

Sólida, demasiado sólida carne: cuerpo, desintegración y resto en el teatro trágico jacobino

Noelia Fernández¹

Facultad de Filosofía y Letras (UBA) / Universidad Nacional de Avellaneda

noelia1976@gmail.com

Resumen

Uno de los aspectos que distinguen al teatro isabelino y jacobino es la violencia física que ejercen, especialmente, los personajes masculinos sobre los femeninos como ejercicio del poder. En estas obras, las imágenes de cuerpos fragmentados, ya en la concreción de los diversos métodos punitivos, ya como manifestación de deseos que se ubican fuera de la norma, escenifican el resquebrajamiento de un orden social cuya reconstrucción es necesaria para recuperar la cohesión del Estado y de la familia como reflejo del mismo. En este sentido, el cuerpo de las mujeres como continente político, simbólico y efectivo del sistema social y como garantía de su continuidad, requiere una regulación por parte del poder, que se manifiesta, como toda acción política que pretenda impulsar un Estado, mediante el ejercicio de la violencia.

Palabras clave: teatro jacobino – cuerpo – resto – desintegración – orden social

* * *

Como bien señala Eduardo Rinesi, *Hamlet* es una obra sobre los restos. Restos de seres humanos, restos de sistemas sociales son el hilo conductor del texto en su obsesiva reiteración de la palabra (*rest*) a través de sus diversos sentidos (Rinesi, 2016: 18-9). Pero la inquietud de Hamlet sobre el cuerpo no es privativa de la obra homónima sino que constituye, aún después de la muerte de Shakespeare, uno de los paradigmas dominantes en la cultura y la poética de la tragedia inglesa: una poética que se regodea constantemente en el detritus, en la descomposición y la fragmentación física, en cuyas “imágenes corporales” señala, según Francis Barker, “un orden social donde el cuerpo ocupa un lugar central e irreductible”, “ya torturado legalmente (...) o desmembrado afectuosamente en el tablado en nombre de la poesía” (1984: 30). Un breve pasaje al comienzo de *La duquesa de Malfi* –una de las tragedias más célebres de John Webster– revela no sólo que dicha centralidad definirá el tono de la pieza, sino que la presencia de la muerte y la enfermedad es la metáfora que vincula corrupción física con política: “

La corte de un príncipe es como una fuente pública de la que deberían manar gotas puras de plata para todos; mas si acaso algún malvado la emponzoña cerca de su cabecera, muerte y enfermedades se propagan por todo el reino (Martínez Landa, 2012: 127).

¹ Noelia Fernández es docente, traductora e investigadora. Es profesora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como Ayudante de Primera Regular en la Cátedra de Literatura Inglesa. Ha participado en diversos proyectos Ubacyt sobre poéticas inglesas del siglo XVI y textos utópicos de los siglos XVII y XVIII, cuyas producciones han sido publicadas por editoriales nacionales y la Facultad de Filosofía y Letras. Ha participado en diversos congresos y jornadas y se encuentra, actualmente, escribiendo su tesis de maestría acerca de las representaciones del cuerpo en el teatro jacobino.

De acuerdo con esta asociación, dado que el pensamiento analógico es otro de los paradigmas que constituyen la cultura del Renacimiento inglés, el cuerpo enfermo es, entonces, el cuerpo del Estado; la degradación es el eje que emparenta la naturaleza física del ser humano con la organización político-social, concebida, también, como un cuerpo.

La obsesión que atraviesa a la cultura de los siglos XVI y XVII –aquella que anhelaba pero, a la vez, temía el príncipe danés en su famoso soliloquio– es la de la descomposición, es la amenaza a la integridad; que Bósola resume en la tragedia de Webster cuando asevera que “todo nuestro terror se reduce a que el médico nos deposite en la tierra para servir de abono” (Ibid.: 142). La pretendida o ansiada integridad se expresa en distintos aspectos: desde el saber, en la figura del hombre total del Renacimiento; a la vez poeta, médico, parlamentario, astrólogo; integridad del Estado nacional frente a amenazas externas; aquella que la Inglaterra isabelina construyó, simbólicamente, a través del cuerpo natural supuestamente inmaculado, inquebrantable, de su reina. Pero esta fantasía totalizadora parece verse constantemente amenazada o, al menos, puesta en duda a partir de la iconografía de cuerpos fragmentados que colman los escenarios del teatro, las mesas de disección y las concurridas ejecuciones públicas de los condenados. Según Jonathan Sawday, la “cultura de la disección” surgió en la temprana modernidad y la noción del cuerpo como un todo divinamente ordenado sufrió un colapso hacia la segunda mitad del siglo XVII con la idea cartesiana del cuerpo mecanizado (Bain, 2014: 67), la máquina gobernada por la mente.

Tal como lo creyera Enrique VIII, impulsor de la Reforma anglicana como emergente político/religioso de su estirpe frustrada, los personajes masculinos de las obras isabelinas y jacobinas consideran, de algún modo, que la persistencia y solidez del sistema político y social –o, por el contrario, su resquebrajamiento– reside, fundamentalmente, en el cuerpo; especialmente, el de las mujeres. Aspasia Velissariou afirma, en efecto, que “el control sexual de las mujeres era central para el mantenimiento del orden social” (2016: 273, traducción propia). Por ello, si la continuidad de las dinastías que dominaron las monarquías inglesas gravitaba alrededor de la descendencia –preferentemente masculina–, es pertinente la consideración de la matriz femenina como un continente no sólo simbólico, sino concreto y efectivo, del Estado. El imperativo de control al que alude Velissariou conduce, en buena medida, las acciones represivas, la vigilancia y, en definitiva, la violencia que los personajes masculinos ejercen sobre los cuerpos de las mujeres en las piezas jacobinas, así como sus disputas internas por la posesión de dichos cuerpos a través de la institución matrimonial. Los dueños del poder simbólico, quienes empuñan las armas y se arrojan el deber de mantener la cohesión familiar y/o estatal, imprimen su furibundo castigo ejemplar sobre la carne de aquellas mujeres cuya sexualidad particular pone en peligro la continuidad del clan o desvirtúa lo que los varones consideran la pureza de la sangre. Separar de su entorno físico o desmembrar aquellos cuerpos que no se ajustan a las normas es la respuesta que encuentra la sociedad punitiva ante su certeza de que dichos cuerpos ya no sirven para la continuidad del sistema. El incesto y los matrimonios interclases son las dos prácticas más condenadas socialmente y desde la maquinaria comunicacional del teatro. La variedad de métodos punitivos que se representa en las obras va desde el encierro o el estrangulamiento (como sucede en *La duquesa de Malfi*, por ejemplo), la incineración del cuerpo vivo (que en esta última obra aparece como un hiperbólico deseo) y la extracción del corazón, la nariz o los ojos (en *Lástima que sea una puta* de John Ford). Particularmente, en cuanto a este último método punitivo, desde una perspectiva histórica, hay quienes aseguran que, en general, la extirpación de

la nariz constituía la forma particular de castigar, específicamente, la inconducta sexual y estaba reservada casi exclusivamente a las mujeres (Bain, Op. Cit.: 126).

Ya sea como procedimientos que se concretan en la acción, ya sea como anhelos de mentes vengadoras, la violencia de estos métodos, en ocasiones, es la canalización de aquellas fantasías que el sistema imperante prohíbe en su necesidad de mantener la tan deseada cohesión social. Ante la evidente prohibición, Fernando vehiculiza su palpable deseo incestuoso –que colisiona con su formal apego a las reglas tradicionales– a través de la fantasía de disgregar el cuerpo de su hermana, que él expresa en un anhelante erotismo del fuego:

Quisiera quemar sus cuerpos en una carbonera con el respiradero tapado para que su maldito humo no suba al cielo; o empapar las sábanas en las que yacen en brea o azufre, envolverlos en ellas y después prenderles fuego como a un fósforo, o, si no, hacer hervir a su bastardo en un caldo y dárselo a su lujurioso padre para que renueve el pecado de sus caderas (Ibíd.: 155).

La idea se reitera cuando, para purificar “la sangre real de Aragón y Castilla”, que según el Cardenal (otro hermano de la Duquesa), ha sido “ultrajada”, Fernando asevera, nuevamente, que: “no debemos emplear bálsamo, sino fuego, ventosas ardientes, único medio de purgar una sangre tan infectada” (Ibíd.: 154) como la de la Duquesa, a quien, por si todo esto fuera poco, asegura que despedazará unos versos después (Ibíd.). Por supuesto que el deseo de incineración de la carne no es otra cosa que la metodología inquisitorial, pues, Fernando asegura que la brujería se halla en la “sangre corrompida” de su hermana (Ibíd.: 158). Pero aún más; pues si la corrupción del cuerpo natural y, por ende, del cuerpo político implican la corrupción del Estado, no alcanza con romper los cuerpos de la Duquesa, sus hijos y su esposo mayordomo; es también imprescindible hacerlo con sus dominios: “ojalá pudiese (...) mudarme para destrozarse su palacio en pedazos, arrancar de cuajo sus hermosos bosques, asolar sus prados y dejar todos sus territorios tan arruinados como su honor” (Ibíd.).²

Por su parte, la ansiosa vigilancia de Bósola, que no es sólo obsesiva sino precisa, sesgada, disgrega constantemente el cuerpo de la Duquesa de Malfi, pues se dirige casi exclusivamente a su parte baja: “Ojalá un torbellino le arrancara ese licencioso guardainfante pues, de no ser por ste y su vestido suelto, ya habría logrado descubrir al mocosito que da brinco en su vientre” (Martínez Landa, Op. Cit.: 145).³ De manera llamativamente similar, en la tragedia de Ford, Soranzo inspecciona a su esposa, la incestuosa Annabella, a través de la mirada de Vasques: “si las partes bajas de la astucia de una mujer sastre pueden cubrir tal hinchazón en la tripa, nunca echaré la culpa a una falsa puntada en un zapato mientras viva. ¿Tan hinchada y tan hinchada, y tan de repente? ¿Y también tan deprisa? Sería buena cosa saber quién fue; esto ha de saberse” (Ballesteros González, 2001: 169). La observación intencionadamente fragmentaria de estos varones en el acto vigilante, sexualizado, que observa el estado físico de las mujeres, no es tan distinta de la que impulsaba a los anatomistas de la época. [IMAGEN 1] Los dibujos del médico francés Charles Estienne son, según

² La idea de que la figura real contiene dos cuerpos ha sido analizada por el clásico de Kantorowitz, Los dos cuerpos del rey, que Foucault resume al afirmar que se trata de un “cuerpo doble según la teología jurídica formada en la Edad Media, puesto que lleva en sí además del elemento transitorio que nace y muere, otro que permanece a través del tiempo y se mantiene como el soporte físico y sin embargo intangible del reino” (1976: 19).

³ La traductora aclara, en nota al pie, que según el diccionario de la RAE, el término se refiere a una “prenda con que podían ocultar su estado las mujeres embarazadas” (Ibíd.).

Thomas Laqueur, “el producto de una ciencia implícitamente masculina [en la que] el intelecto masculino y las manos masculinas abren los cuerpos y revelan los secretos de la naturaleza” (1992: 130, traducción propia). [IMAGEN 2]. Se trata de representaciones anatómicas que, como sucede en las obras de teatro, abren y dividen cuerpos humanos vivos para exponer su interior. [IMAGEN 3] La focalización del anatomista sobre la parte baja de figuras femeninas expuestas en posiciones dramáticas e inequívocamente eróticas encarna, de algún modo, estas fantasías fragmentarias de los personajes masculinos en busca del conocimiento. [IMAGEN 4] Vientres de embarazadas, sistemas reproductivos, genitales representados en detalle ocupan el centro de las escenas donde los cuerpos se diseccionan con la misma ansiedad con que Bosola, Fernando o Soranzo pretenden abrir los vientres femeninos al escrutinio de su mirada; una “violación de la integridad humana”; un “voyeurismo mórbido del interior del cuerpo” (Le Breton, 1995: 53) [IMAGEN 5].

En *Lástima que sea una puta*, es el problema de la integridad lo que conduce y justifica el deseo incestuoso de Giovanni, otra suerte de intelectual moderno a la manera de Hamlet que discute obstinadamente, desde el “pensamiento pseudo-lógico y deductivo” (Ballesteros González, Op.Cit.: 37), contra los intentos discursivos del alicaído fraile, que, por el contrario, “enlaza[n] con la tradición eclesiástica por la que el excesivo afán de conocimiento y saber engendran la perdición del alma” (Ibíd.: 38)⁴:

Decid que tuvimos un mismo padre; decid que una misma matriz (...) nos dio a ambos vida y nacimiento; ¿No estaríamos por tanto el uno al otro vinculados todavía más por la naturaleza, por los lazos de sangre, de razón (...) para ser por siempre uno: un alma, un cuerpo, un amor, un corazón, un todo? (Ibíd.: 68).

Pero así como ocurría con el hermano de la Duquesa, el deseo de Giovanni –quien, a diferencia del anterior, consuma el incesto desafiando las convenciones sociales y religiosas– es, por supuesto, inadmisibles para la comunidad de la que él y Annabella forman parte. Así, la necesidad de desintegrar el cuerpo de su hermana luego de –¿o a causa de?– su matrimonio con Soranzo no tardará en llegar, tal vez, como única respuesta posible a la prohibición. Si hay algún aspecto que une al hermano incestuoso con su cuñado es, en cierto modo, el deseo de conocimiento y la certeza de que, según creían los anatomistas, el saber se encuentra abriendo el cuerpo. Así, para garantizar la autenticidad de su amor, Giovanni ofrece un puñal a su hermana y le ruega que abra su pecho, donde habrá de ver “un corazón en el que está escrita la verdad” (Ibíd.: 82).⁵ Soranzo, por su parte, insiste en conocer la identidad de quien embarazó a su esposa, para lo cual amenaza: “os abriré el corazón y allí lo encontraré”, luego de prometerle una serie de castigos que, en todos los casos, dismantelan su cuerpo –al que considera, ahora, no más que un “trozo de carne” (Ibíd.: 166)– y el de su amante: “con los dientes desgarraré al portentoso lascivo y lo descuartizaré”; “os arrancaré la carne a

⁴ El propio fraile, durante la discusión, nos informa que Giovanni es “aquel milagro del ingenio que una vez, en los últimos tres meses, fuisteis estimado cual maravilla de vuestra edad en toda Bolonia” que “aplaudí la Universidad” (Ibíd.: 69).

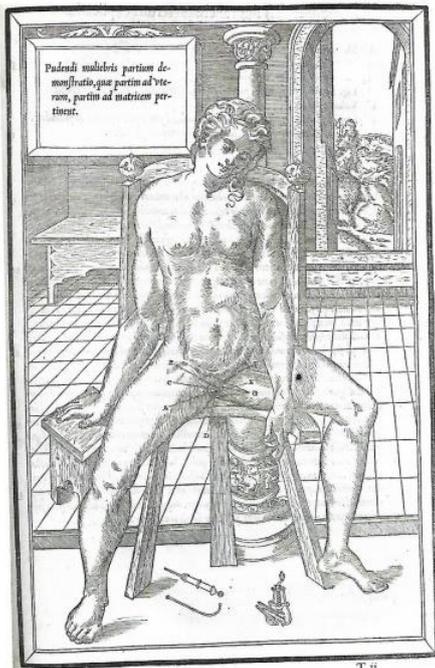
⁵ La idea no es exclusiva de la literatura dramática, sino que proviene de una tradición literaria vinculada a la Reforma: “In the Catholic martyrologies commemorating the executions of recusants under Protestant monarchs, the extraction of the heart was often portrayed as the momento when the body defiantly expressed the martyr’s truth (...) It was not only Catholics who mystified the heart in accounts of execution. So powerful was the attraction of this idea, that even Protestant polemicists could not resist endorsing the belief that a fragmented body part might communicate through visual signs, uttering a truth more sincere and more credible than that of ordinary speech” (Owens, 2005: 223)

jirones” (Ibíd.: 163). Pero eso que el marido legítimo vocifera como metáfora emergente de su furia, es, en cambio, para Giovanni, una promesa; la garantía de verdad que ya ofreciera a su hermana en las primeras escenas es lo que él consumará hacia el final de la tragedia, cuando ampute el corazón de Annabella y lo exhiba en la punta de su daga durante el banquete donde se confunde la carne de la comida con la carne mancillada:

Vinisteis a celebrar, señores, con exquisita comida; yo también vine a celebrar, pero excavé para hallar alimento en una mina mucho más rica que el oro o la piedra de precioso valor. Es un corazón. Un corazón, señores, en el que está enterrado el mío. Miradlo bien; ¿lo conocéis? (Ibíd.:194).

La pura corporalidad termina imponiéndose por sobre la metáfora; la hipérbole lingüística se convierte, finalmente, en una hipérbole de los restos. La concreción final de la amputación se anuncia, en esta obra, no sólo a partir de esa súplica inicial de Giovanni y las amenazas de Soranzo, sino en los dos rituales que unen a la pareja de hermanos. La presencia de la daga articula el rito solitario, resignificado, del matrimonio celebrado entre ambos durante el primer acto, junto con el apuñalamiento y extracción del corazón por parte de él hacia el final, en la habitación nupcial que Anabella comparte con Soranzo; acto que, a esta altura, se lee como un sacrificio con características religiosas. Así, Giovanni justifica el asesinato de ella, en primer lugar, como una forma de salvar su honra (Ballesteros González, Op. Cit.: 191), para lo cual le propone, en su lecho de muerte: “id (...), pura en vuestra alma, a ocupar un trono de inocencia y santidad en el Cielo. Rezad, rezad, hermana mía” (Ibíd.: 190). Sin embargo, es, también, sobre todo, al interior de la comunidad, una demostración del poder masculino que, en palabras de René Girard, “se efectúa a expensas de la víctima y (...) actúa sobre las tensiones internas, los rencores, las rivalidades y todas las veleidades recíprocas de agresión en el seno de la comunidad” (1983: 15). El triunfo del hermano sobre el marido es lo que prevalece al final: “Soranzo, en esto has fallado en tu propósito; ahora me he anticipado a tus arteros planes” (Ballesteros González, Op. Cit.: 192).

Por eso, en definitiva, podría afirmarse que, en estas obras, como en la cultura del Renacimiento inglés, la intervención del cuerpo femenino es una parte fundamental de la *praxis* política y la disputa por el poder en la organización social. Ese poder, que detentan casi exclusivamente los varones, “se ha introducido” –como la daga o como el fuego– “en el cuerpo, se encuentra expuesto en el cuerpo mismo” (Foucault, 1992: 106); es el que define y moldea la identidad femenina a través de la muerte; única acción capaz de devolver es continente del sistema a lo que, desde este punto de vista, es la genuina pureza que nunca debió perder y que garantiza la conservación del *status quo*.



Organes génitaux féminins, in situ, vulve externe visible. Instruments peut-
 être utilisés pour examiner le vagin visibles par terre. Figure féminine, in vivo,
 vue antérieure.

Imagen 1 Genitales femeninos



Dissection de l'abdomen d'une femme enceinte, montrée in situ. Peau et paroi
 musculaire rabattues pour laisser voir l'utérus, la vessie et les intestins. Figure
 féminine, in vivo, vue antérieure.

Imagen 3 Sistema reproductor femenino

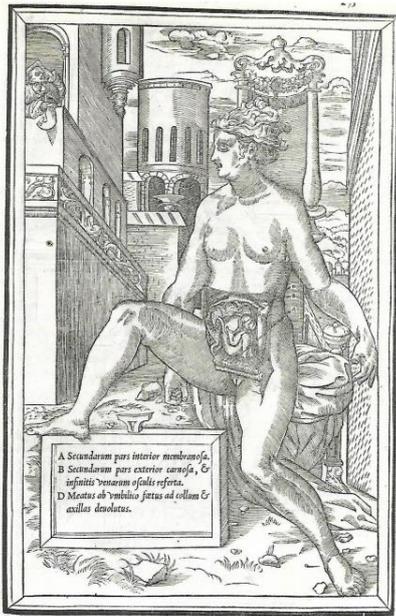


Imagen 4 Mujer embarazada observada desde balcón

Dissection de l'utérus faisant apparaitre le fœtus. La paroi utérine est divisée et rabattue de façon à montrer les membranes fœtales, le fœtus et le cordon ombilical. Figure féminine, vue antéro-latérale. Extrait du *De dissectione partium corporis humani libri tres*, Charles Estienne, 1545.



Imagen 5 Mujer embarazada

Bibliografía

- BAIN, Frederika (2014). *Dismemberment and Identity-Formation in the Medieval and Early Modern English Imaginary*. University of Hawai.
- BALLESTEROS GONZÁLEZ, Antonio (2001). *John Ford. Lástima que sea una puta*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- BARKER, Francis (1984). *Cuerpo y temblor. Un ensayo sobre la sujeción*. Buenos Aires: Per Abbat.
- BRENNAN, Elizabeth (Ed.) (1983). *John Webster. The Duchess of Malfi*. New York: New Mermaids.
- FIORATO, Sidia y John Drakakis (Eds.) (2016). *Performing the Renaissance Body: Essays on Drama, Law and Representation*. Berlin: Library of Congress.
- FOUCAULT, Michel (1976). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*.
_____ (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- GIRARD, René (1983). *La violencia y lo sagrado*. Madrid: Anagrama.
- LAQUEUR, Thomas (1992). *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*. Harvard University Press.
- LE BRETON, David (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- MARTÍNEZ LANDA, Lidia (2012). *Teatro isabelino*. Madrid: Emergentes.
- OWENS, Margaret (2005). *Stages of Dismemberment. The Fragmented Body in Late Medieval and Early Modern Drama*. Newmark: University of Delaware Press.
- RINESI, Eduardo (2016). *Actores y soldados. Cinco ensayos hamletianos*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.