnudez femenina. El autor manifiesta al respecto: “It is pornographic fantasy, which, with its

reliance on a phallic economy of objectification, fetishization and male power, ultimately underwrites a theory and practice of rape”.¹⁶⁴ Pese a que Mills define el carácter violento de estas prácticas a partir de la necesidad masculina de explorar, conquistar y, en casos extremos, erradicar la naturaleza voluble de la mujer, lo que despierta mi especial interés en esta cita es la alusión a la fantasía pornográfica que, a mi parecer, hasta cierto grado nutre la representación del cadáver mutilado de Annabella.

Hay que hacer notar que la pornografía es un término difícil de delimitar: su concepción varía según la época, la clase social y los aspectos culturales, entre otras cosas. Lo que para algunas personas representa obscenidad, para otros individuos constituye parte de la educación sexual. En lo que se refiere a la producción pornográfica en el Renacimiento, la clasificación se vuelve aún más ardua. A saber, Sarah Toulalan, autora de un estudio reciente *Imagining Sex. Pornography and Bodies in Seventeenth-Century England* (2007), al analizar la pornografía del Renacimiento manifiesta que la peculiaridad de este género consistía en la ausencia de los límites manifiestos. Dicho de otra manera, el contenido de las obras pornográficas del siglo XVII a menudo abarcaba una gran cantidad de las cuestiones que incluían infidelidades, prostitución, narrativas picarescas, canciones, poemas, obras de obstetricia, inclusive. Para Toulalan, el factor unificador consiste en que todas estas creaciones, de una u otra manera, trataban sobre la actividad reproductiva, con el fin de ofrecer una fuente de la educación sexual o bien inducir excitación y placer carnal. La exhibición de los órganos reproductivos, ya sea a solas o en grupo, quietos o involucrados en movimientos eróticos ha sido la peculiaridad de este género destinado a estimular la sexualidad. Según Toulalan, las numerosas referencias a las partes sexuales masculinas y femeninas constituían la esencia de este género:

¹⁶⁴ Mills, *op. cit.*, p. 109.

Nakedness is prevalent. Not only are naked female bodies depicted with their legs apart, so that their genitalia can be clearly viewed, but also, and more obviously, naked men. The men are noteworthy for the prominent display of male sexual excitement made visible through penile erection.¹⁶⁵

En efecto, las partes sexuales representan un aspecto constante en la literatura pornográfica renacentista, donde su demostración no sólo ocurre durante el coito, sino que también se utiliza como el estímulo del deseo carnal. A saber, la exposición del órgano viril a una mujer a menudo surge como parte indispensable del preludio sexual, una práctica muy común en la época debido a la creencia que una simple observación de un miembro excitado solía llevar a las doncellas al borde del placer supremo. De la misma manera, la muestra de las partes sexuales femeninas gozaba de amplia presencia no sólo dentro del género pornográfico, sino también en la vida real. Bloch reconoce esta tendencia como una perversidad muy frecuente en el Renacimiento en Inglaterra, donde existía toda una clase de prostitutas que se dedicaban a exponer sus órganos reproductivos.¹⁶⁶ La popularidad de este fenómeno está documentada en *A Catalogue of Jilts* publicado en 1691, en el que aparecen 22 nombres de célebres prostitutas exhibicionistas.

Por consiguiente, los partes de Annabella “for pleasure fram’d” que Giovanni expone ante el público en un acto de violencia extrema no solo manifiestan su pecado, causan horror y repulsión, sino que también surgen como la fuente de cierto placer voyeurista. La desnudez¹⁶⁷ de Annabella provoca, dado que alude al momento de la caída de Adán y Eva,

¹⁶⁵ Sarah Toulalan. *Imagining Sex. Pornography and Bodies in Seventeenth-Century England*. Oxford, Nueva York: Oxford University Press, 2007, p. 250.

¹⁶⁶ Iwan Bloch. *Sexual Life in England*. Trad. William H. Forstern. Londres: New Edition, 1965.

¹⁶⁷ El ser renacentista rara vez se encontraba completamente desvestido, ni siquiera durante el acto sexual se habituaba quitar la ropa ya que la desnudez simbolizaba la vergüenza y formaba parte de los ritos de castigo

el suceso que posee una fuerte carga erótica en el subconsciente occidental, por lo que la exposición de los órganos reproductivos de la protagonista descubre su desvergüenza, lujuria y promiscuidad. Esta paulatina revelación de la naturaleza transgresiva femenina induce la curiosidad sexual que, por un lado, busca descubrir las partes ocultas de Annabella, sujetarla a la mirada controladora e intrusa del espectador. La pasividad de la protagonista le otorga el papel de objeto sexual, permite que la mirada activa del público proyecte la fantasía parafílica en su corporalidad y crea el espacio en el cual emerge el deleite erótico. De esta manera, se produce el concepto imaginario con matices sensuales de su cuerpo que construye una nueva imagen de la protagonista, en donde la presencia visual del cuerpo muerto congela el flujo de la trama en momentos de contemplación erótica y convierte al espectador en un voyeur por excelencia que irrumpe en el mundo privado del deseo ajeno.

La destrucción de lo secreto es, precisamente, la característica principal del género pornográfico que extrae a la luz pública lo que se considera innatamente íntimo. En *'Tis Pity She's a Whore*, obra que destaca por la ausencia casi total de la privacidad, el espectador es invitado a observar lo prohibido, experimentar el placer carnal por cuenta de otros y, además, sin su consentimiento. Desde el principio de la tragedia el ojo del público se traslada de los apartamentos privados de Annabella –primero en la casa de su padre y, después, en la vivienda de Soranzo– hasta su cama, el lugar donde el incesto se consuma y donde Giovanni descuartiza el cuerpo de la protagonista con sus propias manos.

Pese a que en *'Tis Pity She's a Whore* el acto sexual nunca ocurre de manera explícita en el escenario, esta dialéctica de la exclusión que se empleaba de manera convencional en

por exposición que exteriorizaban el cuerpo y su pecado. Por ende, el concepto de la desnudez abarcaba un campo de significados muy amplio que incluía la vestimenta en desorden o falta de algunas prendas, inclusive. Véase Toulalan, *op. cit.*

el teatro renacentista¹⁶⁸ no obstruye el proceso de la creación del placer voyeurista. La causa principal de este hecho reside en que Ford introduce la figura del voyeur interno en la acción dramática, lo que le permite desdoblar el papel del público como un mirón que disfruta del contenido sexual de la obra. La función del voyeur en la tragedia lo cumple Putana, quien es sentenciada a ser quemada viva por encubrir el amor ilícito de Giovanni y Annabella. Cabe señalar que antes de su muerte la nodriza es cegada, lo que manifiesta su condición del espectador en esta relación pecaminosa:

Vas. Within this Roome shee is, whose eyes after her confession I caus'd to be put out, but kept aliue, to confirme what from *Giovanni's* owne mouth you haue heard. (V)

La presencia en la tragedia de Ford de una mujer como voyeuse ofrece la oportunidad de sugerir que el dramaturgo estaba consciente de la existencia de una mirada activa e impregnada del deseo no sólo masculina, sino también femenina, que en el caso de la figura de Annabella brinda múltiples posibilidades interpretativas, diferentes formas de identificarse con la protagonista y distintas maneras de expresar su deseo. Esta pluralidad de puntos de vista y maneras de incorporación de la subjetividad ajena permite a los espectadores asomarse en la acción de manera activa o pasiva como exhibicionista, voyeur o participante en la acción dramática.

A juicio de Parret experiencias similares que son compartidas crean una presencia, dado que constituyen la intimidad comunitaria, un espacio intrapersonal que une el “yo” pasado, el “yo” imaginario con los demás sujetos que viven el mismo acontecimiento. Esto se debe a la posibilidad de comunicar la sensación que se establece por medio del nexo

¹⁶⁸ Véase Celia R. Daileader. *Eroticism on the Renaissance Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 5.

afectivo entre los participantes, por el sentimiento de pertenecer a un conjunto de personas determinado y vivir la misma experiencia. En la opinión de Parret esta comunidad de sujetos no es una colectividad empírica y está libre de los márgenes argumentativos o conceptuales, por lo que la participación intersubjetiva se encuentra libre de la ley o de la moral y se produce sólo por medio de la emoción estética. Bajo estas circunstancias sentir y ver no representa un acto, sino una visión, una percepción. Para Parret, vivir la experiencia compartida es vivir en un mundo común intersubjetivo, una presencia hospitalaria que introduce la subjetividad de otro en la carne del espectador. “La Presencia [*sic*] es hospitalaria porque se *abre*, pasivamente, al *otro*, o más bien al *Otro*, a la *alteridad* y su pluralidad de flujos”,¹⁶⁹ comenta el autor. Por ende, la figura del voyeur interno que Ford introduce en la acción dramática representa la fuente de la presencia hospitalaria, el factor que convierte la mirada del personaje en la mirada del espectador y construye la dimensión intersubjetiva a partir de la emoción compartida, puramente estética en su naturaleza.

De tal modo, el cadáver de Annabella representa la fuente de sensaciones mixtas que vincula a Eros y Tánatos, esta unión entre el erotismo y la muerte constituye la esencia de su sexualidad que se niega a ser totalmente dominada por el tabú y fusiona en sí misma la porquería, la corrupción y la voluptuosidad. El horror y la repulsión que inducen los restos mutilados de Annabella y, en particular, sus órganos reproductivos se recubren con cierto placer voyeurista y este hecho permite que el cadáver de Annabella ejerza una atracción poderosa e insólita, en donde el deseo que afirma la vida está profundamente inscrito en el poder aniquilador de la muerte. Cabe mencionar que el vínculo entre Eros y Tánatos no sólo representa la esencia de la imagen macabra, sino que juega un papel sustancial en el desarrollo de la tragedia y constituye el origen de la experiencia estética. Las palabras

¹⁶⁹ Parret, *op. cit.*, p. 234.

finales del Cardenal iluminan este hecho:

Car. Wee shall haue time
 To talke at large of all, but neuer yet
Incest and *Murther* haue so strangely met.
 Of one so Young, so rich in Natures store,
 Who could not say, '*Tis pitty shee's a Whoore?* (V)

Estos versos manifiestan que el asombro, la lástima, el horror y el placer que siente el espectador al presenciar '*Tis Pity She's a Whore* es el resultado de la combinación entre el erotismo y la muerte cuya naturaleza insólita transgrede los tabús sociales de la época de manera sorprendente, nunca antes vista en el escenario renacentista. Si bien otras obras dramáticas encontraban en el argumento moral la razón suficiente para impedir la consumación del incesto, la tragedia de Ford se rige sólo por la violencia del deseo. Los protagonistas buscan el placer carnal ante todo, lo que abre su amor al exceso que los desborda y los lleva a la ruina: en el transcurso de la consumación ambos seres quedan aniquilados. Estos impulsos sexuales de carácter animal liberan los sentimientos del control de la razón y convierten a Giovanni en un verdugo. El protagonista, con el fin de lograr una unión absoluta con Annabella, busca penetrar los secretos más íntimos de su amada hasta el punto de la destrucción de su ser. Incapaz de poseer a su hermana, Giovanni mutila su cuerpo, comete un sacrificio que convierte el objeto de su deseo en convulsión erótica, en convulsión ciega de los órganos reproductivos donde el útero designa a la pasión un halo de la muerte. Esta imaginiería que vincula la voluptuosidad y la violencia obliga al espectador a experimentar el vértigo del abismo, el pavor unido a la fascinación.

En suma, en '*Tis Pity She's a Whore* el cadáver surge como la fuente esencial de

presencia. Su materialidad, que trasgrede los límites corporales, elimina los márgenes entre el mundo de la obra y la realidad, lo que incorpora el sentido de la autenticidad a la representación, reduce la distancia estética y permite que el espectador interprete los hechos a partir tanto de sus vivencias particulares como de sus antecedentes socioculturales. Esta visibilidad acentuada del cuerpo sin vida que surge a partir de la discrepancia entre los aspectos verbales y visuales, añade inmediatez a la representación, introduce un contenido referencial a la obra y suprime el vacío perceptivo que la imagen teatralizada de un cadáver crea en el escenario. Esta violación de los límites entre el interior y el exterior de Annabella cubre lo intangible con la visibilidad, permite que su cadáver deje de ser simplemente un tropo privado de cualquier referente empírico. Por ende, el descubrimiento de la interioridad corporal de la protagonista se convierte en la fuente de la experiencia directa, sin mediación, que reduce la distancia estética y posibilita al espectador visualizar el sufrimiento de la protagonista. Aunque semejante destrucción somática de Annabella priva *'Tis Pity She's a Whore* de su dimensión poética e imaginativa y dirige la mirada del público hacia la materialidad del universo de la obra, el carácter antiteatral de la tragedia de Ford no impide que una nueva presencia del cuerpo sin vida surja en el escenario, donde la infracción en el mundo privado del deseo abre el espacio al ámbito de lo sensible.

4. “FOR SHOW OR USELESS PROPERTY”? LA VIDA TEATRAL DE LA UTILERÍA MACABRA EN *THE REVENGER’S TRAGEDY*

Do not talk of him

But as a property.

WILLIAM SHAKESPEARE, *Julius Caesar*, IV.1.

El 7 de octubre de 1607, en el registro de derechos de autor del editorial londinense *Stationer’s Company*, se realizó una inusual anotación:

George Eld entred for his copies vnder th[e h]andes of Sir George Buck and th[e] wardens.
Twoo plaies th[e] one called *the reaengers tragedie* th[e] other. *A trick to catche the old
one.... xij*¹⁷⁰

Poco tiempo después la obra fue publicada por Eld bajo el siguiente título:

THE REVENGERS TRAGÆDIE. *As it hath beene sundry times Acted, by the Kings
Maiesties Servants.* AT LONDON Printed by G. Eld, and are to be sold at his house in
Fleete-lane at the signe of the Printers-Press. 1608.

Como podemos ver, ni el registro en *Stationer’s Company*, ni la portada de la edición de 1608 contienen referencia alguna a la autoría de *The Revenger’s Tragedy*, una cuestión que ha preocupado a varias generaciones de críticos literarios. Y la disputa sigue.

¹⁷⁰ Edward Arber, ed. *A Transcript of the Registers of the Company of Stationers of London, 1554-1640, A. D.*, vol. 3. Londres: Stationers’ Company, 1876, p. 360.

La adscripción inicial de *The Revenger's Tragedy* a Cyril Tourneur proviene del catálogo de dramas que Edward Archer anexó a su libro *The Old Law* en el año de 1656; no obstante, la falta de las evidencias externas llevó a distintos estudiosos a dudar de la validez de esta atribución. Aunque la cercanía temática y métrica entre la tragedia publicada por Eld y el poema satírico *The Transformed Metamorphosis*, escrito por Tourneur a principios del siglo XVII, añade cierta verosimilitud a la cuestión de su autoría, las diferencias lingüísticas y estilísticas entre *The Revenger's Tragedy* y *The Atheist's Tragedy*, el único drama que lleva el nombre de Tourneur en su portada, descartan esta posibilidad. Por esta razón en 1926 E. H. C. Oliphant, en su artículo "The Authorship of 'The Revenger's Tragedy'",¹⁷¹ desafió la autoridad de Archer y después de un estudio detallado nombró a Thomas Middleton como el autor de esta tragedia. La conjetura prevalece en los estudios de la literatura renacentista en la actualidad, inclusive.¹⁷²

Pese a que la controversia en torno a la autoría de *The Revenger's Tragedy* constituye el acercamiento crítico central a la obra, mi interés no radica en semejante polémica. Al igual que los capítulos anteriores, este apartado de mi tesis se ocupa de analizar la representación de los cuerpos sin vida en el teatro jacobiano. Mi conjetura consiste en que los cadáveres de esta tragedia emergen como utilería, objetos de escenario que requieren de verdadera encarnación en el espacio teatral para poder adquirir significado y alcanzar la existencia imaginativa. Por tanto, mi intención esencial es examinar cómo Thomas Middleton trae a la vida la utilería macabra y cómo esta nueva existencia de los

¹⁷¹ E. H. C. Oliphant. "The Authorship of 'The Revenger's Tragedy'". *Studies in Philology* 23.2 (1926): 157-168.

¹⁷² En mi acercamiento crítico a *The Revenger's Tragedy* adopto la postura de Oliphant que atribuye esta tragedia a Thomas Middleton.

objetos en el escenario crea presencia a partir de recuerdos, de íconos, de signos y de vivencias predeterminadas de los espectadores.

The Revenger's Tragedy a menudo es considerada por la crítica como una de las obras más siniestras en el canon dramático jacobiano. Daniel Jacobson, por ejemplo, ha encontrado alrededor de ochenta y cinco referencias al óbito en esta tragedia de venganza y, según su estudio, la palabra “muerte” constituye el sustantivo de la mayor ocurrencia en el texto.¹⁷³ T. S. Eliot, a su vez, condenaba “the cynicism, the loathing and disgust of humanity expressed consumately in *Revenger's Tragedy*”.¹⁷⁴ A su parecer, el interés morboso en la corporalidad de la muerte que caracteriza a la tragedia de Middleton excede el objetivo mismo de la obra: el desenmascaramiento de los vicios de la sociedad se ensombrece por el horror indescriptible que nutre la acción dramática. Ciertamente, la muerte y su representación constituye la preocupación central en *The Revenger's Tragedy*: casi todos los personajes principales pierden la vida y los cadáveres en diferentes estados de recuperación *post mortem* abundan en el escenario. El drama inicia con el espectáculo necrófilo, en el cual Vindice, el vengador ilustre de la tragedia, introduce ante el público a su novia, o mejor dicho lo que queda de ella después de nueve años de estar muerta:

Vin. Thou sallow picture of my poysoned loue,
 My studies ornament, thou Shell of Death,
 Once the bright face of my betrothed Lady,
 When life and beauty naturally fild out
 Thefe ragged imperfections;
 When two-heauen pointed Diamonds were fet
 In those vnsightly Rings; - then 'twas a face

¹⁷³ Daniel J. Jacobson. *The Language of the Revenger's Tragedy*. Salzburg: University of Salzburg, 1974, p. 111.

¹⁷⁴ Eliot, *Essays on Elizabethan Drama*, p. 120.

So farre beyond the artificial shine
 Of any womans bought complexion
 That the vprihtest man, (if such there be,
 That sinne but seauen times a day) broke custome
 And made vp eight with looking after her.¹⁷⁵ (I)

La calavera de Gloriana que Vindice ha estado conservando a manera de fetiche por tanto tiempo, además de surgir en el escenario como el emblema macabro de la pasión se convierte en el símbolo de las muertes que se aproximan. El primer fallecimiento en la tragedia de Middleton sucede tan sólo unos instantes después. Antonio, el noble que pertenece a la corte del Duque, emerge desconsolado llevando en brazos el cadáver de su esposa, quien se quitó la vida al ser violada por el hijo menor de la Duquesa. La escena de luto, emotiva, aunque bastante breve, da lugar al siguiente evento macabro que nutre la trama. Esta vez se trata de la *vendetta* más espectacular en la obra, donde el cráneo de Gloriana emerge en calidad del arma de la venganza. Vindice dispone a su “bony Lady” (III) para el papel protagónico con atuendos finos, embellece su cara terrible con cosméticos tóxicos para que el afán de poseer los encantos de esta muerta viviente que el Duque manifiesta al encontrarse con la calavera se convierta en el último deseo de su vida. El veneno disuelve los labios y la lengua de la víctima, para finalmente convertir al aristócrata en el cadáver a plena vista del espectador. De la misma manera, el hijo menor del Duque condenado con la pena capital por haber violado a la esposa de Antonio, experimenta el encuentro con la muerte y su cabeza decapitada surge en el escenario para complacer los gustos extravagantes del público renacentista. Si las muertes ocurridas hasta

¹⁷⁵ Thomas Middleton. *The Revenger's Tragedy: Attributed to Thomas Middleton: A Facsimile of the 1607/8 Quarto*. Intr. MacD. P. Jackson. Londres y Toronto: Associated University Press, 1983. Las citas textuales posteriores de *The Revenger's Tragedy* son tomadas de esta edición.

este momento no bastaran, Vindice y su hermano, en un acto de engaño “reviven” al Duque sólo para que el aristócrata difunto vuelva a recibir lesiones mortales, ahora a mano de su propio hijo. El desenlace de la obra no es menos sangriento. Vindice, finalmente, sacia su sed de venganza a partir de una masacre que acaba con casi todos los personajes de la tragedia.

Las muertes que ocurren en la obra de Middleton poseen un carácter notoriamente espectacular, lo que causa la impresión de que el aspecto afectivo está ausente en esta obra. Este hecho no deja espacio para el duelo o la empatía y convierte los cuerpos sin vida que abundan en *The Revenger's Tragedy* en objetos de escenografía o en todo caso accesorios, que son empleados para impulsar el desarrollo de la trama que, en un primer acercamiento, parecen carecer de cualquier protagonismo.¹⁷⁶ La calavera de Gloriana, por ejemplo, emerge como el símbolo portátil y auténtico del *memento mori*, al igual que el instrumento de venganza utilizado para asesinar al Duque que Vindice prostituye sin ningún tipo de escrúpulo. Pese a que el protagonista trata la calavera como la imagen viviente de Gloriana, el discurso que Vindice emplea para introducir los restos de su amada ante el público carecen del mismo significado. Como hemos visto, en el soliloquio introductorio del vengador, la calavera emerge como “sallow picture”, “studied ornament” o “shell of Death”. Además de afirmar el papel central, dominante y significativo del protagonista, esta estrategia descriptiva se caracteriza por la modalidad posesiva que fragmenta el cuerpo de la doncella en una serie de elementos decorativos. Asimismo, el concepto petrarquiano “two-heaven pointed Diamonds” (I), el lugar común en la literatura renacentista que solía

¹⁷⁶ Aunque a simple vista resulta difícil imaginar el cadáver como parte de la utilería Andrew Sofer en su estudio “Take up the Bodies”: Shakespeare’s Body Parts, Babies, and Corpses” señala la naturaleza intercambiable de los objetos y cuerpos que éstos obtienen en una representación teatral. Para mayor información véase Andrew Sofer. “Take up the Bodies”.

emplearse para destacar el carácter cristalino y celestial de la amada, consolida la concepción de Gloriana como el objeto del deseo. Dicho de otra manera, la imagería que Vindice utiliza en el discurso introductorio reduce a su prometida difunta a un artefacto privado de subjetividad.

Cuando el cráneo de Gloriana reaparece en el escenario en el acto III como la nueva amante del Duque, su papel en la tragedia se resume a una herramienta de venganza, a un ente sin voluntad propia que sólo obedece órdenes ajenas. En cuanto a Vindice, el protagonista parece ignorar completamente el hecho de que la calavera que lleva vestimenta prestada una vez fue su amada. El vengador enuncia:

Vin. And now me me thinkes I cold e'en chide my selfe,
For doating on her beauty. (III)

Estos versos revelan que el protagonista de *The Revenger's Tragedy* hacía tiempo que había olvidado a Gloriana como el ser que solía ocupar el lugar en su corazón: su recuerdo macabro tenía valor sólo en calidad de venganza. La facilidad con que el protagonista profana los restos de su prometida, sugiere que la obstinación con el cráneo que Vindice manifiesta a lo largo de la obra no presenta ningún valor emocional: el vindicador está dispuesto utilizar este recuerdo macabro y deshacerse de él cuando sea necesario. Definitivamente, el protagonista de Middleton prefiere ver a Gloriana como su propiedad, como una prostituta destinada a satisfacer sus deseos de revancha:

Vin. Able to tempt a greatman – to serue God,
A pretty hanging lip, that has forgot now to dissemble
Me thinkes this mouth should make a swearer tremble.

A drunckard claspe his teeth, and not vndo e'm
 To suffer wet damnation to run through e'm. (III)

Sin duda alguna, Gloriana existe en la mente de Vindice únicamente como herramienta de su “tragick busnesse”, (III) un objeto sexual y fetiche macabro. Aunque el protagonista otorga identidad al cráneo, la esencia y subjetividad que este acto pudiera conceder a la calavera se desvanecen en su discurso, el cual transforma los restos de su amada en un “disembodied art object”.¹⁷⁷

El cadáver de la esposa de Antonio sufre el mismo destino de la objetivación de la calavera de Gloriana. Aunque la muerte de la doncella que prefirió “to die with poyson then to liue with shame” (I) es lamentada, este hecho no evidencia que su fallecimiento posea algún significado personal doloroso para aquellos que deploran su partida prematura. Sus restos carecen de subjetividad, ni siquiera son nombrados y yacen en el escenario como el objeto de voyerismo macabro, como el tributo convencional e incorpóreo a su castidad. A saber, Antonio, al exhibir el cuerpo de su esposa, no manifiesta desconsuelo alguno, al contrario, parece estar satisfecho con este sacrificio que ratifica su hombría:

Anto. That is my comfort Gentlemen, and I ioy,
 In this one happines aboue the rest,
 Which will be cald a miralce at last,
 That being an old-man ide a wife so chast. (I)

¹⁷⁷ Laurie A. Finke. “Painting Women: Images of Femininity in Jacobean Tragedy”. *Theatre Journal* 36.3 (1984): 356-370, p. 359.

De la misma manera, Piero e Hippolito lejos de lamentar la pérdida de la doncella bondadosa, joven y bella, elogian su decisión de suicidarse que, como es bien sabido, representa el pecado capital en el dogma cristiano:

Hip. The blush of many weomen, whose chast presense,
 Would ene call shame vp to their cheekes,
 And make pale wanton sinners haue good colours. (I)

En estos versos el cadáver emerge como un objeto destinado a consolidar los valores de la comunidad masculina, donde el cuerpo femenino sólo figuraba en su estado inerte, privado de identidad y deseos. Precisamente, la virtud que alaba Antonio es la pasividad de su esposa viva o muerta:

Amongst all the Ladyes,
 Singled out that deere forme; who euer liu'd,
 As cold in Lust; as shee is now in death." (I)

Como podemos ver, Antonio destruye la distinción entre el cadáver y el cuerpo animado de su mujer, lo que objetiva su ser, la reduce a la utilería macabra designada a satisfacer el voyerismo insólito del espectador.

Por otra parte, el asesinato del Duque es un instante en *The Revenger's Tragedy* cuando Vindice se convierte en el empresario de la muerte que produce cadáveres sin cesar. El fallecimiento del aristócrata es completamente sensacional: el viejo lujurioso confunde la calavera maquillada por el "bright face" de una doncella y da un beso apasionado a este símbolo aterrador de *memento mori*. El veneno que el vengador ilustre de Middleton aplicó

a los labios de su novia difunta, destruye en un instante los dientes y la lengua del Duque, convierte la cabeza de la víctima en un trozo de carne putrefacta, en una calavera incipiente. La búsqueda decadente de los placeres carnales lleva al aristócrata a un encuentro final con la muerte, que convierte su cuerpo lleno de deseos lascivos en un objeto inanimado, en un esqueleto con el apetito sexual obscuro, la imagen que Vindice introdujo al público desde el principio de la obra:

Vind. O that marrow-lesse age,
 Would stuffe the hollow Bones with dambd desires,
 And stead of heate kindle infernal fires,
 Within the spend-thrift veynes of a drye Duke,
 A parcht and iuicelesse luxur. (I)

Como suele suceder en la tragedia de Middleton, el cuerpo sin vida del Duque reaparece en el escenario, esta vez como herramienta de engaño en manos de Vindice. El protagonista disfraza a su víctima de Piato, el papel que Vindice adopta con la finalidad de llevar a cabo la venganza sin descubrir su verdadera identidad, a quien Lussurioso desea privar de vida. La farsa es todo un éxito: el hijo del Duque no reconoce el cadáver enmascarado de su padre y lo apuñala en plena vista del espectador. Vindice triunfa:

Vind. Thus much by wit a deepe Reuenger can:
 When murders knowne to be the cleerest man
 We're fordest off, and with as bould an eye,
 Suruay his body as the standers by. (V)

El hecho de que nadie reconoce la verdadera identidad de este cadáver manifiesta la falta de la profundidad subjetiva en él. En efecto, su papel se reduce al objeto escenográfico cuyo propósito se limita a estimular el desarrollo de la trama. La escena en sí no deja espacio para el luto, lo que, por lo regular, priva la representación de la dimensión afectiva que, como habíamos visto en el caso del cadáver de Annabella, cubre la materialidad pura del cadáver con la subjetividad y permite reducir la distancia estética a partir de la empatía.

Finalmente, la escena de la masacre en *The Revenger's Tragedy* es tan breve y tan repleta de acontecimientos violentos que hasta llega a lo absurdo: cada dos líneas fallece algún personaje y estas muertes no parecen tener otro propósito que añadir espectacularidad a la representación teatral. Las palabras de Flamineo, el personaje de *White Devil*, caracterizan de manera acertada los eventos que ocurren en *The Revenger's Tragedy*:

This busy trade of life appears most vain,
Since rest breeds rest, where all seek pain by pain. (V.6)

Semejante acercamiento a la representación de la muerte no deja lugar para el duelo y la empatía, sino que convierte el óbito en una farsa. Tal como lo expresa Vindice en su discurso final:

May not we set as well as the Dukes sonne,
Thou hast no conscience, are we not reuengde?
Is there one enemy left aliue amongst those?
Tis time to die, when we are our felues our foes.
When murders shut deeds closse, this curse does seal 'em,
If none disclose 'em they them selues reueale 'em! (V)

Estas palabras destacan la naturaleza profundamente teatral de la situación: al parecer, Vindice considera que las muertes deben seguir y, sin razón alguna, revela sus crímenes a Antonio quien en seguida ordena la ejecución de este vengador púdico. Es imposible encontrar significado emocional en su muerte, como tampoco existe tal significado en los demás asesinatos que ocurren durante la danza enmascarada, un acontecimiento que se convierte en una completa carnicería. La matanza inicia cuando el hijo bastardo, hijastro del Duque, Ambicioso, Supervacuo y Spurio, junto con cuatro personas más, deciden asesinar a Lussurioso, el heredero legítimo del ducado, con el fin de apoderarse de sus propiedades. No obstante, su plan falla dado que Vindice, con su hermano Hippolito y otros dos nobles no identificados, apuñalan antes al hijo legítimo del Duque. El fallecimiento de Lussurioso produce confusión y discordia entre el hijo bastardo e hijastro del Duque, lo que lleva su lucha por la sucesión a un grado extremo que termina en la muerte de casi todos personajes. De este modo, el escenario aparece cubierto de cadáveres disfrazados, lo que dificulta por completo la posibilidad de su identificación. McMillin, incluso, comenta al respecto que “all participants in the dance are repeatable versions of each other. They are like skulls in that respect”.¹⁷⁸ En efecto, una vez más los cadáveres en la tragedia de Middleton surgen como utilería macabra que destaca el valor de la muerte como entretenimiento. Su presencia en el escenario está destinada a crear una imagería extravagante cuya grandilocuencia pareciera no dejar espacio a la dimensión afectiva, un hecho que suele privar al espectáculo de aspectos tanto emocionales como psicológicos, de la misma forma que dificulta el proceso de la semiotización del cadáver.

¹⁷⁸ Scott McMillin. “Acting and Violence: *The Revenger’s Tragedy* and its Departures from *Hamlet*”. *Studies in English Literature, 1500-1900* 24:2 (1984): 275-291, p. 290.

Sin embargo, estoy profundamente convencida de que en *The Revenger's Tragedy* la utilería macabra no sólo emerge como el signo visual destinado a añadir espectacularidad a la obra, sino que juega un papel esencial en el desarrollo de la acción dramática y, en algunos casos, hasta alcanza cierto grado de protagonismo. El mismo Vindice admite que la calavera de Gloriana, lejos de ser únicamente el objeto de la escenografía, llega a protagonizar la tragedia:

I haue not fashiond this onely – for show
 And vselesse property, no, it shall beare a part
 E'en in it owne Reuenge. (III)

En estos versos se encuentra el anamorfosis de una imagen teatral que ocurre a partir del dinamismo de una representación dramática; es decir, la calavera de Gloriana “recovers the skin around the skull”,¹⁷⁹ lo que sucede sólo dentro de un espacio teatral determinado, en el cual el espectador construye los significados dentro de un marco amplio de ansiedades culturales, las emociones que este espectáculo le induce y las preocupaciones ideológicas.

En este contexto me parece especialmente atinada la postura de Andrew Sofer quien, en su estudio *The Stage Life of Props* (2003), destaca la capacidad de la utilería teatral en desempeñar el papel protagónico en el trama. El autor señala:

Invisible on the page except as textual signifiers, props seduce our attention in the playhouse as they become drawn into the stage action and absorb complex and sometimes conflicting meanings. By definition, a prop is an object that goes on a journey; hence props

¹⁷⁹ Andrew Sofer. *The Stage Life of Props*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003, p. 91.

trace spatial trajectories and create temporal narratives as they track through given performance.¹⁸⁰

La conjetura de Sofer ofrece la oportunidad de advertir que la utilería teatral posee dimensión performativa. Esto no sólo comprende la cualidad material del objeto que aparece en el escenario, sino que abarca su capacidad de desplazarse en el tiempo (transformar el significado a lo largo del espectáculo) y en el espacio (adaptar nuevos matices significativos dependiendo del contexto de la representación).

En efecto, la diferencia entre utilería y otro tipo de objetos de escenografía como vestimenta y mobiliario no radica en el tamaño de la pieza o en su significado inmediato, sino en la intervención física directa de este objeto en el espectáculo. A saber, la calavera de Gloriana privada de su participación directa en la venganza de Vindice, permanecería en la tragedia de Middleton como el símbolo convencional de *memento mori*, cuya fuerza emblemática y significado, consolidados a lo largo de más de cien años en la cultura occidental, impedirían extender el campo semántico, establecer vínculos entre cualidades opuestas y crear nuevas posibilidades interpretativas. Sin embargo, el instante en que el cráneo es introducido en la acción dramática transforma su papel en la obra. Bajo estas nuevas circunstancias, el signo material absorbe las connotaciones abstractas propias del entorno sociocultural de la época y se convierte en la utilería teatral capaz de crear multiplicidad asociativa y otorgar nuevos matices a la representación. “Irrespective of its signifying function(s), a prop is something an object becomes, rather than something an object is”, señala al respecto el autor de *The Stage Life of Props*.¹⁸¹

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 2.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 12.

Entonces, ¿cómo se realiza este viaje que transforma el objeto de la escenografía en el sujeto que guía el desarrollo dramático? Por un lado, el análisis de la representación teatral es uno de los componentes esenciales de este proceso. En el caso de las producciones isabelinas y jacobianas no contamos con evidencias históricas suficientes para realizar semejante estudio de manera detallada, sólo podemos realizar un examen del drama renacentista por medio de una “reanimación contextual”, término que emplea Andrew Sofer para referirse al análisis de huellas textuales y prácticas históricas de la época. Pese a que semejante acercamiento a las posibilidades interpretativas está propenso a caer en la especulación, su capacidad de materializar los objetos textuales abre nuevos campos de investigación al igual que ofrece la oportunidad de revivir formas teatrales desaparecidas. La visualización de los aspectos, que sin una contextualización apropiada permanecerían invisibles para los lectores y espectadores contemporáneos, permiten examinar de manera más eficaz el papel de la utilería dentro de la producción dramática, al igual que determinar los principales ejes interpretativos que un objeto escenográfico en particular poseía en el teatro renacentista.

Por otro lado, el análisis de los objetos escenográficos y su función en el teatro renacentista no puede estar completo sin el acercamiento cultural a la cuestión que, a mi parecer, ofrece la oportunidad de ampliar y profundizar nuestra comprensión de los procesos que otorgaban el significado y la vida teatral a la utilería. Andrew Sofer, por ejemplo, considera que resulta imposible apartar el teatro del entorno sociocultural que lo rodea, razón por la cual la vida escénica de la utilería se encuentra sujeta a los aspectos históricos, culturales e ideológicos propios de la época en cuestión. “Just like the offstage

objects they represent, props are circulated, fetisized, and commodified”¹⁸², ilustra este hecho Sofer en su estudio.

En el caso del teatro renacentista, también se debe considerar la naturaleza comercial de este proyecto. Desde el año de 1576, cuando el primer anfiteatro permanente fue establecido en Londres, se marcó una nueva etapa en el desarrollo de la cultura teatral inglesa, donde la orientación al éxito comercial jugó papel sustancial en la producción dramática. A partir de este momento, la respuesta y la bondad del espectador determinaban la relevancia social y legitimidad dramática de las obras representadas. Bruster Douglas en su libro *Drama and the Market in the Age of Shakespeare* (1992), menciona incluso que el escenario jacobiano constituía el lugar donde “money can buy the fantasy of one’s choosing.”¹⁸³ De manera que la utilería que aparecía en el escenario no sólo constituía un signo teatral, sino también formaba parte de la mercadería destinada para el consumo visual del espectador. Jonathan Gil Harris y Natasha Korda en el libro *Staged Properties in Early Modern English Drama* (2002), revelan la importancia de la utilería que, en su opinión, a menudo constituía el alma de la representación: “The objects of the early modern stage were often intended not merely to catch, but to overwhelm the eye by means of their real or apparent costliness, motion, and the capacity to surprise”.¹⁸⁴ Claro está que semejante papel de la utilería sería imposible sin su relación estrecha con las más recientes tendencias culturales que gozaban de la popularidad entre los espectadores del Renacimiento.

Ahora bien, ya vimos con anterioridad que *The Revenger’s Tragedy* está repleta de cadáveres que aparecen en el escenario como el testimonio tangible de la mortalidad

¹⁸² *Ibid.*, p. 17.

¹⁸³ Douglas Bruster. *Drama and the Market in the Age of Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 6.

¹⁸⁴ Jonathan Gil Harris y Natasha Korda, eds. *Staged Properties in Early Modern English Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 4.

humana, como la prueba de la violencia que dominaba la sociedad renacentista o como la evidencia de la anormal atracción cultural hacia los cadáveres que no sólo determinaba los gustos de las personas en el Renacimiento, sino que a menudo regía el transcurso de la vida cotidiana. No obstante, lo que despierta mi especial interés es el hecho de que los cadáveres de Middleton, pese a su estado objetivado, llegan a restablecer su subjetividad a partir del aspecto afectivo y el contexto sociocultural de la época, lo que en algunos casos les permite alcanzar cierto grado de protagonismo. El cadáver de la esposa de Antonio es uno de los ejemplos que comprueba mi conjetura, dado que emerge en la tragedia de Middleton como utilería teatral destinada a destacar la importancia de la pureza femenina y termina siendo un objeto subjetivado que induce deseos idolátricos y eróticos, lo que añade matices afectivos a la representación y crea presencia.

En efecto, en un primer instante los restos de la esposa de Antonio proyectan el exceso de significado religioso. El cadáver es venerado como el paradigma de la castidad femenina, ya que este cuerpo sin vida expuesto ante la mirada masculina representa, ante todo, un tributo, o mejor dicho, un monumento convencional a la pureza de la doncella. El carácter completamente idólatra de esta imagen es difícil de subestimar, sobre todo en el contexto de la religión cristiana, que a lo largo de muchos siglos insistía en la castidad, especialmente femenina, como la condición indispensable de la salvación.

Según la concepción medieval de lo femenino, semejante conducta permitía a las mujeres dominar la inestabilidad y debilidad de su cuerpo, lo que otorgaba la esencia masculina a sus organismos y las acercaba a “perfection of manhood”,¹⁸⁵ el estado prometido a todos los creyentes devotos a la hora de la resurrección. Por esta razón la

¹⁸⁵ Charles Freeman. *Holy Bones, Holy Dust: How Relics Shaped the History of Medieval Europe*. Nueva Haven, Connecticut: Yale University Press, 2012. Edición Kindle.

historia europea goza de una larga tradición de mujeres mártires que sufrían torturas atroces con el fin de salvaguardar su pureza física. Aunque las leyendas sobre las vírgenes mártires, como ningún otro género literario medieval, retrataba a las mujeres en una amplia variedad de papeles socialmente significativos –predicadoras, maestras, soberanas, académicas y activistas públicas– estas obras seguían determinando la bondad de una doncella a partir de su condición sexual. Gail Streete, en su estudio *Redeemed Bodies. Women Martyrs in Early Christianity* (2009), ilumina esta tendencia medieval de vincular lo femenino con la sexualidad de la siguiente manera:

Early Christian writers and their audiences thus tended to define the “feminine” as substantially identical with female embodiment and female sexuality, and as such an obstacle to spiritual progress and in need of redemption. Through death by martyrdom and by means of its companion and successor, ascetic restraint, women could not merely deny but also “overcome” the obstacle of femaleness, effectively erasing their bodies and their gender.¹⁸⁶

Aunque Streete hace referencia a las obras del Alto Medioevo, la situación de las mujeres renacentistas no sufrió cambios sustanciales en lo que se refiere a la concepción de la naturaleza femenina. De hecho, Corinne Saunders indica que en el Renacimiento el ascetismo y el martirio constituían las únicas maneras de alcanzar la divinidad para las representantes del género femenino, dado que en la concepción de la época sólo el sufrimiento podía establecer el vínculo entre el cuerpo de la doncella y el cuerpo de Cristo. Por tanto, morir en defensa de la castidad representaba el mayor logro para las mujeres

¹⁸⁶ Gail P. C. Streete. *Redeemed Bodies. Women Martyrs in Early Christianity*. Louisville, Kentucky: Westminster John Knox Press, 2009, p. 23.

medievales y renacentistas; así mismo el martirio y la autoinmolación llegaron a significar un acto heroico y glamoroso. Por definición, la mujer bondadosa era una mujer muerta.¹⁸⁷

Este breve examen de los procesos de construcción de la identidad femenina en la Edad Media y el Renacimiento sugiere que para el público de la época el cadáver de la esposa de Antonio constituía una imagen de carácter idólatra que se asociaba con el culto a las reliquias, una práctica religiosa que gozaba de la aceptación en todos los niveles de la vida y entre todas las clases sociales, sin excepción. Las reliquias estaban tan profundamente incrustadas en la imaginación medieval y renacentista que la exhibición de este cadáver teatralizado producía un despliegue de significados predeterminados que regían el proceso interpretativo y consolidaban el sentido al complementar los contextos faltantes. A saber, la presencia del cadáver de la esposa de Antonio en el escenario producía un impacto profundamente emocional en el espectador. Esto se debe a que la doctrina y la imaginación popular concebía las reliquias como intermediarios entre los creyentes y Dios, por lo que el acercamiento a los restos sagrados constituía un enorme alivio emocional para los fieles que existían abrumados por la posibilidad del sufrimiento extremo y eterno en el infierno. Charles Freeman en su libro *Holy Bones, Holy Dust: How Relics Shaped the History of Medieval Europe* (2012), esclarece esta tendencia de la siguiente manera:

The mother of Christ, the Virgin Mary, was the obvious intercessor, the most likely of all to be listened to, but those who had suffered as martyrs or had led exemplary lives would also play their part if pleaded by sinners to do so, and the bodies of such martyrs and saints acted as the medium through which heaven could be reached. Nothing could ensure success, of course, because, as Augustine argued, no sinner deserved it, but the remote possibility

¹⁸⁷ Corinne J. Saunders. *Rape and Ravishment in the Literature of Medieval England*. Cambridge: D. S. Brewer, 2001, p. 121.

explains the many accounts of the outbursts of emotion, hysteria and self-abasement that accompanied the exposition of relics.¹⁸⁸

Sin embargo, el cadáver de la doncella casta que aparece en la tragedia de Middleton no sólo alude al contexto religioso: la violación, la causa de su deshonra y posteriormente de su muerte, añade matices eróticos a la escena. Y aunque el acto de violencia sexual emerge en la trama sólo como testimonio verbal, su ausencia en el escenario seduce todavía más que la representación explícita de este delito. Celia Daileader indica que esto se debe a que el sexo entre bastidores fomenta la imaginación del espectador incluso más que su representación directa: “Human beings often pursue the sexual signifier more ardently than the sexual body: the aesthetics of sex, the trappings of sex, the words that entice become the end itself”.¹⁸⁹

A partir del comentario de Daileader el cadáver de la esposa de Antonio representa la encarnación del deseo necrófilo que no sólo se origina de la fascinación por los restos impregnados con la podredumbre, sino que también se relaciona con el ansia de poseer un cuerpo vulnerable. Franzini y Grossberg, los autores del estudio *Eccentric and Bizarre Behaviors*, al analizar la atracción por los cadáveres que ya no poseen la capacidad de oponer resistencia a un deseo erótico, señalan lo siguiente:

They [necrophiliacs] frequently mention the desirability of a partner who is helpless, unresistant, and completely at their mercy. The dead lover never rejects caresses and is always available when required; makes no demands, is never unfaithful, and never rejects you. This lover does not compare your love-making skills with others, will go along with

¹⁸⁸ Freeman, *op. cit.*

¹⁸⁹ Daileader, *op. cit.*, p. 30.

any sort of kinky sex, and, if things go too far, cannot be harmed and will never file a complaint against you.¹⁹⁰

La postura de Franzini y Grossberg me parece especialmente atinada en el contexto renacentista donde la mujer casta ejercía la única forma de poder que la sociedad patriarcal le otorgaba: el derecho de la prohibición. Al resguardar su pureza, vírgenes, esposas y madres ejemplares controlaban los impulsos eróticos y de esta manera dominaban el apetito sexual masculino. En otras palabras, las mujeres virtuosas emergían como el objeto de deseo sin estar sujetas a él. En este contexto, el suicidio de la aristócrata vuelve su cadáver vulnerable ante la mirada voyerista masculina, ya que su estado inerte naturaliza el afán de ver. Su cadáver retoma sus características femeninas convencionales de recipiente pasivo del deseo y este hecho produce una carga erótica en el escenario.

Sin duda alguna, el cadáver de la esposa de Antonio es ante todo la fuente de la presencia culturalmente construida. Si bien el contexto erótico en el cual el cuerpo sin vida se encuentra ubicado induce cierto placer voyerista, las vivencias predeterminadas y el entorno cultural son los elementos principales en la creación de una experiencia estética que establece una correlación entre la realidad y la subjetividad de la obra. La doncella casta que elige la muerte ante la posibilidad de vivir en deshonra representa parte de la vivencia colectiva occidental determinada por la historia y la cultura. Es una construcción cultural que está grabada en la memoria por relatos, mitos y las más diversas imágenes que modelan la percepción, lo que aleja al público de la realidad inmediata de las cosas. Precisamente, este proceso constituye para Parret la fuente de la presencia vívida debido a que el carácter preformado de estas experiencias resulta en el despliegue de las imágenes y

¹⁹⁰ L. R. Franzini y J. M. Grossberg. *Eccentric and Bizarre Behaviors*. Nueva York: Wiley, 1995, p. 232.

emociones anticipadas de la naturaleza subjetiva que, en palabras de Parret, “nos es profundamente familiar, conténita, [*sic*] íntima, y también [...] inmutable y universal en el pensamiento y en el sentimiento...”¹⁹¹

No obstante, la presencia de esta escena no sólo está determinada por las vivencias predeterminadas y los conceptos culturales almacenados en la memoria de los espectadores, sino también surge a partir del aspecto afectivo. He mencionado que el contexto religioso que evoca el cadáver de la doncella casta se relaciona con una experiencia afectiva intensa dado que los creyentes se acercaban a los personajes sagrados a través de sus propias necesidades emocionales. A menudo las personalidades de los santos, sus experiencias y sufrimientos se asemejaban a las destrezas de las personas que los veneraban, una afinidad que, en apariencia, otorgaba equilibrio psicológico a las vidas de los fieles.¹⁹² Por tanto, los sentimientos de los espectadores es otro componente de la presencia que crea el instante en el cual el conjunto de cosas, estados o hasta acontecimientos imaginarios llegan a poblar la realidad. Como ya hemos visto numerosas veces en esta tesis, para Parret, la facultad creadora de la imaginación constituye el componente esencial de la presencia debido a que la experiencia estética no surge por sí misma, sino por seres humanos y las ideas o sentimientos que ellos conceden a una representación teatral o a una imagen en el proceso de construcción de significados. En palabras del autor, la presencia es “el producto indudable del *pathos*, del *ethos* del ser humano”.¹⁹³ Por ende, el cadáver de la esposa de Antonio y la presencia creada por su medio posee matices afectivos que se pueden

¹⁹¹ Parret, *op. cit.*, p. 99.

¹⁹² Robert Orsi. *Between Heaven and Earth: The Religious Worlds People Make and the Scholars Who Study Them*. Princeton y Oxford: Princeton University Press, 2006.

¹⁹³ Parret, *op. cit.*, p. 111.

caracterizar como lo sensible delimitado por las tonalidades psíquicas del espectador, por las pasiones y creencias que nacen a partir del contexto sociocultural renacentista.

Aunque el cadáver de la esposa de Antonio constituye una imagen compleja cuya fascinación trasciende la extravagancia morbosa que la caracteriza, debido a su capacidad de traspasar connotaciones primarias y sugerir el universo más amplio a su alrededor, la calavera de Gloriana representa el objeto escenográfico clave en la tragedia de Middleton. Esto se debe al hecho de que el cráneo no sólo coprotagoniza la obra, sino que también muestra la capacidad de eludir el control del actor y monopolizar el desarrollo de la acción dramática. La fuerza performativa del cráneo de Gloriana consiste en su poder de traspasar el marco convencional de *memento mori* y ofrecer al espectador la posibilidad de observar la anamorfosis durante la cual la calavera deja de ser un símbolo pasivo y adquiere cierto tipo de protagonismo; es decir, deja de ser un objeto sin identidad y se transforma en un sujeto que demanda ser identificado. Para Sofer, esta capacidad de oscilar entre objeto y el sujeto es lo que convierte al cráneo en una imagen excitante capaz de crear una experiencia estética. “Skulls fascinate because of their sheer uncanniness, their disturbing ability to oscillate between subject and object”,¹⁹⁴ comenta el autor al respecto. A partir de la postura de Sofer la calavera de Gloriana abre espacio a otra perspectiva, seductora y profundamente inquietante a la vez, donde la inestabilidad simbólica resulta en que las connotaciones secundarias se apoderen del proceso de construcción de significados.

Sin embargo, en la tragedia de Middleton la primera aparición de la calavera en el escenario se ubica en el ámbito de lo inanimado. En las manos de Vindice los restos de Gloriana surgen como el símbolo de *memento mori*, como una reliquia destinada a consagrar el amor que inspira el deseo de venganza en el protagonista. Este matiz religioso

¹⁹⁴ Anrew Sofer, *The Stage Life of Props*, p. 90.

constituye el significado primario de la calavera en la cultura occidental, una interpretación intrínseca para la mayoría de las personas renacentistas, quienes no experimentaban dificultad alguna para identificar las convenciones principales detrás de este emblema macabro de la mortalidad humana en tres dimensiones.¹⁹⁵ De hecho, la trascendencia de este matiz religioso asombra por su magnitud, ya que el dogma representaba la base de la matriz cultural renacentista y medieval, cuyo alcance simbólico llegaba a dimensiones sorprendentes. En palabras de Huizinga, “all life was saturated with religion to such an extent that the people were in constant danger of losing sight of the distinction between things spiritual and things temporal. [...] In the Middle Ages the demarcation of the sphere of religious thought and that of worldly concerns was nearly obliterated”.¹⁹⁶ En efecto, cada objeto o cada acción por más trivial que fuera solía correlacionarse con Cristo o la salvación. La vida cotidiana se encontraba impregnada de conceptos religiosos dado que la tendencia de santificar la vida llegaba a los extremos y el dogma se aplicaba a todos los

¹⁹⁵ Con toda seguridad se puede afirmar que la calavera constituye la pieza de utilería más famosa en el canon dramático renacentista. La escena cuando Hamlet contempla la cabeza descarnada en el cementerio de Elsinore y enuncia “Alas, poor Yorick” se volvió icónica: es una imagen que la mayoría de las personas conocen, sin importar su grado de acercamiento a la obra de Shakespeare. Aunque la imagen de un hombre que dirige la palabra al cráneo constituye la innovación importante de William Shakespeare, el autor no creaba *de novo*. El símbolo material de *memento mori* gozaba de una larga y muy popular tradición en diversas formas del arte, mucho antes de que el dramaturgo inglés lo introdujera en el escenario. Ya en el año de 1450 el pintor flamenco Rogier van der Weyden elaboró un tríptico con calavera para Jean de Braque, la obra que dio origen a la práctica de vincular la vanidad de la vida con esta imagen macabra. Desde principios del siglo XVI el cráneo fue relacionado con los santos, sobre todo con San Jerónimo. Tal parece que fue Durero quien por primera vez empleó esta asociación en los retratos. En el cuadro que el pintor completó en el año de 1521, Jerónimo aparece junto a la calavera que observa fijamente al espectador con su mirada vacía, concepción visual que pronto fue ampliamente adoptada por el resto de los artistas. Alrededor de 1530 el cráneo invadió los retratos seculares. Lucas van Leyden, Jacob Binck, Lorenzo Lotto, y sobre todo Hans Holbein fueron los pintores que exploraron la fuerza de esta imagen en su obra. La contemplación de la calavera se volvió tan popular que hasta el anatomista célebre Vesalius no pudo evitar la tentación de incluir este *topos* en su estudio sobre el cuerpo humano que fue publicado en el año de 1543. Para finales del siglo XVI el símbolo material de *memento mori* impregnó con su presencia todos los aspectos de la vida cotidiana al convertirse en una prenda de moda que todas las clases sociales, incluyendo las prostitutas, empleaban en su vestimenta. Para mayor información véase Phoebe S. Spinrad. *The Summons of Death on the Medieval and Renaissance English Stage*. Columbus: Ohio State University Press, 1987 y Roland Mushat Frye. “Ladies, Gentlemen, and Skulls: *Hamlet* and the Iconographic Traditions”. *Shakespeare Quarterly* 30:1 (1979): 15-28.

¹⁹⁶ J. Huizinga. *The Waning of the Middle Ages*. Londres, Nueva York, Ontario: Penguin Books, 1987, p. 151.

aspectos de la existencia humana sin excepción. Como resultado de estos procesos sociales, no sólo las calaveras y los restos humanos en general quedaban vinculados al ámbito de lo sagrado y al culto a las reliquias, sino también la cantidad extraordinaria de objetos de uso cotidiano como la ropa u objetos que tocaba la mano de algún santo. Hasta el consumo de alimentos se realizaba en cinco raciones para conmemorar las cinco heridas de Jesús.

Además, el hecho de que Vindice haya logrado separar la cabeza del tronco y preservarla por nueve años en su poder alude a la práctica mortuoria de desmembramiento de los cadáveres, que se realizaba en el Medioevo y Renacimiento con el fin de distribuir las reliquias a través de la cristiandad. Margaret Owens, por ejemplo, en su libro *Stages Of Dismemberment: The Fragmented Body In Late Medieval And Early Modern Drama* (2005), afirma que la perspectiva de segmentar y posteriormente hervir el cuerpo de un santo para liberar los huesos de la carne no causaba repudio alguno en los habitantes de la Edad Media, todo lo contrario. Según la autora, el hábito de fragmentar el cuerpo muerto que surgió en el siglo XI constituía una praxis muy popular en la cultura occidental, pese a los intentos del Papa Bonifacio VIII de prohibir la profanación de cadáveres en la bula *Detestande feritatis* escrita en el año del 1299.¹⁹⁷

Por tanto, el cráneo de Gloriana que aparece en el escenario en manos de Vindice se encuentra situado dentro de la tradición del culto a las reliquias que en este caso invita al creyente a reflexionar sobre la naturaleza efímera de la vida y el carácter insustancial del éxito terrenal.¹⁹⁸ Precisamente, éste es el significado que Vindice otorga al cráneo de su amada cuando se burla de la pompa mundana de la corte:

¹⁹⁷ Margaret Owens. *Stages Of Dismemberment: The Fragmented Body In Late Medieval and Early Modern Drama*. Delaware: University of Delaware Press, 2005, p. 204.

¹⁹⁸ William E. Engel. *Death and Drama in Renaissance England. Shades of Memory*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Here might a scornfull and ambitious woman,
 Looke trough her selfe, - see Ladies, with false formes,
 You deceiue men, but cannot deceiue wormes. (III)

En estos versos la calavera de Gloriana surge como un espectáculo terrible de la naturaleza humana, como emblema de la fragilidad de la vida y espejo de la aniquilación personal *post mortem*. El cráneo despojado de la piel incita a meditar sobre el momento cuando el óbito no sólo abatirá la razón, sino que convertirá a todos los seres en la misma cara de la muerte, en el rostro privado de todos los rastros de la individualidad, ya que la descomposición *post mortem* convierte en la nulidad oscura a cada individuo, independientemente de su género o estatus social. Dado que en el mundo de *The Revenger's Tragedy* la corrupción de la corte se condensa en la vestimenta extravagante y la carne misma se representa como una especie de traje,¹⁹⁹ la desnudez vergonzosa de la calavera la convierte en un instrumento tangible y terrible de sátira destinada a recordar a las personas presuntuosas que esconden sus “ragged imperfections” (I) bajo la ostentación de seda y plata el dominio que la muerte posee sobre todas las cosas terrenales. Vindice advierte que cuando la nobleza lujuriosa “are vp and drest, and their maske on” (I) nadie es capaz de percibir su verdadera naturaleza “saue that eternal eye/ That see’s through flesh and all”. (I) Esta es la razón por la cual la calavera simboliza esta mirada penetrante que evoca la brevedad de la existencia y el valor cuestionable de sus atributos –la fortuna, el poder y la belleza–. Como *vanitas* que retrata a una doncella aterrorizada por la calavera

¹⁹⁹ Michael Neill. “Death and The Revenger's Tragedy”. Eds. Sullivan, Garrett A., Patrick Cheney y Andrew Hadfield. *Early Modern English Drama : a Critical Companion*. Nueva York : Oxford University Press, 2006. Questia.

que la mira de reojo desde un espejo, el cráneo de Gloriana se asemeja al reflejo macabro del orgullo y lujuria mundana:

Do's the Silke-worme expend her yellow labours
For thee? For thee dos she vndoe herself?

Dos euery proud and selfe-affecting Dame
Camphire her face for this? and grieue her Maker
In sinfull baths of milke, - when many an infant starues,
For her superfluous out-side, all for this? (III)

Este valor simbólico de la calavera como reliquia y símbolo de *memento mori* que Middleton acentúa en su tragedia se percibe con asombro, se articula como el objeto innato a la mayoría de los espectadores y se capta como real, lo que resulta más importante en el contexto de mi análisis. Esto se debe a que en la sociedad analfabeta medieval y renacentista las pruebas intelectuales de la fe no gozaban de gran aceptación: los creyentes, ante todo, necesitaban algo tangible para venerar y las reliquias cumplían el papel psicológico de crear profunda convicción de la realidad a partir de su naturaleza material. Así que la calavera en la tragedia de Middleton es un elemento que exige la fijación de la mirada sobre él, la mirada que al enfrentarse con este objeto se sumerge en el proceso de explicación, de puesta en relación y de evaluación. Estos elementos cognitivos surgen durante el proceso de construcción de significados y permiten que la calavera de Gloriana acceda a la conciencia de los espectadores.

No obstante, ya hemos visto en los capítulos anteriores que sin la vivencia patémica o emocional el percepto del objeto pierde fuerza constitutiva y queda sujeto al núcleo significativo que en el caso de la calavera constituye un lugar común, una metáfora muerta

incapaz de crear nuevas pertinencias y proximidades semánticas. Esto se debe al hecho de que el objeto que se instauró en la conciencia como real crea presencia si existe una relación con lo sensible. Aunque el significado primario representa el núcleo de la percepción, la presencia que abarca diferentes niveles de conciencia y puede comprender la pluralidad significativa, surge sólo a partir de modificaciones subjetivas que ofrecen vivencias mucho más intensas dada su capacidad de vincular aspectos cognitivos y afectivos.

En el caso de la calavera de Gloriana, la dimensión dóxica constituye este elemento que añade subjetividad a la experiencia, ya que la creencia afecta la síntesis noética y convierte la percepción del objeto en el momento de presentificación²⁰⁰ que resulta en semiotización del cráneo por medio de un recuerdo o una vivencia predeterminada. Parret traza este proceso de la siguiente manera:

La dimensión dóxica, o de “creencia,” puede hacer al noema intensamente presente a la conciencia. Un noema problemático, dudoso, verosímil o sólo posible, está más presente que un noema real, o sea, que un percepto de objeto como tal. Presentificación e imaginación se superponen fácilmente, y esa superposición refuerza la calidad de presencia.²⁰¹

La postura de Parret me parece especialmente atinada en el contexto religioso del Renacimiento, ya que el culto a las reliquias, una práctica que he estado analizando a lo largo de los párrafos anteriores, constituía una experiencia emocionalmente abrumadora que unía efusión religiosa y el horror piadoso. La esperanza de salvación *post mortem* junto

²⁰⁰ El término de Parret que se refiere al instante de la materialización en la conciencia de un recuerdo, conocimiento, un sueño o una alucinación.

²⁰¹ Parret, *op. cit.*, p. 20.

al recuerdo tangible de la mortalidad y podredumbre humana representaba la fuente de los sentimientos encontrados que, según Huizinga, convertía la veneración de los restos sagrados en una experiencia profundamente emocional.²⁰²

Además, los componentes afectivos del culto a las reliquias están claramente presentes en *The Revenger's Tragedy*. Pese a que el cráneo de Gloriana surge en el escenario como el recordatorio de la muerte inevitable, sería erróneo considerar su empleo en la tragedia de Middleton únicamente dentro de esta tradición macabra. Sin duda alguna, la traza de *memento mori* sí está presente; sin embargo, la calavera de Gloriana no aparece sólo como el símbolo de la reflexión sobre la mortalidad: a grandes rasgos, su pertenencia a este tópico se limita únicamente al hecho de ser un cráneo. Vindice elimina este significado al asociar la calavera de su amada con el duelo personal y al instaurarla como la encarnación de la pureza y gracia que caracterizaban a Gloriana en vida:

When life and beauty naturally fild out
 These ragged imperfections;
 When two-heauen pointed Diamonds were set
 In those vnfightly Rings; - then 'twas a face
 So farre beyond the artificiall shine of any womans bought complexion. (I)

Las palabras de Vindice destacan la belleza natural y virtud de Gloriana cuya pureza espiritual convierte los signos de putrefacción en una perfección capaz de ensombrecer hasta los encantos acentuados con el uso de cosméticos costosos. Asimismo, como la esposa de Antonio, Gloriana, al elegir la castidad sobre la vanidad y sacrificar la vida por su creencia, no sólo se convirtió en un objeto de reverencia después de la muerte, sino que

²⁰² Huizinga, *op. cit.*

también se transformó en un ser santo e inmortal capaz de interactuar con los seres vivientes a través de sus restos.²⁰³ En otras palabras, la calavera de Gloriana no ha perdido la subjetividad, hecho que Vindice acentúa cuando se dirige a los restos de su amada en segunda persona como si Gloriana estuviera todavía presente a su lado. Es más, Vindice anima la calavera al atribuirle la identidad. En el tercer acto, cuando el Duque perece en el escenario, el protagonista enuncia:

You dreadfull vizard, view it well, tis the skull
Of *Gloriana*, whom thou poysonnedst last. (III)

Antes de este nombramiento el cráneo existía como un fragmento más en la colección de huesos y cuerpos mutilados que aparecen en la tragedia; no obstante, las palabras de Vindice transforman la escena. Gloriana, o más bien lo que queda de ella, obtiene una nueva vida en el escenario a partir del momento de desmetaforización que otorga a la calavera un nombre, una identidad, una historia.²⁰⁴ En estos versos el vengador materializa los recuerdos de su prometida y por medio de esta memoria reintegra los hechos antiguos en el remolino de los sucesos actuales. Por su naturaleza, la memoria constituye una experiencia epistemológica de un pasado que es también una vívida materialidad del presente. La calavera de Gloriana, desprovista de este acto conmemorativo, quedaría como parte de la realidad ontológica, cráneo aborrecible en las manos de Vindice, ya que en el nivel metafísico la calavera de Gloriana no posee más identidad que cualquier otro hueso hueco anónimo. La memoria es lo que introduce los restos humanos en el ámbito

²⁰³ Kathleen Coyne Kelly. *Performing Virginity and Testing Chastity in the Middle Ages*. Londres, Nueva York: Routledge, 2002.

²⁰⁴ Lezlie C. Cross. "The Linguistic Animation of an American Yorick". Eds. Marlis Schweitzer y Joanne Zerdy. *Performing Objects and Theatrical Things*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2014.

epistemológico que materializa su existencia, les otorga una identidad a partir del acto consciente de evocar.²⁰⁵ Aunque Gloriana está muerta, su recuerdo sigue vivo en la mente de Vindice, quien por medio de la memoria y resucitación lingüística, une el pasado y el presente, lo que añade continuidad a la existencia de su amada.

La cima de esta subjetivización ocurre en el tercer acto, en el cual el cráneo aparece con “dreadfull vizard” (III) y con vestigios de cosméticos nocivos para convertirse en una nueva concubina del Duque. Aunque parezca sorprendente, la calavera de Gloriana inspira lujuria en el aristócrata y esta excitación necrófila aniquila al Duque, lo obliga a experimentar la transformación del ser humano en objeto. Al igual que la sífilis, descrita por Shakespeare en *Venus and Adonis* como the “marrow-eating sickness”, el elixir nocivo del deseo erótico que transmite el beso de Gloriana se apodera del cuerpo de “his withered Grace” (I):

O that marro-lesse age,
 Would stuffe the hollow Bones with dambd desires,
 And stead of heate kindle infernal fires,
 Within the spend-thrift veynes of a drye Duke,
 A parcht and iuicelesse luxur. (I)

Este asesinato erótico acentúa la subjetividad de Gloriana que Middleton ha estado construyendo a lo largo de su obra. Dentro de semejante perspectiva, precisamente Gloriana utiliza a Vindice para sus propios fines y se apodera del proceso de venganza, no al contrario. Aunque Vindice se posiciona como el protagonista en el ajuste de cuentas con el Duque, su papel en esta escena se reduce al diseño de vestuario y concesión del transporte.

²⁰⁵ James P. Hammersmith. “Hamlet and the Myth of Memory”. *ELH* 45.4 (1978): 597-605.

“Bony Lady” (III) es quien emplea sus encantos para conseguir la cita fatídica con su ofensor y es quien lleva a cabo el acto de venganza al otorgarle vida al disfraz terrible que Vindice le coloca en un intento de recrear su antigua belleza.

Los procesos de desmetaforización y de subjetivización de la calavera que examiné en los párrafos anteriores nos llevan a ver que el símbolo de *memento mori* obtiene la vida en el escenario y, lo que me parece más importante en el contexto de mi análisis, adquiere subjetividad. Aunque el término subjetividad se refiere a los sentimientos, vivencias e intereses de un individuo en particular, me parece atinada la postura de Nick Mansfield que, en el libro *Subjectivity: Theories of the Self from Freud to Haraway* (2000), afirma que las vidas humanas inevitablemente tienden a compartir la experiencia común e involucrar a otras personas, ya sea como objetos de necesidad o deseo:

The subject is always linked to something outside of it—an idea or principle or the society of other subjects. It is this linkage that the word “subject” insists upon. Etymologically, to be subject means to be “placed (or even thrown) under”. One is always subject *to* or *of* something. The word subject, therefore, proposes that the self is not a separate and isolated entity, but one that operates at the intersection of general truths and shared principles.²⁰⁶

Mansfield sugiere que la subjetividad es una construcción cultural estrechamente relacionada con la experiencia que permanece abierta a lo inconsistente, a lo contradictorio y a lo inconsciente; es decir, siempre propensa a disyunciones sorprendentes.

A mi parecer esta visión de la subjetividad, como un evento incompleto y discontinuo, es un proceso más que una estructura fija, lo que permite aproximarse a la encarnación de la forma en la vida, exactamente la transformación que experimenta la

²⁰⁶ Nick Mansfield. *Subjectivity: Theories of the Self from Freud to Haraway*. Nueva York: New York University Press, 2000, p. 3.

calavera de Gloriana en la tragedia de Middleton. Parret considera que semejante evolución de forma en vida o de la forma en la materia crea una presencia que ocurre bajo el régimen de la receptividad, de la sensibilidad, de la imaginación y de la interpretación. De tal manera la presencia de la calavera de Gloriana que obtiene vida dentro de la representación dramática constituye el resultado de la respuesta sinestésica del espectador que surge independientemente de la identificación mimética del objeto. Esto se debe al hecho de que la presencia de un objeto no emerge separada del mundo que lo rodea. Parret indica al respecto: “La presencia del objeto está *subjetivada*, [...] puesto que “actualiza” lo que ya tenemos dentro de nosotros, cognitiva y pasionalmente: el esquema mental de las formas-superficies”.²⁰⁷ El comentario de Parret permite sugerir que la subjetividad de la calavera de Gloriana y la presencia que se produce por su medio representa la materia contenida dentro de paredes permeables. Aunque el objeto intenta imponer los significados primarios, lo inconsciente y las vivencias predeterminadas se superponen y provocan el flujo de las connotaciones secundarias que se apoderan de la imaginación del espectador y, por ende, del proceso de construcción de significados.

El otro participante de la escena macabro-erótica que protagoniza la calavera de Gloriana es el Duque, quien cae en la trampa sin sospechar absolutamente nada, pese las advertencias burlescas de Vindice “after the first kisse my Lord the worst is past” (III) y “she’s some-what a graue looke with her” (III):

How sweete can a Duke breathe? Age has no fault,
 Pleasure should meete in a perfumed mist,
 Lady sweetely encountered, I came from Court I must bee bould
 With you, oh, what’s this, oh! (III)

²⁰⁷ Parret, *op. cit.*, p. 256.

Al caer en la tentación, el Duque se convierte en el participante activo del espectáculo de naturaleza erótico-macabra que lo consume. El placer pronto se convierte en horror y el viejo lujurioso exclama al enfrentar su inevitable fin: “Oh, tas poysoned me”. (III) La imaginería de este acontecimiento muestra preocupación con la concepción neoplatónica del amor como unión entre los almas y cuerpos que en la tragedia de Middleton obtiene matices siniestros. La pasión del Duque, este veneno lujurioso que mató a Gloriana, ahora se apodera de su propio ser y consume no sólo su espíritu, sino también sus labios, dientes y lengua, desfigura paulatinamente su cara, lo convierte en una calavera.

De hecho, el desfiguramiento facial, sobre todo la amputación de la nariz, fue el castigo convencional en los casos de promiscuidad excesiva en el alto medievo que se aplicaba a las prostitutas, adúlteros de ambos sexos y homosexuales. El registro municipal de Augsbug, por ejemplo, menciona entre los delincuentes desterrados de la ciudad a “noseless Anna”, “noseless whore from Ulm” y dos jóvenes sorprendidos en una relación homosexual que fueron mutilados de esta manera. Incluso, se pueden encontrar indicios de la popularidad de este castigo en manifestaciones escritas. Marie de France en uno de sus *Lais* presenta la historia titulada “Bisclavret” sobre el hombre-lobo cuya esposa infiel lo encerró con engaños para siempre en su forma animal. Como se puede imaginar Bisclavret, logra vengarse de su mujer quitándole la nariz de un mordisco.²⁰⁸ Siendo los desfiguramientos faciales espectáculos comunes en la época, el cadáver del Duque constituye la alusión directa al concepto determinado de la vivencia real, la imagen que ofrece un cuadro libre de ambigüedad. Es, por mucho, la manera más eficiente de crear un

²⁰⁸ Valentín Groebner. *Defaced. The Visual Culture of Violence in the Late Middle Ages*. Trad. Pamela Selwyn. Nueva York: Zone Book, 2008, p. 72.

empate emocional en el lector y, por tanto, la presencia. Esto se debe a que la percepción del mundo se basa en la acumulación de las sugerencias verbales y no verbales que a grandes rasgos representan la experiencia innata de cada ser humano que modifica su aprehensión de la realidad, ya que de acuerdo con Parret, “las imágenes habituales es lo que pensamos, es lo que rigiera nuestra interpretación”.²⁰⁹

Volviendo al análisis del beso envenenado que la calavera de Gloriana le da al Duque, cabe señalar que en el Renacimiento los besos causaban sentimientos encontrados, el resultado de la creencia que la boca constituía el sitio vulnerable de la infiltración corporal. Francis Bacon en su estudio *Sylva Sylvarum* (1626), ilustra esta creencia de la siguiente manera:

It hath beene noted, that the *Tongue* receiueth, more easily, *Tokens of Diseases*, than the other *Parts*... The *Cause* is, (no doubt,) the *Tenderness* of the Part; which thereby receiueth more easily all *Alterations*, than any other *Parts* of the *Flesh*.²¹⁰

A partir del comentario de Bacon se esclarece la tendencia renacentista de vincular los besos con la propagación de la epidemia de sífilis, con un deseo tóxico y hasta con la pérdida del alma. El último punto se debe al popular concepto neoplatónico de *mors osculi*, cuyo postulado esencial define el beso como el intercambio de espíritus. En una relación amorosa recíproca esta concepción se expresa en la posibilidad de establecer la unión perfecta entre los cuerpos y las almas, mientras que el amor infeliz resulta en la aniquilación espiritual del amante no correspondido.

²⁰⁹ Parret, *op. cit.*, p. 127.

²¹⁰ Tanya Pollard. *Drugs and Theatre in Early Modern England*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

En este contexto, el beso tóxico de “bony Lady” (III) desvanece los márgenes corporales y espirituales, sitúa al Duque en el límite entre la vida y la muerte. Al igual que el cadáver de Horatio en *The Spanish Tragedy*, el cuerpo sin vida del aristócrata lujurioso se caracteriza por su naturaleza indeterminada, una construcción cultural que modela la creación de la experiencia estética, alejando al espectador de la realidad inmediata de las cosas. Este hecho es enfatizado en el acto IV cuando el cuerpo de “his witherd Grace” (I) vuelve a aparecer en el escenario disfrazado de un borracho viviente tendido sobre la mesa. Nadie reconoce en este hombre ebrio al Duque, hasta el instante en el cual su hijo Lussurioso apuñala el cadáver y regresa a su padre brevemente resucitado de nuevo a las tinieblas de la muerte. Semejantes desplazamientos irracionales entre la vida y la muerte son experimentados por el público con una ambivalencia intensa debido a que el cadáver del Duque no ofrece significado estable, todo lo contrario: siempre se encuentra en un estado irresoluto.

Esta oscilación entre la vida y la muerte vuelve las fronteras somáticas del Duque frágiles y provisionales, lo que contradice la tendencia de los hombres por establecer los límites fijos entre lo exterior y lo interior, entre los restos humanos y un ente viviente. Semejante fluctuación amenaza con contaminar la identidad y la seguridad personal del público dado que desafía el concepto del cuerpo propio, el término que emplea Julia Kristeva y que examiné a profundidad en el capítulo anterior. Esto se debe a que el cuerpo del Duque que traspasa las fronteras conceptuales y parece pertenecer al ámbito de los vivos y de los muertos es profundamente inquietante para los espectadores dado que reúne en el escenario conceptos excluyentes: la vida y su fin, la presencia y la ausencia, el amor y la repulsión, la felicidad y la pesadumbre. Para Kristeva, esta alternancia caótica donde

colapsan los significados representa lo abyecto que fascina y al mismo tiempo causa repulsión:

It beseeches, worries, and fascinates desire, which, nevertheless, does not let itself be seduced. Apprehensive, desire turns aside; sickened, it rejects. A certainty protects it from the shameful—a certainty of which it is proud holds on to it. But simultaneously, just the same, that impetus, that spasm, that leap is drawn toward an elsewhere as tempting as it is condemned.²¹¹

Parret, a su vez, se aproxima al elemento indiferenciable e indecible “no-ya-sujeto y aún-no-objeto”²¹² como a una experiencia traumatizante que crea tensión entre la forma y el sentido, el conflicto que amenaza con volver absurdo el proceso interpretativo. No obstante, el autor indica que el significado siempre predomina sobre la forma, ya que en su opinión, la forma es necesariamente inmaterial hasta que se considere bajo el régimen de la sensibilidad o de las facultades del sujeto humano. La mirada del espectador traspasa los límites nominales, establece nexos entre la realidad intrínseca y la fuerza erótica de la experiencia real. Este vínculo hace que la mirada vaya más allá del mensaje y su diegética, atraviesa las fronteras de lo visible y alcanza un espacio habitado de sentido que, en palabras de Parret, “atrae hacia lo infigurable, hacia fuera del campo”.²¹³ Por tanto, si el Duque resiste permanecer muerto y sepultado es sólo porque el espectador se lo permite ya que rechaza la certeza de lo visible y construye significado a partir de algo que no se puede ver. Precisamente, la imaginación del público permite revestir una imagen incoherente y

²¹¹ Kristeva, *op. cit.*, p. 1.

²¹² Parret, *op. cit.*, p. 266.

²¹³ *Ibid.*, p. 282.

destruccion con un nuevo significado, el proceso en el cual el aspecto afectivo y las vivencias predeterminadas juegan un papel esencial, debido a que el ser renacentista interpretaba el cuerpo sin vida dentro de las vivencias colectivas sobre esta noción determinadas por la historia y la cultura.

Aunque el cadáver del Duque, un muerto viviente que llega a participar en la representación teatral incluso después de su óbito, constituye una de las imágenes más impactantes en la tragedia de Middleton, la ejecución del hijo menor de este aristócrata lujurioso excede la escena anterior en violencia. Aunque Ambitioso y Supervacuó intentan rescatar de la cárcel a su hermano condenado a muerte por haber violado a la esposa de Antonio, su plan falla y Junior es decapitado en medio de una confusión en el tercer acto. Sin embargo, el público pierde la oportunidad de presenciar la muerte de este personaje a causa de la solicitud especial de Ambitioso:

Pray let him die as priuat as he may,
 Doe him that fauour, for the graping people.
 Will but trouble him at his prayers,
 And make him curse, and sweare, and so die black. (III)

Pese a que la decapitación ocurre fuera de la vista del público, la escena no está privada del toque sensacional: la “yet bleeding head” (III) del joven ejecutado es introducida al escenario para permanecer allí a lo largo de 64 versos. No cabe duda que es una imagen sumamente impactante, hasta para un ser renacentista. Pese a la concepción universal de que la barbarie reinaba en la época mencionada, las personas del Alto Medievo y el Renacimiento sí experimentaban una conmoción profunda al enfrentarse con la violencia extrema real o representada. Mitchel B. Merback, al analizar los espectáculos de

castigo público en la Edad Media, afirma que la popularidad de la imagería impregnada con todo tipo de atrocidades se debe, precisamente, a su naturaleza impactante: “Without an audience capable of experiencing disgust, disgusting imagery is robbed of its antagonistic power. And without this power it can have no meaningful cultural purpose”.²¹⁴ Lo cierto es que en la época renacentista el deseo de presenciar eventos de castigo público no poseía carácter universal. Si bien un gran número de miembros de la sociedad disfrutaban de semejantes espectáculos, muchas personas no soportaban el despliegue de tanta violencia y se abstenían de asistir. Algunos individuos, incluso, se desmayaban al contemplar las representaciones teatrales de violencia estatal cuando la ilusión se volvía demasiado convincente.²¹⁵

La elegía *Alas that I Saw Fiach's Head* de Domhnall Mac Eochadha demuestra el carácter certero del punto previo dado que ofrece la oportunidad de apreciar el impacto que el cuerpo desmembrado llegaba a causar en la sociedad renacentista. El poeta irlandés, al presenciar el cuerpo segmentado del rebelde Fiach McHugh O’Byrne, queda sumamente conmovido y transmite esta experiencia traumática en versos que, en palabras de Patricia Palmer, la autora del libro *The Severed Head and the Grafted Tongue* (2014), constituyen una “fresh ejaculation of pain”.²¹⁶ En efecto, la exclamación “Alas” que Domhnall Mac Eochadha emplea una y otra vez en la elegía representa la expresión vívida del horror que lo abrumba:

Alas alas that I saw his body
Headless as I saw it

²¹⁴ Merback, *op. cit.*, p. 102.

²¹⁵ Owens, *op. cit.*, p. 120.

²¹⁶ Patricia Palmer. *The Severed Head and the Grafted Tongue. Literature, Translation and Violence in Early Modern Ireland*. Nueva York: Cambridge University Press, 2014, p. 140.

Alas the swift foot
 that carried me to where I saw....
 Alas the eyelash that opened
 To show me the well-bred head....
 Alas the ear that heard
 The story of his death....

El poeta registra su dolor casi de manera somática, lo que presenta las características generales de un trauma, el cual se expresa en alucinaciones a la decapitación de Fiach que resurge en el texto una y otra vez. Los pensamientos intrusivos derivados del evento de mortificación del líder del clan O'Byrne ganan todavía más fuerza en el poema de Domhnall Mac Eochadha al ser reproducidos también en la estructura de la elegía, lo que convierte el cuerpo desmembrado de Fiach en el testimonio casi tangible de la experiencia vivida.²¹⁷

El comentario de Merback y el breve análisis de *Alas that I Saw Fiach's Head* surgen como el testimonio de que la cabeza decapitada representaba la imagen sumamente conmovedora en el Renacimiento. De hecho, la cabeza degollada perturba más que una calavera, inclusive. Hay una diferencia pronunciada entre la cabeza decapitada y un cráneo: si la calavera es un símbolo de *memento mori*, la cabeza degollada es un emblema de *memento vitae*.²¹⁸ El rostro del ejecutado, aunque marcado por la palidez de la muerte, todavía posee los rastros de la subjetividad que se proyectan en el horror cautivado en la mirada y en las convulsiones terminales de la boca que se asemejan al intento de articular las últimas palabras. Esta animación abruptamente detenida es lo que fascina y repugna a la

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ Lucy Munro. "‘They eat each other’s arms’: Stage Blood and Body Parts". Eds. Farah Karim-Cooper y Tiffany Stern. *Shakespeare’s Theatres and the Effects of Performance*. Londres, Nueva Deli, Nueva York, Sydney: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2013.

vez, provoca una gama de emociones encontradas como horror, incredulidad y hasta fascinación que lindan con el trauma. La decapitación, más que alguna otra forma de violencia, enfatiza la semiosis corporal: la cabeza al ser degollada accede el estado liminal inquietante que oscila entre el sujeto y objeto, utilería y personaje.

Esto es particularmente cierto en el caso de las decapitaciones en la época renacentista, cuyo carácter excepcional no sólo solía revelar la pertinencia social y política del condenado, sino que también engrandecía la figura del convicto y acentuaba su idiosincrasia. La causa principal reside en el hecho de que en la Inglaterra renacentista al igual que en otras sociedades europeas, la decapitación se consideraba como el modo preferido de ejecución no sólo por ser la manera más rápida y menos dolorosa de morir, sino porque este tipo de castigo público se reservaba exclusivamente para la aristocracia y para aquellos cuyos crímenes se distinguían por un alto grado de insolencia. Como resultado, la decapitación afirmaba y en algunos casos hasta construía la individualidad del convicto,²¹⁹ lo convertía en un símbolo de la subjetividad trágica que en la época renacentista comprendía la tensión constante entre los deseos del condenado y las normas sociales.

Sin embargo, en el contexto de la presente tesis otra conclusión llama mi especial interés. Me refiero al hecho de que la cabeza decapitada se encuentra situada en el ámbito de lo abyecto, que para Julia Kristeva está estrechamente relacionado con el trauma. La autora señala:

There looms, within abjection, one of those violent, dark revolts of being, directed against a threat that seems to emanate from an exorbitant outside or inside, ejected beyond the scope

²¹⁹ Owens, *op. cit.*, p. 127.

of the possible, the tolerable, the thinkable. It lies there, quite close, but it cannot be assimilated.²²⁰

Como podemos percatarnos, en la concepción de Kristeva lo abyecto abarca los órdenes social y simbólico, pero también representa una noción más amplia, hasta universal, capaz de asumir diferentes codificaciones incluyendo el trauma. La cita manifiesta que lo abyecto no sólo comprende elementos cognitivos, sino que también incluye impulsos instintivos relacionados con el deseo de expulsar todo lo que posee la capacidad de poner en peligro la vidas física, emocional o social de un individuo.

Por consiguiente, la cabeza decapitada de Junior aparece como el generador paradigmático del horror y la repulsión dado que viola los límites corporales y expone el interior somático oculto. En otras palabras, el cuerpo desmembrado revela lo abyecto a los lectores, surge como el vínculo entre un suceso terrible y la experiencia de este suceso que pone al espectador en un estado de alerta, en la crisis aguda que surge a partir de una vivencia que transgrede las fronteras de lo soportable. Es una entidad que exterioriza los miedos instintivos dentro de un patrón de la subjetividad. Esta revelación es lo que convierte el objeto abyecto en algo profundamente significativo, capaz de evocar las preocupaciones más íntimas y más graves en el espectador al introducirse en su interior somático como el contenido perceptual. La imagen se encuentra lejos de la experiencia cotidiana y el público es obligado a equipararla con otras imágenes igualmente atroces e inaceptables, por lo que los espectadores no tienen otra opción que convertirse en cómplices del crimen representado: seguir mirando, buscar en su interior el significado de esta representación. La naturaleza mimética del teatro renacentista impone la necesidad de

²²⁰ Kristeva, *op. cit.*, p. 1.

actualizar y visualizar el conocimiento cultural y las vivencias intrínsecas con el fin de imbuir la violencia imaginaria con la contundencia de lo real. En un primer instante, semejante introspección no ofrece alivio ninguno, ya que la respuesta emocional es tan abrumadora que aniquila los intentos de dar sentido a los hechos que ocurren en el escenario. No obstante, las representaciones de decapitación y su poder retórico inevitablemente demandan el reconocimiento social que convierte lo abyecto en una imagen sorprendentemente familiar.

Al tenor de lo expuesto, la tendencia del teatro renacentista inglés introducir las cabezas decapitadas en el escenario se vuelve más evidente. Con certeza, el poder retórico de esta utilería macabra resultó en que los dramaturgos isabelinos y jacobianos explotaban en sus obras los espectáculos de decapitación con singular perseverancia. Si las palabras de Frances Teague “genre is reified by certain objects”²²¹ son ciertas, entonces las cabezas degolladas sin duda ocupan un lugar destacado entre la utilería que desempeña la función de las metonimias escénicas en el mundo del drama renacentista. Aparentemente, las decapitaciones fueron tan comunes que Margaret E. Owens las determina como “the icon that most conspicuously (and notoriously) marks the genre”.²²² En efecto, las cabezas decapitadas surgen en varias obras dramáticas de la época mencionada,²²³ siendo *The Wounds of Civil of War* (1586-92) de Thomas Lodge y *Two Lamentable Tragedies* de Robert Yarrington (1594), las tragedias en las cuales las decapitaciones de cadáveres reales fueron realizadas a plena vista de los espectadores.²²⁴

²²¹ Frances Teague. *Shakespeare's Speaking Properties*. Toronto: Associated University Press, 1991, p. 53.

²²² Owens, *op. cit.*, p. 144.

²²³ *The Wounds of Civil War* (1586-92) de Lodge; *Henry VI* (1590-92), *Richard III* (1591-97), *King John* (1594-95) y *Macbeth* (1606-11) de Shakespeare; *Edward II* (1591-93) de Marlowe; *Sir Thomas Wyatt* (1602-7) de Dekker y *Bonduca* (1611-14) de Fletcher son algunas tragedias que se ocupan de explorar el poder retórico de las decapitaciones.

²²⁴ Owens, *op. cit.*

Por último, la doble mascarada que ocurre al final de *The Revenger's Tragedy* no sólo conforma la cumbre de la acción dramática, sino que constituye la representación paradigmática de la violencia en la sociedad renacentista. Las muertes numerosas que pasan en sucesión rápida a lo largo de esta escena breve marcan la diferencia esencial entre el modo medieval de referencia a la crueldad y la concepción de la barbarie que reinaba en la época renacentista. En el Medievo el pensamiento sobre la crueldad y las formas adecuadas de su manifestación fueron determinadas por las autoridades eclesiásticas y políticas, es decir, el asesinato, aunque sea de una persona por placer se condenaba, mientras que la masacre de cientos o bien miles de hombres por razones religiosas, gubernamentales o administrativas no causaban conflicto alguno. En la época renacentista la violencia deja de representar la entidad ética absoluta, dado que adopta un acercamiento cuantitativo y comparativo a la cuestión. El grado de crueldad se mide y se clasifica apegado a diversos criterios tales como la gravedad de los hechos cometidos y el número de víctimas que estos sucesos provocaron. Las implicaciones de semejante aproximación fueron complejas. Por un lado, las mortificaciones de seres humanos llegaron a significar un evento violento, sin importar los motivos; por el otro, la crueldad y sus expresiones obtuvieron nuevos matices destacados por su naturaleza irracional y explícita. Desde este momento, no era la gravedad del delito cometido lo que impresionaba, sino las categorías absolutas en lo que se refiere al número de personas asesinadas, duración del castigo o el grado de sofisticación de la penitencia. Tal como lo señala Daniel Baraz en su libro *Medieval Cruelty* (2003):

Now, cruelty could be graded: some actions, historical situations, persons, or social groups could be characterized as more, or less, cruel than others. [...] A closely related phenomenon is the increasing dominance of actions (rather than intentions) in early modern ethics. From the point of view of an intentions-oriented ethic, it does not matter if a

murderer kills one person or a hundred; from the perspective of an action-oriented ethic, it makes all the difference.²²⁵

En este contexto las ocho muertes que ocurren en *The Revenger's Tragedy*, en menos de cinco minutos, representan el intento de añadir la máxima espectacularidad a la escena. Pareciera que la aspiración de Middleton consistía en intensificar las representaciones terribles de violencia corporal, para perturbar al público con hechos insólitos a un grado tal que su atención quedara completamente cautivada y el espectador se convirtiera en el cómplice de todas estas muertes violentas. En efecto, la tensión dramática no disminuye: la calavera, la cabeza decapitada y la masacre de la escena final destacan la tendencia de la imaginería de *The Revenger's Tragedy* por volverse cada vez más extraña y grandilocuente. La narrativa misma de la escena se convierte en un evento sumamente espectacular y corpóreo, dado que el autor no incluye en el texto la dimensión poética que caracteriza las obras dramáticas renacentistas:

The Reuengers daunce. At the end steale out their swords, and these four kill the foure at the Table, in their Chaires. It thunders.

Vind. Marke, Thunder?

Dost know thy kue. Thou big/voye'st crier?

Dukes groanes, are thunders watch/words,

Hip. So my Lords, You haue ynough.

Vind. Come lets away, no lingering.

Exeunt.

Hip. Follow, goe?

Vind. No power is angry when the lust/ful die,

When thunder/claps, heauen likes the tragedy.

Exit Vin.

Lus. Oh, oh.

²²⁵ Baraz, *op. cit.*, p. 174.

Enter the other Maske of entended murderers Step-sons; Bastard; and a fourth man, comming in dauncing, the Duke recouers a little in voyce, and groanes, – calls a guard, treason. At which they all start out of their measure, and turning towards the Table, they finde them all to be murdered.

Spur. Whose groane was that?

Lus. Treason, a guard.

Amb. How now? All murderd!

Super. Murderd! And those his Nobles?

Amb. Here's a labour sau'd,

I thought to haue sped him, Sbloud how came this.

Spur. Then I proclaime my selfe, now I am Duke.

Amb. Thou Duke! brother thou liest.

Spur. Slaue so dost thou?

Base villayne hast thou slaine my Lord and Maister.

Enter the first men.

Vind. Pistolls, treason, murder, helpe, guard my Lord the Duke.

Hip. Lay hold vpon this Traytors?

Lus. Oh.

Vind. Alasse, the Duke is murderd.

Hip. And the Nobles.

Vin. Surgeons, Surgeons, – heart dos he breath so long.

Ant. A piteous tragedy, able to wake,

An old-mans eyes bloud-shot;

Lus. Oh.

Si es cierto que los dramaturgos renacentistas solían retener la atención del espectador por la armonía musical de sus versos, Thomas Middleton se encuentra muy lejos de semejante tendencia, ya que su estilo es áspero y los diálogos de esta escena poseen poca carga significativa y simbólica. Las frases abruptas, mezcladas con exclamaciones y gemidos, transmiten el caos que está reinando en el escenario. El aspecto lingüístico de la

obra contribuye a que la dimensión visual se apodere de la representación: nada puede anteponerse a la espectacularidad de la venganza que Vindice planeó y llevó a cabo.

Sin embargo, la escena final de *The Revenger's Tragedy* no está privada de matices afectivos. El mismo lenguaje áspero que mencioné en el apartado anterior transmite la experiencia visceral. El texto, además de palabras, incorpora emociones, intenciones y acciones. Pareciera que el lenguaje invade el cuerpo, impregna cada rincón suyo con sensaciones gracias a que existe un poder experiencial fundamental en los gritos y gemidos de los personajes que pierden la vida a plena vista del público. En este contexto me parece sugerente el comentario de Thomas Dekker, el dramaturgo isabelino, quien destacaba el carácter esencial del aspecto lingüístico en lo que se refiere a la conducción de la respuesta emocional del público:

A good playwright could secure attention and admiration by the musical harmony of his writing, irrespective of what the audience understood of his meaning and could control an unruly audience by its own attraction.²²⁶

Aunque el texto dramático de la última escena de *The Revenger's Tragedy* no muestra rasgos de la armonía musical a la que hace referencia Dekker en su comentario, acercarse al lenguaje de Middleton sin preocupación alguna por el significado de palabras ofrece la oportunidad de descubrir el poder retórico de un estilo áspero, aunque lleno de sensaciones.

La representación misma de la masacre posee la intencionalidad afectiva. Middleton trata de volver a su público emocionalmente vulnerable ante la exhibición de la violencia,

²²⁶ Citado por John Russell Brown. *Shakespeare's Dramatic Style*. Londres: Heinemann Educational Books, 1970, pp. 18-19.

ya que el espectador, una vez alcanzado el estado de fragilidad anímica, tiende a ignorar cualquier componente racional en la representación de la crueldad. En el caso de la última escena de *The Revenger's Tragedy*, la música constituye este elemento sensorial que modela la respuesta del público, al anticipar la matanza final y añadir huellas sensoriales a la representación del acto violento.

Hay que señalar que la música es uno de los componentes más empleados para exaltar la receptividad sensorial del espectador y crear suspenso. Esto se debe al vínculo estrecho que la música tiende a desarrollar con el estado anímico de los seres humanos: a menudo basta alterar el ritmo o el volumen de una melodía para crear sentimientos de anticipación y hasta ansiedad en los espectadores. No en vano los vengadores de Middleton emergen en el escenario en una elaborada danza, en la cual cada personaje aspira asesinar a uno de sus compañeros, siendo la víctima de alguien más. Cuando este *Totentanz* llega a su cima y los participantes de la mascarada empiezan a matar a los invitados del banquete con un frenesí que convierte este acto atroz en casi una vocación, se oye el sonido del trueno y la tensión dramática aumenta todavía más. El cambio sonoro inesperado y abrupto intensifica el sentimiento de suspenso y el público se vuelve emocionalmente vulnerable y propenso al despliegue de la violencia en el escenario. La respuesta del espectador a los hechos representados es totalmente visceral: no hay tiempo para reflexionar o analizar los hechos y el público no tiene otra opción que reaccionar emocionalmente a los estímulos contruidos con tanto cuidado. “Ante el hecho insólito – comenta Parret al respecto – no hay control del espíritu, no hay autonomía organizadora, sino solo una recepción meticulosa”.²²⁷

²²⁷ Parret, *op. cit.*, p. 58.

La contingencia carnal que experimenta el público se asemeja a la conmoción del alma por cierto impacto del mundo que restituye lo visible por lo sensible, la situación que posee la estructura de una vida sensorial fugaz que se sitúa antes de la palabra, antes de la razón. Y este éxodo de lo sensible representa para Parret la presencia absoluta que toca el cuerpo, penetra su interior por el blasón de la carne. El autor ilustra su hipótesis de la siguiente manera:

Y ese toque de la Presencia absoluta es una *gracia*. Es un toque sin duración, sin tiempo, sin la triple dimensión de la *ekstasis* agustiana. [...] La gracia, esa fulgurancia mínima, señala la Presencia absoluta en un *clin d'œil* [en un guiño, en un abrir y cerrar de ojos]. El toque del *Il y a*, a fin de cuentas, conlleva el tiempo de un instante, de un ahora, el tiempo presente. [...] Ese toque del *Il y a* interpela el cuerpo, esa red de la carne penetrada por los cinco estuarios, que penetra el blasón del cuerpo, el ojo, la oreja, la nariz, la lengua, la piel, el tacto que siente en el vientre, [...] y en el cuerpo tocado por una presencia absoluta.²²⁸

La postura de Parret me parece especialmente atinada en el contexto de la matanza que ocurre en la última escena de *The Revenger's Tragedy*, en la cual la creación de la presencia está gobernada por la percepción y la imaginación del espectador, la facultad humana que en la época renacentista se caracterizaba por su naturaleza profundamente irracional.²²⁹ Las sensaciones representan la materia prima de la experiencia estética que en este caso se caracteriza por una esencia visceral capaz de desencadenar fuertes reacciones a nivel emocional y de trazar cuadros imponentes en la mente del espectador. Los cadáveres, que permanecen en el escenario hasta el final de la obra, añaden una autenticidad mimética

²²⁸ *Ibid.*, pp. 59-60.

²²⁹ Jeremy Dimmick, James Simpson y Nicolette Zeeman, eds. *Images, Idolatry, and Iconoclasm in Late Medieval England: Textuality and the Visual Image*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 2002.

sorprendente y aterradora a la matanza teatralizada, magnifican aún más la experiencia estética que causa el despliegue de la violencia desmesurada en el escenario.

Así pues, la representación de la muerte en *The Revenger's Tragedy* se caracteriza por su naturaleza espectacular que se enfoca en los aspectos corporales y materiales de este acontecimiento. Semejante perspectiva no deja lugar para el luto, el contexto religioso, la reflexión espiritual sobre la mortalidad humana o la posibilidad de alcanzar la vida eterna después del óbito, lo que convierte los cadáveres que abundan en el escenario en objetos desprovistos de protagonismo alguno. No obstante, la utilería macabra en la tragedia de Middleton no está del todo privada de vida semiótica. El contexto sociocultural, el aspecto afectivo y la interacción que ocurre entre cuerpos sin vida y otros participantes de la obra resulta en que los cadáveres y calavera de Gloriana se sumergen en la acción dramática y construyen su significado a partir de las connotaciones secundarias. Los cadáveres en *The Revenger's Tragedy* tienen muchas vidas –práctica, referencial, retórica, fenomenológica, psicológica y hasta ideológica– no obstante, cada una de ellas emerge sólo dentro de la representación teatral que los ubica dentro de la realidad empírica y al mismo tiempo los separa de la materialidad inmediata de las cosas. Depende del espectador elegir un significado particular de la multiplicidad connotativa para que la utilería macabra en la tragedia de Middleton obtenga vida. La imaginación de los espectadores actualiza los rastros de los recuerdos y vivencias predeterminadas y, a partir de esta actividad mental, le otorga un nuevo significado a los cadáveres que parecían no tener otra función que añadir espectacularidad al desarrollo de la trama.

CONCLUSIONES

What is our life? The play of passion.
 Our mirth? The music of division:
 Our mothers' wombs the tiring-houses be,
 Where we are dressed for life's short comedy.
 The earth the stage; Heaven the spectator is,
 Who sits and views whosoe'er doth act amiss.
 The graves which hide us from the scorching sun
 Are like drawn curtains when the play is done.
 Thus playing post we to our latest rest.
 And then we die in earnest, not in jest.
 SIR WALTER RALEIGH, *The Life of Man*.

Esta tesis hace oír las voces de los muertos, aquellos que dejaron sus huellas en el teatro renacentista. La conclusión esencial de mi análisis, que se centra en el estudio de la representación de los cuerpos sin vida en las tragedias de venganza, consiste en que en el escenario isabelino y jacobiano el cadáver no sólo surgía como utilería teatral o fuente de la imagería impactante, sino que también constituía una postura estética elaborada con sumo cuidado. El examen detallado de *The Spanish Tragedy*, de *'Tis Pity She's a Whore* y de *The Revenger's Tragedy*, las obras que conforman el corpus de mi tesis, revela que los cuerpos sin vida desempeñaban un papel esencial en la construcción de la presencia cuyo origen se encontraba en la semiotización del cadáver que el espectador realizaba a partir de sus

antecedentes socioculturales y las emociones que estos estímulos teatrales causaban dentro de su ser.

Mi análisis toca algunos puntos esenciales en cuanto a la aparición del cuerpo sin vida en el escenario del teatro renacentista. Ante todo, se enfatiza la naturaleza performativa de un cuerpo sin vida teatralizado que surge a partir de la discrepancia entre los aspectos ficticios y reales de la representación. Si bien el cadáver verdadero expuesto en el escenario constituye un objeto indeseable y hasta un tabú, dada su naturaleza demasiado real y sumamente perturbadora, el cuerpo sin vida teatralizado provoca casi el mismo grado de malestar perceptual. Es una encarnación fallida en la cual el personaje posee características que se encuentran fuera del alcance interpretativo del actor. Semejante limitación surge debido al hecho de que el actor es un noema que pertenece al mundo real y, aunque la muerte teatralizada suprime su protagonismo en la obra, la presencia física de su cuerpo en el escenario permanece intacta. A su vez, el cadáver teatralizado es un noema ficticio que no tiene referente empírico, factor que impide su incorporación en la realidad inmediata. Además de la naturaleza performativa del cadáver teatralizado, mi tesis señala la existencia de la brecha perceptiva amplia e ineludible en el teatro renacentista como tal. La escasez de escenografía, las peculiaridades estructurales del anfiteatro, la ausencia de un sistema de iluminación y los papeles femeninos interpretados por hombres son sólo algunos elementos que dificultaban el proceso de construcción de significados en el escenario isabelino y jacobiano. Bajo tales circunstancias, sólo la imaginación del espectador tenía la capacidad de establecer el vínculo entre las noemas reales y el mundo ficticio de la obra.

En este contexto, la decisión de enfocar el análisis de la representación del cadáver en la mirada activa del espectador constituye un acercamiento crítico idóneo, ya que el público que asistía a los anfiteatros del Renacimiento jugaba un papel fundamental en el

proceso de construcción de significados. Mi análisis demuestra que en el teatro renacentista, precisamente el público era quien otorgaba significado a los hechos representados, dado que identificaba la brecha perceptiva entre la realidad y la ficción y encontraba caminos interpretativos para reducir esta tensión. El poder imaginativo del espectador constituía el aspecto principal de la presencia que surgía a partir de las ideas o sentimientos que el público otorgaba a una representación teatral o a una imagen. Precisamente, la imaginación del espectador que actualizaba los rastros culturales de la memoria concedía la posibilidad de revestir una imagen incoherente y destructiva con un nuevo significado, proceso en el cual el aspecto afectivo y las vivencias predeterminadas representaban el medio para semiotizar los hechos ficticios, disminuir la brecha entre la realidad y el mundo de la obra.

La riqueza de este acercamiento consiste en la oportunidad de ofrecer una concepción más amplia de la recepción incipiente del teatro del periodo. El estudio de dicha recepción, por lo general, se enfoca en la naturaleza comercial del teatro renacentista y en las peculiaridades de la producción de estas obras dramáticas así como también en las apropiaciones de la literatura clásica que regían el pensamiento creativo de esta época. No obstante, mi aproximación crítica a la representación del cadáver en las tragedias de venganza presenta algunas limitaciones. Me refiero a cierto grado de subjetividad que nutre este análisis y que resulta imposible de evitar. Por un lado, esto se debe a la necesidad de generalizar el estudio y sus resultados, es decir, enfocar el análisis en la experiencia colectiva del espectador que responde de manera uniforme a los estímulos teatrales, lo que sin duda alguna, limita las posibilidades interpretativas. Por el otro lado, la falta de registros sobre la producción de las tragedias de venganza a veces reduce los intentos de establecer los patrones generales de la recepción al examen de textos dramáticos. Aunque este método

goza del reconocimiento universal en la comunidad académica internacional, su eficiencia crítica debe ser reconsiderada dado que semejante acercamiento suele convertir la conjetura en parte de la argumentación.

Con el fin de alcanzar cierto grado de la objetividad de mi análisis he fundamentado la lectura de tragedias de venganza con las teorías de Julia Kristeva y Herman Parret, las cuales me ofrecieron la oportunidad de examinar el cadáver como una postura estética capaz de crear presencia. Los postulados de Parret, en particular, fueron fructíferos en lo que se refiere al estudio del papel del espectador en el proceso de semiotización de hechos representados. El análisis de las percepciones y sentimientos almacenados en la conciencia que permiten vincular los aspectos sensoriales y visuales de la representación y establecer una correlación entre la realidad y la subjetividad de la obra ha aportado solidez en el desarrollo de mi tesis. Esto se debe a que el vínculo entre lo empírico y lo imaginario juega un papel sustancial en la creación de la presencia a partir del cadáver teatralizado que, dada su naturaleza performativa, se niega a ser semiotizado.

Los postulados de Kristeva complementaron el análisis de la representación del cadáver en las tragedias de venganza. La autora acentúa la naturaleza indeterminada del cuerpo sin vida capaz de transgredir los márgenes de lo normal y vulnerar las fronteras de lo conocido. Esta concepción regía la contextualización del cadáver en la cultura visual, la creación literaria y el discurso teológico del Renacimiento. Los principios teóricos de Kristeva permiten analizar el cadáver teatralizado como una postura estética cuya naturaleza indeterminada despliega la multiplicidad de posibilidades asociativas y amenaza la integridad del orden simbólico, lo que constituye el origen de la distancia estética que lleva al placer insólito.

El empleo de las teorías de Parret y Kristeva en el desarrollo de mi tesis añadieron una nueva dimensión a la aproximación crítica al cadáver teatralizado que, pese su carácter recurrente en las tragedias de venganza, ha sido explorado a profundidad únicamente por Susan Zimmerman en *The Early Modern Corpse and Shakespeare's Theatre*, el estudio que analiza la representación del cuerpo sin vida dentro de los discursos religiosos y científicos. Considero que mi tesis enriquece la discusión establecida por Zimmerman, dado que explora nuevos ejes interpretativos al inducir el enfoque fenomenológico dentro de la teoría literaria y los estudios teatrales. El hecho de vincular el análisis de la representación del cadáver con el espectador y su conciencia, ofrece la posibilidad de explicar cómo el cuerpo sin vida teatralizado se convierte en la fuente de la presencia. Además, la representación mimética del cuerpo sin vida, la antiteatralidad del cadáver al igual que la vida semiótica de la utilería macabra en el escenario renacentista, los ejes temáticos esenciales de mi análisis, constituyen cuestiones de una notable riqueza interpretativa que abren espacio a futuros acercamientos críticos.

Por medio de estas aproximaciones a las tragedias de venganza, he llegado a ciertas conclusiones generales en lo que se refiere a la representación del cadáver en el escenario renacentista. Ante todo, podemos afirmar que en el Renacimiento el cadáver constituía un tema fascinante dada su naturaleza indeterminante que inducía el pavor vinculado a cierto placer insólito. Los intentos renacentistas de contextualizar el cuerpo sin vida oscilaban entre la doctrina sacramental agonizante y un empirismo científico incipiente y débil, lo que producía cierta ambigüedad en torno a esta noción. Que la concepción del cadáver fue puesta en duda, ocasionó mayor conciencia de su alcance significativo y originó un acercamiento mucho más creativo a la cuestión, siendo el teatro el sitio donde este ingenio surgió con una fuerza significativa. En efecto, las concepciones sobre el cuerpo sin vida

determinaron su representación en el escenario renacentista: las apariciones del cadáver en las tragedias de venganza reconsideraban, desafiaban y transformaban las ideologías religiosas, científicas, culturales y políticas relativas al cadáver y su concepción. Las obras de Kyd, Ford y Middleton representan un claro ejemplo de la magnitud del alcance significativo que el cuerpo sin vida poseía en el escenario de la época mencionada.

The Spanish Tragedy de Thomas Kyd es una tragedia en la cual el cadáver juega el papel esencial en la representación mimética del castigo público que no solo se articula a través de la poética establecida, ampliamente reconocida y culturalmente definida, del rito de ahorcamiento, sino que también se manifiesta en la naturaleza indeterminada del cadáver que, colgado de la cuerda, se niega a quedarse en silencio. El cadáver semimuerto constituye la herramienta que aumenta la tensión dramática ya que la ambigüedad que surge a partir de su discurso *post mortem* transgrede los límites representacionales e introduce su ausencia en la realidad. El difunto que escapa a su sudario en la tragedia de Kyd actualiza las huellas de las vivencias predeterminadas, lo que obliga al espectador a buscar significados profundos en el ámbito que vincula lo visual y lo perceptible. Semejante aproximación al espectáculo del castigo público y a la escenificación del cuerpo sin vida que considera los principios socioculturales de la época crea presencia, ya que reduce la distancia estética, vincula la ficción y la realidad, además de facilitar el proceso de semiotización de los hechos representados.

John Ford, en su tragedia *'Tis Pity She's a Whore*, explora la materialidad amenazante del cadáver que, al exteriorizar el interior prohibido y trasgredir los límites corporales, se convierte en el foco visual de la interpretación. Aunque la visibilidad enfatizada del cuerpo mutilado de Annabella representa la fuente de la antiteatralidad que surge a partir de la discrepancia entre los aspectos verbales y visuales, la violación de los

límites entre el interior y el exterior añade inmediatez a la representación, reduce la distancia estética e incorpora el mundo de la obra en la realidad. El cadáver y sus entrañas expuestas se convierten en la fuente de la experiencia directa que no sólo introduce el contenido empírico en la tragedia, sino que también ofrece la oportunidad de incorporar el aspecto afectivo en la interpretación.

Dado que en el Renacimiento el corazón no sólo pertenecía al ámbito fisiológico, sino que también representaba los secretos emocionales e identidades morales encubiertas de los seres humanos, el espectador tiene la oportunidad de cubrir el cuerpo sin vida de Annabella con la subjetividad. La construcción de la presencia en la tragedia de Ford descansa en el conjunto de creencias colectivas preestablecidas sobre el cadáver, al igual que en el entrelazamiento de lo social y de lo sensible, lo que posibilita apropiarse de las vivencias ajenas y establecer el nexo afectivo entre los sujetos que presentan el mismo acontecimiento. De esta forma viven la misma experiencia teatral dentro de los esquemas sociales establecidos.

En *The Revenger's Tragedy* de Thomas Middleton los cadáveres emergen como utilería macabra que destaca el valor de la muerte como entretenimiento; no obstante, posee muchas vidas semióticas en el escenario dada su capacidad de establecer vínculos entre cualidades opuestas, crear posibilidades interpretativas originales y adaptar nuevos matices significativos dependiendo del contexto de la representación. Los cuerpos sin vida en la obra de Middleton absorben las connotaciones propias del entorno sociocultural de la época y se convierten en la utilería teatral capaz de producir una multiplicidad asociativa a partir de recuerdos, de íconos, de signos y de vivencias predeterminadas, los elementos principales en la creación de una experiencia estética que establece una correlación entre la realidad y la subjetividad de la obra. El carácter preformado de estas experiencias resulta en

el despliegue de las imágenes y emociones anticipadas de la naturaleza subjetiva que otorgan vida a los cadáveres de Middleton, la utilería macabra que parecía estar privada de protagonismo. En *The Revenger's Tragedy* el espectador y su capacidad imaginativa juegan un papel sustancial en la semiotización de los cadáveres: el público y su imaginación es lo que permite que acontecimientos imaginarios lleguen a formar parte de la realidad y que los cadáveres consigan coprotagonizar la obra y, en ocasiones, hasta eludir el control del actor al monopolizar el desarrollo de la acción dramática.

Quizá, el afán de vincular la creación artística con los cadáveres y dedicar numerosas páginas de análisis crítico a esta cuestión puede parecer insólito; no obstante, una de las metas alcanzadas de este estudio fue desvelar matices más sombríos de la época renacentista que a menudo se representa como el periodo prendado de la belleza, el escepticismo y los placeres mundanos. Mi aproximación crítica al teatro isabelino y jacobiano forma parte de la creciente comunidad académica que se niega a ignorar el lado siniestro e inquietante de la cultura occidental, en el cual la muerte y el cuerpo sin vida ocupaban el lugar central.

Nelya Babynets,
3 de mayo de 2016.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

Ford, John. 'Tis Pitty Shee's a Whore. Acted by the *Queenes Maiefties Servants, at The Phoenix in Drury-Lane*. London. Printed by Nicholas Okes for *Richard Collins*, and are to be fold at his shop in *Pauls Church -yard*, at the figne of the three Kings, 1633. Biblioteca de la Universidad de Harvard.

Kyd, Thomas. The Spanish Tragedy: Or, Hieronimo is mad againe. Contaiing the lamentable end of *Don Horatio*, and *Belimperia*; With the pittifull Death of Hieronimo. *Newly Corrected, Amended, and Enlarged with new Additions*, as it hath of late been diuers times Acted. London. Printed by *Augustine Mathewes* and are to be fold by *John Grismand*, at his Shop in Pauls Alley, at the Shope of the Gunne, 1623. Biblioteca de la Universidad de Harvard.

Middleton, Thomas. *The Revenger's Tragedy: Attributed to Thomas Middleton : A Facsimile of the 1607/8 Quarto*. Intr. MacD. P. Jackson. Londres y Toronto: Associated University Press, 1983.

Fuentes teóricas

Kristeva, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Trad. Leon S. Roudiez. Nueva York: Columbia University Press, 1982.

Parret, Herman. *Epifanías de la presencia. Ensayos semio-estéticos*. Trad. Desiderio Blanco. Lima: Universidad de Lima, 2008.

Fuentes críticas

Abel, Lionel. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. Nueva York: Hill and Wang, 1963.

Allman, Eileen. *Jacobean Revenge Tragedy and the Politics of Virtue*. Delaware: University of Delaware Press, 1999.

Anderson, Thomas. *Performing Early Modern Trauma from Shakespeare to Milton*. Hampshire: Ashgate Publishing, 2006.

Aristóteles. *Poética*. Trad. Salvador Mas. Madrid: Biblioteca Nueva, 2006.

Arber, Edward, ed. *A Transcript of the Registers of the Company of Stationers of London, 1554-1640, A. D*, vol. 3. Londres: Stationers' Company, 1876.

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press, 2008.

Ballengue, Jennifer R. *The wound and the Witness. The Rhetoric of Torture*. Nueva York: State University of New York Press, 2009.

Baraz, Daniel. *Medieval Cruelty. Changing Perceptions, Late Antiquity to the Early Modern Period*. Nueva York: Cornell University Press, 2003.

Bataille, George. *Erotism. Death and Sensuality*. Trad. Mary Dalwood. San Francisco: City Lights Books, 1986.

Bettella, Patrizia. *The Ugly Woman. Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque*. Toronto, Buffalo, Londres: University of Toronto Press, 2005.

- Bloch, Iwan. *Sexual Life in England*. Trad. William H. Forstern. London: New Edition, 1965.
- Bronfen, Elisabeth. *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press, 1992.
- Brown, John Russell. *Shakespeare's Dramatic Style*. Londres: Heinemann Educational Books, 1970.
- Bruster, Douglas. *Drama and the Market in the Age of Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. Nueva York, Londres: Routledge, 1990.
- Cavallo, Adolfo Salvatore. *The Unicorn Tapestries at the Metropolitan Museum of Art*. The Metropolitan Museum of Art, New York: Harry N. Abrams Publishers, 1998.
- Clark. *The Dance of Death in the Middle Ages and Renaissance*. Glasgow: Glasgow University Publications, 1986.
- Clerico, Terri. "The Politics of Blood: John Ford's 'Tis Pity She's a Whore". *English Literary Renaissance* 22.3 (1992): 405-434.
- Coleridge, Samuel Taylor. "Biographia Literaria". Ed. Donald Stauffer. *Selected Poetry and Prose of Coleridge*. Nueva York: The Modern Library, 1951.
- Colón Semenza, Gregory M. "The Spanish Tragedy and Metatheatre". Eds. Emma Smith y Garrett A. Sullivan Jr. *The Cambridge Companion to English Renaissance Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, 153-163.

Cook, Ann Jennalie. *The Privileged Playgoers of Shakespeare's London*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

Cross, Lezlie C. "The Linguistic Animation of an American Yorick". Eds. Marlis Schweitzer y Joanne Zerdy. *Performing Objects and Theatrical Things*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2014.

Daileader, Celia R. *Eroticism on the Renaissance Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Davis, Tracy C. y Postlewait, Thomas, eds. *Theatricality. Theatre and Performance Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Dimmick, Jeremy, Simpson, James y Zeeman, Nicolette , eds. *Images, Idolatry, and Iconoclasm in Late Medieval England: Textuality and the Visual Image*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 2002.

Dollimore, Jonathan. *Death, Desire and Loss in Western Culture*. Nueva York, Routledge, 2001.

_____. *Radical Tragedy. Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*. Durham: Duke University Press, 2004.

Eliot, T. S. *Essays on Elizabethan Drama*. Nueva York: Harvest Books, 1960.

_____. *Selected Essays*. Londres: Faber and Faber Limited, 1932.

Enders, Jody. *The Medieval Theatre of Cruelty. Rhetoric, Memory, Violence*. Ítaka y Londres: Cornell University Press, 1999.

- Engel, William E. *Death and Drama in Renaissance England. Shades of Memory*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Farge, Arlette. *Fragile Lives: Violence, Power and Solidarity in Eighteenth-century Paris*. Trad. C. Shelton. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- Finke, Laurie A. "Painting Women: Images of Femininity in Jacobean Tragedy". *Theatre Journal* 36.3 (1984): 356-370.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Nueva York: Vintage Books, 1977.
- Franzini, L. R. y Grossberg, J. M. *Eccentric and Bizarre Behaviors*. Nueva York: Wiley, 1995.
- Freeman, Charles. *Holy Bones, Holy Dust: How Relics Shaped the History of Medieval Europe*. Nueva Haven, Connecticut: Yale University Press, 2012. Edición Kindle.
- Frye, Roland Mushat. "Ladies, Gentlemen, and Skulls: *Hamlet* and the Iconographic Traditions". *Shakespeare Quarterly* 30:1 (1979): 15-28.
- Fuss, Diana. "Corpse Poem". *Critical Inquiry* 30 (2003): 1-30.
- Gertsman, Elina. "The Dance of Death in Reval (Tallinn): The Preacher and His Audience". *Gesta* 42:2 (2003): 143-159.
- Goodland, Katharine. *Female Mourning and Tragedy in Medieval and Renaissance English Drama. From the Raising of Lazarus to King Lear*. Hampshire: Ashgate Publishing, 2005.

Gosson, Stephen. *School of Abuse*.

<https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/738/gosson.pdf?sequence=1> Consultado 6/04/2016.

Goth, Maik. "Killing, Hewing, Stabbing, Dagger-drawing, Fighting, Butchery": Skin Penetration in Renaissance Tragedy and Its Bearing on Dramatic Theory". *Comparative Drama* 46.2 (2012): 139-162.

Greenblatt, Stephen. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1988.

Griswold, Wendy. *Renaissance Revivals*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1986.

Groebner, Valentín. *Defaced. The Visual Culture of Violence in the Late Middle Ages*. Trad. Pamela Selwyn. Nueva York: Zone Book, 2008.

Gurr, Andrew. *Playgoing in Shakespeare's London*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Hammersmith, James P. "Hamlet and the Myth of Memory". *ELH* 45.4 (1978): 597-605.

Harbage, Alfred. *Shakespeare's Audience*. Whitefish: Literary Licensing, 2011.

Harris, Gil Jonathan y Korda, Natasha, eds. *Staged Properties in Early Modern English Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Harrison, William. *The Description of England: The Classic Contemporary Account of Tudor Social Life*. Washington: The Folger Shakespeare Library, 1994.

- Hattaway, Michael, ed. *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- Hauser, Arnold. *The Social History of Art*, vol. 2. Londres y Nueva York: Routledge, 1999.
- Hillman, David. "Visceral Knowledge". Eds. David Hillman y Carla Mazzio. *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. Nueva York: Routledge, 1997, 81-107.
- Hopkins, Lisa. "The Critical Backstory". Ed. Lisa Hopkins. *'Tis Pity She's a Whore. Critical Guide*. Londres y Nueva York: Continuum, 2010, 14-34.
- Huebert, Ronald. *The Performance of Pleasure in English Renaissance Drama*. Hampshire y Nueva York: Palgrave Macmillan, 2003.
- Huizinga, J. *The Waning of the Middle Ages*. Londres, Nueva York, Ontario: Penguin Books, 1987.
- Imbraccio, Nicola M. "'Take up the Bodies': Early Modern English Translations of Seneca's Corpses". *Early Modern Literary Studies* 17:2 (2014): 1-19.
- Jacobson, Daniel J. *The Language of the Revenger's Tragedy*. Salzburg: University of Salzburg, 1974.
- Jonas, Raymond. *France and the Cult of the Sacred Heart: An Epic Tale for Modern Times*. Berkeley: University of California Press, 2000.
- Kelly, Kathleen Coyne. *Performing Virginity and Testing Chastity in the Middle Ages*. Londres, Nueva York: Routledge, 2002.

- Levine, Laura. *Men in Women's Clothing: Anti-theatricality and Effeminization, 1579-1642*. Nueva York: Cambridge University Press, 2009.
- López, Jeremy. *Theatrical Convention and Audience Response in Early Modern Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Luis-Martínez, Zenón. *In Words and Deeds. The Spectacle of Incest in English Renaissance Tragedy*. Ámsterdam, Nueva York: Rodopi, 2002.
- Mansfield, Nick. *Subjectivity: Theories of the Self from Freud to Haraway*. Nueva York: New York University Press, 2000.
- McLuskie, Kathleen. *Renaissance Dramatists: Feminist Readings*. Nueva Jersey: Prentice Hall, 1989.
- McMillin, Scott. "Acting and Violence: *The Revenger's Tragedy* and its Departures from *Hamlet*". *Studies in English Literature, 1500-1900* 24:2 (1984): 275-291.
- Menninghaus, Winfried. *Disgust. Theory and History of a Strong Sensation*. Trad. Howard Eiland y Joel Golb. Nueva York: State University of New York Press, 2003.
- Merback, Mitchell B. *The Thief, the Cross and the Wheel. Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.
- Message, Kylie Rachel. "Watching Over the Wounded Eyes of George Bataille and Andres Serrano". Ed. Elizabeth Klaver. *Images of the Corpse. From the Renaissance to Cyberspace*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2004, 113-133.
- Meyer-Dinkgrafe, Daniel. *Theatre and Consciousness. Explanatory Scope and Future Potential*. Bristol: Intellect Books, 2005.

Meyers, Jeffrey. "Invitation to a Beheading". *Law and Literature* 25 (2013): 268-285.

Mills, Robert. *Suspended Animation. Pain, Pleasure and Punishment in Medieval Culture*. Londres: Reaktion Books, 2005.

Mitchell, Charles. *Shakespeare and Public Execution*. Lewiston, Queenston y Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2004.

Müller-Wood, Anja. *The Theatre of Civilized Excess*. Ámsterdam y Nueva York: Rodopi, 2007.

Munro, Lucy. "Tragic Forms". Eds. Emma Smith y Garrett A. Sullivan. *The Cambridge Companion to English Renaissance Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

_____. "‘They eat each other’s arms’: Stage Blood and Body Parts". Eds. Farah Karim-Cooper y Tiffany Stern. *Shakespeare’s Theatres and the Effects of Performance*. Londres, Nueva Deli, Nueva York, Sydney: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2013.

Neill, Michael. "Death and The Revenger's Tragedy". Eds. Sullivan, Garrett A., Patrick Cheney y Andrew Hadfield. *Early Modern English Drama : a Critical Companion*. Nueva York : Oxford University Press, 2006.

_____. *Issues of Death: Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

_____. "‘What strange riddle’s this’: Deciphering ‘Tis Pity She’s a Whore’". Ed. Michael Neill. *John Ford: Critical Re-Visions*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, 153-179.

- Nietzsche, Friedrich. *On the Genealogy of Morals*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Nuttall, A. D. *Why does Tragedy Give Pleasure?* Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Oliphant, E. H. C. "The Authorship of "The Revenger's Tragedy". *Studies in Philology* 23.2 (1926): 157-168.
- Orsi, Robert. *Between Heaven and Earth: The Religious Worlds People Make and the Scholars Who Study Them*. Princeton y Oxford: Princeton University Press, 2006.
- Owens, Margaret. *Stages Of Dismemberment: The Fragmented Body In Late Medieval and Early Modern Drama*. Delaware: University of Delaware Press, 2005.
- Palmer, Patricia. *The Severed Head and the Grafted Tongue. Literature, Translation and Violence in Early Modern Ireland*. Nueva York: Cambridge University Press, 2014.
- Park, Katherine. "The Life of the Corpse: Division and Dissection in Later Medieval Europe". *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 14 (1994): 111-132.
- Poe, Edgar Allan. *The Philosophy of Composition*. Disponible en <http://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>. Consultado: 30/12/2013.
- Pollard, Tanya. *Drugs and Theatre in Early Modern England*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Praz, Mario. "Baroque in England". *Modern Philology* 61:2 (1964): 169-179.
- _____. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Trad. Ruben Mettini. Caracas: Monte Ávila Editores, 1970.

Quinto Horacio Flaco. *Arte Poética*. Introducción, versión rítmica y notas de Tarsicio Herrera Zapién. México: Universidad Autónoma de México, 1970, p. 9.

Rees, B. R. "English Seneca: A Preamble". *Greece & Rome* 16:2 (1969): 119-133.

Santa Biblia, Madrid, Sociedad Bíblica, 1992.

Saunders, Corinne J. *Rape and Ravishment in the Literature of Medieval England*. Cambridge: D. S. Brewer, 2001.

Sawday, Jonathan. *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*. Londres y Nueva York: Routledge, 1995.

Scarry, Elaine. *The Body in Pain*. Nueva York, Oxford: Oxford University Press, 1985.

Schechner, Richard. *Performance Theory*. Nueva York: Routledge, 2003.

Shapiro, James. "Tragedies Naturally Performed": Kyd's Representation of Violence". Eds. David Scott Kastan y Petery Stallybrass. *Staging the Renaissance: Reinterpretation of Elizabethan and Jacobean Drama*. Nueva York: Routledge, 1991, 99-113.

Sharpe, J. A. "Last Dying Speeches": Religion, Ideology and Public Execution in Seventeenth-Century England". *Past and Present* 107 (1985): 144-167.

Shorter, Edward. *A History of Woman's Bodies*. Harmondsworth: Penguin Books, 1984.

Smith, Molly. "The Theatre and the Scaffold: Death as Spectacle in *The Spanish Tragedy*". *Studies in English Literature, 1500-1900* 32 (1992): 217-232.

Sofer, Andrew. *The Stage Life of Props*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003.

_____. "Take up the Bodies": Shakespeare's Body Parts, Babies, and Corpses".
Theatre Symposium 18 (2010): 135-148.

Spinrad, Phoebe S. *The Summons of Death on the Medieval and Renaissance English Stage*. Columbus: Ohio State University Press, 1987.

Stanton, Kay. "Made to write 'whore' upon?": Male and Female Use of the Word "Whore" in Shakespeare's Canon". Ed. Dymphna Callaghan. *A Feminist Companion to Shakespeare*. Oxford: Blackwell Publishers, 2000, 80-103.

Stein, Arnold. *The House of Death. Messages from the English Renaissance*. Baltimore y Londres: The John Hopkins University Press, 1986.

Stephenson, Jenn. "Singular Impressions: Meta-theatre on Renaissance Celebrities and Corpses". *Studies in Theatre and Performance* 27 (2007): 137-154.

Story Donno, Elizabeth, ed. *Andrew Marvell. The Complete Poems*. Intr. Jonathan Bate. Londres: Penguin Books, 2005.

Streete, Gail P. C. *Redeemed Bodies. Women Martyrs in Early Christianity*. Louisville, Kentucky: Westminster John Knox Press, 2009.

Teague, Frances. *Shakespeare's Speaking Properties*. Toronto: Associated University Press, 1991.

Thomas, Keith. *Religion and the Decline of Magic: Studies in Popular Belief in Sixteenth and Seventeenth-Century England*. Harmondsworth: Penguin Books, 1978.

Toulalan, Sarah. *Imagining Sex. Pornography and Bodies in Seventeenth-Century England*. Oxford, Nueva York: Oxford University Press, 2007.

- Veller, Armand L. *Spiritual Lessons from the Body*. Bloomington: iUniverse LLC, 2016.
- Watson, Robert N. *The Rest is Silence: Death as Annihilation in the English Renaissance*. Los Ángeles: The University of California Press, 1999.
- Weiner, E. S. C., ed. *The Compact Edition of The Oxford English Dictionary*. Nueva York: Oxford University Press, 1991.
- White, Lynn. "Death and the Devil". Ed. Robert S. Kinsman. *The Darker Vision of the Renaissance. Beyond the Fields of Reason*. Los Ángeles: University of California Press, 1974.
- Whitney, Charles. *Early Responses to Renaissance Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Wiggins, Martin, ed. *John Ford. 'Tis Pity She's a Whore*. Londres: A&C Black, 2003.
- Wilkinson, Kate. "The Performance History". Ed. Lisa Hopkins. *'Tis Pity She's a Whore. Critical Guide*. Londres y Nueva York: Continuum, 2010, 34-60.
- Wiseman, Susan J. "'Tis Pity She's a Whore: Representing the Incestuous Body". Eds. Lucy Gent y Nigel Llewellyn. *Renaissance Bodies. The Human Figure in English Culture c. 1540-1660*. Londres: Reaktion Books, 1990, 180-198.
- Zimmerman, Susan. "Duncan's Corpse". Ed. Dympna Callaghan. *A Feminist Companion to Shakespeare*. Oxford: Blackwell Publishers, 2000, 320-341.
- _____. *The Early Modern Corpse and and Shakespeare's Theatre*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2005.

_____, ed. *Erotic Politics: Desire on the Renaissance Stage*. Nueva York: Routledge, 1992.