

TRAGEDIA DE VENGANZA Y ARTE DEL CUERPO EN EL BANQUETE CANÍBAL DE PETER GREENAWAY

REMEDIOS PERNI

Universidad de Alicante

Resumen: El propósito de este ensayo es poner de manifiesto la confluencia de la tragedia de venganza y las prácticas extremas del arte del cuerpo o *body art* en la película *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (1991) de Peter Greenaway, poniendo especial atención en la escena final del banquete caníbal. La obra del cineasta británico está salpicada de imágenes de violencia provenientes del teatro isabelino y jacobeo –en concreto de dramaturgos como William Shakespeare y John Ford– filtradas a través de las teo-

rías teatrales de Antonin Artaud y Bertolt Brecht. Del primero toma Greenaway su noción de crueldad; del segundo, las técnicas de distanciamiento necesarias para afrontar la imagen desde una posición crítica. El resultado trasciende las distinciones genéricas entre teatro y cine, acercándose ética y estéticamente a las prácticas de arte extremo habidas en Europa desde los años sesenta.

Palabras clave: Tragedia de venganza, Peter Greenaway, William Shakespeare, teoría teatral, cine



Abstract

The purpose of this essay is to show the connection between Revenge Tragedy and the extreme practices of body art in *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover* (1991) by Peter Greenaway, paying special attention to the final scene: the cannibal banquet. The work of the British filmmaker displays violent motifs coming from Elizabethan and Jacobean theatre – from playwrights such as William Shakespeare and John Ford–, and are filtered through the theatre theories of Antonin

Artaud and Bertolt Brecht. From the former, Greenaway apprehends the idea of cruelty; from the latter, the distance needed to confront such images from a critical perspective. The result blurs genre differences between theatre and cinema, approaching ethically and aesthetically the extreme art practices developed in Europe since the 1960s.

Keywords: Revenge tragedy, Peter Greenaway, William Shakespeare, performance theory, cinema

I. INTRODUCCIÓN

CORO: *Es ley, sí, que las gotas vertidas en el suelo con un asesinato exijan nueva sangre.*

Esquilo. *La Orestíada*

‘Caníbal’ es la última palabra que se pronuncia en el film de Peter Greenaway *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (1991); brota de los labios resueltos de Georgina (interpretada por Hellen Mirren), la mujer infiel del ladrón (Michael Gambón), justo antes de apretar el gatillo del arma que acabará con la vida de Este en aclamada venganza. El presente trabajo se centra en el sentido de lo caníbal en esta escena, en su procedencia e implicaciones y en la idea de que hemos aquí una confluencia de prácticas artísticas de diferente género e índole y supuestamente alejadas en el tiempo: la tragedia de venganza –que tuvo especial repercusión y desarrollo en la Inglaterra del siglo XVII–, el arte de performance y el cine de Greenaway.

Antes de proceder a su análisis, conviene recordar la trama, y en especial el banquete antropófago que concluye la película. Su protagonista es *el ladrón*, también conocido como Sr. Spica y, de acuerdo con Greenaway, “la encarnación del mal” (Gras y Gras, 2000, p. 136). En efecto, Albert Spica es el culmen de la mezquindad: cruel, egocéntrico, escandaloso y tiránico, apenas guarda silencio un instante a lo largo de todo el metraje, centrando todas sus energías en maltratar y avasallar a quienes le rodean. Justo al principio, Greenaway nos lo presenta con su banda de gánsters en violento ataque contra un hombre al que obligan a tragar excrementos de perro. Más adelante, en un restaurante –donde se desarrolla la mayor parte del film– y durante copiosos banquetes, somos espectadores de la

capacidad depredadora de Spica; es un bárbaro no sólo por su forma de comer, engullendo grotescamente la comida, sino también por la obscenidad de su lenguaje, pues profiere insultos e improperios de forma ininterrumpida, especialmente contra su mujer. Esta, Georgina, recibe los agravios un tanto resignada y como ausente. Su atención está centrada en el hombre que lee en un rincón del restaurante. Se trata de Michael, su amante (interpretado por Alan Howard). La mujer y el amante se encuentran en el baño, de color blanco inmaculado, que contrasta con el rojo agresivo del otro espacio, donde la banda celebra su afán sanguinario. Al descubrir el idilio entre su mujer y Michael, el gángster Spica responde con ira. Los persigue. Los amantes huyen desnudos en un camión de la basura. Se refugian en la casa del amante, una casa llena de libros. Spica los encuentra tras torturar atrocemente al niño que les asiste en su huida. El refugio de su afecto se convierte en el escenario de la venganza de Spica. No puede ser más violenta: hallándole solo, le hace tragar a Michael sus propios libros, bolas de papel atravesadas en la garganta, hasta que muere asfixiado.

Al volver a casa, Georgina descubre el cadáver del cuerpo amado, que yace como el Cristo de Mantenga; también recuerda a *La Lección de Anatomía del Dr. Joan Deymar*, pintado por Rembrandt (Pascoe, 1997, p. 172). Lo vislumbramos en un escorzo casi pétreo, las plantas de sus pies hacia la cámara. La amante no solloza, no todavía. Le es imposible asimilar la escena. Se tumba a su lado y le habla al cadáver. Espera a que pase la noche. Al despertar, la cámara ofrece uno de los escasos primeros planos de la película: el llanto de Georgina. Por un instante, se acorta la distancia, la cámara acerca la emoción a los ojos del espectador. Instantes después, Georgina idea un plan de venganza. Con ayuda del chef del restaurante, preparará un succulento banquete para el depredador.

Finalmente, Georgina y su séquito invitan a Spica a degustar el manjar. Los espectadores sabemos que se trata del cuerpo cocinado del amante, pero Spica todavía no. Cuando Georgina levanta la tela, Spica grita horrorizado y, acto seguido, la mujer le apunta con una pistola, mientras el grupo de amigos, se reúne en la retaguardia en señal de apoyo. Georgina obliga a Spica a probar un trozo de carne del sexo del amante muerto. Luego dispara:

- *Caníbal.*

II. CANIBALISMO

-*Entra a ver si está bastante caliente para meter el pan -dijo la bruja.*

Su intención era cerrar la puerta del horno cuando la niña estuviese dentro, para asarla y comérsela también. Pero Gretel adivinó sus intenciones y dijo:

-*No sé cómo hay que hacerlo; ¿cómo puedo entrar?*

-¡Habrás visto criatura más tonta! -replicó la bruja-. Bastante grande es la abertura; yo misma podría pasar por ella.

Y para demostrárselo, se adelantó y metió la cabeza en el horno. Entonces Gretel, de un empujón, la metió dentro y, cerrando la puerta de hierro, echó el cerrojo. ¡Qué chillidos tan espeluznantes daba la bruja! ¡Qué berridos más espantosos!

Hermanos Grimm. *Hansel y Gretel*

La ingesta de carne humana ha sido uno de los temas recurrentes en la expresión artística, tanto plástica como literaria, a lo largo del tiempo. Es una constante en la tradición folklórica, donde la amenaza de ser devorado por un personaje malvado persiste en diferentes variantes de los cuentos populares como *Caperucita Roja*, *Pedro y el Lobo* o *Hansel y Gretel*. El topos del banquete carnal arranca de las fiestas de la comida totémica de los hombres primitivos, como explica Freud en *Tótem y Tabú* (1913), y se despliega a lo largo de los siglos en los mitos clásicos, el teatro y, más recientemente, el cine.

El banquete de carne humana, por tanto, es una ‘historia familiar’ para nosotros y ahí radica su permanencia en las representaciones artísticas y literarias. Catherine Belsey, en su libro *Why Shakespeare?* (2007), intentando hallar una explicación para el éxito de Shakespeare, cuya ‘adaptabilidad’ parece inagotable, alude precisamente a su particular maestría en la reescritura de ‘historias familiares’ (2007, p. 11). De acuerdo con Belsey, el receptor de su obra se encuentra cómodo con las historias que se le muestran, por resultarle familiares, y es por ello que Shakespeare sigue fascinando a los lectores. En este sentido, Shakespeare es la conjunción perfecta de tradición y novedad. Esas historias resultan conocidas porque pertenecen al folklore más vetusto de Europa, probablemente al que nació en el seno de las lenguas indoeuropeas, donde hallan su origen los cuentos populares que todos conocemos. *Como la vianda quiere a la sal* es la versión española del relato que habría inspirado *El rey Lear*, por ejemplo. *Hansel y Gretel*, recopilado por los Hermanos Grimm, puede englobarse dentro de una larga tradición de personajes que han asesinado –o al menos lo han planeado como es el caso de la bruja de este cuento– a otros para comérselos u ofrecerlos en manjar.

Los cuentos populares, como los relatos mitológicos, presentan la violencia filtrada a través de sus formas naives, trasgrediendo en numerosas ocasiones los límites de la norma social, aquellos que imponen tabúes. En su análisis del tabú en los pueblos primitivos, que relaciona con las prohibiciones obsesivas a las que se someten algunos de sus pacientes neuróticos, Freud señala dos significaciones opuestas para el término ‘tabú’: por una parte, la de “lo sagrado o consagrado” y, por otra, la de “lo inquietante, peligroso, prohibido, impuro” (1999, p. 13-17). Ambas están entrelazadas en el itinerario que el presente texto pretende dibujar, consistiendo sus hitos en obras que transgreden aquello proverbialmente considerado ‘sagrado’, mostrando a su vez irreverencia en lo tocante a temas prohibidos –como el canibalismo. El tabú traza una serie de limitaciones cuya razón no se investiga

realmente, pues se consideran naturales. Existe una convicción inquebrantable, por otra parte, de que su violación sería causa de los peores castigos. Las interdicciones, explica Freud, “recaen en su mayoría, sobre la absorción de alimentos, la realización de ciertos actos y la comunicación con ciertas personas” (1999, p. 33). El traspaso del límite que impone el tabú, conlleva además el contagio automático del mismo, ya que uno de los rasgos más temibles del desafío a sus leyes es ser asimilado por él y, en consecuencia, quedar marcado como tabú. Así, “las personas y las cosas tabúes pueden ser comparadas a objetos que han recibido una carga eléctrica; constituyen la sede de una terrible fuerza que se comunica por el contacto y cuya descarga trae consigo las más desastrosas consecuencias” (1999, p. 31).

Tal vez sea por este contagio del tabú con aquéllos que se le aproximan y mantienen contacto, por lo que el mero visionado del mismo nos resulta incómodo. De alguna manera, el espectador se siente involucrado, rehén al mismo tiempo que cómplice en su relación con la imagen expuesta, que actúa con tiranía, infectándolo. En el trasfondo de la cuestión tal vez se halle el oscuro deseo de acercarse a contemplar lo repulsivo, aquello que contradice las leyes ‘naturales’. La trasgresión del tabú da lugar a imágenes horribles que pueden llegar a despertar un interés lascivo. Imágenes “de horrible espectáculo”, como apuntara Leoncio en la narración de Sócrates a Platón (Platón, 1998). Sócrates describe el paseo de Leoncio por el monte Pireo, donde ve “tres cadáveres echados por tierra al lado del verdugo” (1998, p. 321). Leoncio no puede resistirse a mirar el espectáculo que la muerte le brinda a sus ojos, aunque sienta un miedo instintivo inspirado por el cadáver y sus alteraciones anatómicas. Leoncio “sentía deseos de verlos, pero al mismo tiempo le repugnaba y se retraía; y así estuvo luchando y cubriéndose el rostro hasta que, vencido por su apetencia, abrió enteramente los ojos y, corriendo hacia los muertos, dijo: ¡Ahí los tenéis, malditos, saciaos del hermoso espectáculo!” (Platón, 1998, p. 321).

Contradicciones similares pueden asimismo subrayarse en los casos de los pueblos primitivos examinados por Freud. Siendo uno de sus tabúes más severos el dañar a su tótem o animal sagrado, “se imponía de cuando en cuando la necesidad de sacrificarlo solemnemente en presencia de toda la comunidad, y distribuir su carne y su sangre entre los miembros de la tribu” (1999, p. 162). A partir de este hecho, Freud consigue entrever “una hipótesis que puede parecer fantástica, pero que presenta la ventaja de reducir a una unidad insospechada series de fenómenos hasta ahora inconexos”. Así, los miembros de la tribu, hermanos sometidos a un padre que aglutinaba en su persona el poder y “que se reserva para sí las hembras y expulsa a sus hijos conforme van creciendo,” se reúnen un día, matan a su padre y devoran el cadáver. “Al devorarlo se identificaban con él y se apropiaban una parte de su fuerza”. Este es el punto de inflexión a partir del cual surgen los sentimientos de culpabilidad, las represiones, la necesidad de una moralidad y de instituciones religiosas y políticas que regulen la vida humana (Freud, 1999, p. 166-167).

El miedo a la usurpación del poder por sus propios vástagos, siguiendo los designios del oráculo, empuja a Cronos o Saturno a devorar a sus hijos, tan espe-

luznantemente en la famosa pintura de Goya. Igualmente, el canibalismo provocado a expensas del desconocimiento del contrincante es una venganza que se sirve en plato frío en otros mitos griegos como el de Filomela y Procne, narrado por Ovidio en su *Metamorfosis*, donde el poeta cuenta cómo Filomela es violada y aprisionada por el marido de su hermana, Tereo, quien además le corta la lengua para que no relate lo acontecido. Al descubrirlo Procne tiempo después, gracias a los dibujos que Filomela borda en una tela, decide vengarse. Asesina y cocina a Itys, el hijo de ambos, para después servirlo a la mesa. El mismo destino reciben los tres hijos de Tiestes, al enterarse su hermano gemelo, Atreo, del adulterio cometido por su esposa Aérope con él. Tiestes no sepercata de qué está comiendo hasta el final del banquete, cuando su hermano le muestra las cabezas de los niños.

Eurípides es autor de una tragedia perdida sobre el mito de Tiestes, pero la historia de Tiestes ha llegado hasta nosotros con descarnada viveza especialmente por la obra de Séneca. Al romano se le atribuye la intensificación de lo atroz sobre el escenario, aunque se duda de si los cuadros que presenta en sus obras fueron escritos para la representación o la declamación. La representación física pudo hacerse por medio de la pantomima. En cualquier caso, no se descarta cierta violencia real en manos de los esclavos y libertos que interpretaban los papeles, reclamando la atención y la benevolencia del público (Hightet, 1985, p. 197). Es significativo, por otra parte, este énfasis de Séneca en la crueldad física como fatalidad cósmica: el inexorable peso del destino sobre los cuerpos de sus personajes, dado que es esa la perspectiva que heredarán los dramaturgos del género de la tragedia de venganza, principal aunque no exclusivamente, en los siglos XVI y XVII. De esta manera, volvemos a encararnos con el terrible parricidio y el subsiguiente banquete en manos de William Shakespeare, quien, al escribir *Titus Andronicus* (1593), reaprovecha los restos viscerales de Séneca para preparar una exquisita última escena. Tal es el reguero de sangre presente en sus páginas que incluso se ha llegado a negar la autoría de Shakespeare. Así, T. S. Eliot calificó *Titus* como “una de las obras más tontas y menos inspiradas jamás escritas, una obra en la que es imposible que la mano de Shakespeare tuviera nada que ver” (1950, p. 51). Opinión con la que discrepa Peter Brook, quien adaptó *Titus* en 1955, y críticos como Jonathan Bate, quien ha sugerido que se trata de “una de las obras más originales del dramaturgo, una improvisación compleja y consciente sobre las fuentes clásicas, principalmente la *Metamorfosis* de Ovidio” (1995, p. 3)¹.

La tragedia de *Titus* transcurre a la vuelta de la guerra contra los godos. Tito sacrifica a uno de los hijos de la reina Tamora, traída como prisionera. Este hecho desencadenará el rencor de la reina quien posteriormente entregará a Lavinia, la hija de Tito, a los dos hijos que aún le quedan. Al igual que hace Tereo con Filomela, violan y le cortan la lengua a Lavinia, amputándole además las manos para evitar que revele la fuente de su martirio. El encuentro de Tito con su hija es tan terrible

¹ Para un comentario en profundidad sobre las fuentes de *Titus Andronicus* y las discusiones en torno a ellas, véase el artículo de Marta Cerezo (2005).

como emocionante, el soldado se describe “como alguien parado en una roca/ toda rodeada por un páramo del mar/ que mira crecer ola por ola la marea” (Trad. Ingber, 2004, p. 126)². Sin embargo, el punto de inflexión climático en el dolor de Tito tiene lugar un poco más adelante: cercenada y entregada una de sus manos, como le piden, a cambio del retorno de dos de sus hijos, la recibe la mano de vuelta junto con las cabezas de ambos. Traspasados todos los límites, ultrajado todo aquello que considera sagrado, Tito no puede sino lanzar una carcajada ante el exceso trágico, impulso exagerado que equilibra la tensión igual que la venganza equilibra el agravio. La risa es el reverso de las lágrimas de la tragedia, que se torna comedia por la vuelta de tuerca que supone este exceso (Miola, 2000). Dice Tito:

Caramba, ya no tengo lágrimas que verter;
Esta pena, además, es como un enemigo,
Y podría usurparme los ojos empapados
Para volverlos ciegos con tributarias lágrimas,
¿Dónde hallaré la cueva de la venganza, entonces?

(3.1, 136)

Lavinia, como ocurre en la historia de Filomela, consigue expresarse sin lengua, desenmascarando a sus agresores mediante una inscripción que realiza con un palo guiado por su boca sobre la arena. Los hijos de Tamora serán los ingredientes del pastel de carne que la reina engulla en la última y fatal escena:

Oíd, villanos, vuestros huesos voy a hacer polvo,
Y haré con eso y con vuestra sangre una pasta,
Con la pasta una masa de pastel y con ella
Dos pasteles de vuestras cabezas vergonzantes,
E invitaré a esa zorra, vuestra madre sacrílega,
A que, como la tierra, se devore su cría.
Ése será el festín al que yo la invité,
Y ése será el banquete con el que ha de saciarse,
Pues tratasteis a mi hija peor que a Filomela
Y yo peor que Procne voy a tomar venganza

² Todas las citas de Tito Andrónico provienen de la traducción de Pablo Ingber (2004). Las referencias tras los ejemplos señala el acto, escena y número de página de la edición señalada.

(5.2, 201)

Imágenes similares de banquete nos ofrecen algunas obras de la tragedia jacobea en el siglo XVII, *Antonio's Revenge*, escrita por Marston, donde el vengador asesina a Julio, hijo de Piero y le sirve sus miembros en un banquete. Destacables son las extrañas y turbadoras acotaciones, de gran relevancia en el tipo de tragedias que tratamos aquí. Otros textos que incluyen escenas parecidas son *The Jew's Tragedy* de William Himinge (1628) y en *The Bloody Banquet* de Thomas Drue (1620). Resulta turbadora, precisamente, la dirección escénica que introduce a Giovanni en la sala donde celebra su cumpleaños el marido de su hermana y amante Annabella en la obra de John Ford *'Tis a Pity She's a Whore (Es una lástima que sea una puta*, traducción de Alfonso 1970):

Entra Giovanni con un corazón clavado en su puñal.

Giovanni.- Mira, mira esto, Soranzo: vengo adornado con sangre aún humeante, triunfante sobre la muerte; orgulloso del botín del amor y la venganza.

(5. 6)

Arrancar el corazón del ser amado para anticiparse a la pérdida del honor, nos trae a la mente las palabras que Tito dirige a la torturada Lavinia, a la que finalmente mata para aplacar su 'vergüenza' y, junto con ella, su pena:

Tú, mapa del dolor, que hablas así por señas,

Cuando un atroz latir te agita el corazón

No lo puedes golpear para aquietarlo.

Hiérello, hija, a suspiros, mátalos con gemidos,

O sostén un cuchillo pequeño entre los dientes

Y sobre el corazón hazte un agujero.

(3.2, 138)

La conexión entre la escena de *'Tis a Pity* y la secuencia final de *El Cocinero*, que presentábamos al inicio de este texto, es obvia. De hecho, y según nos cuenta Gorostiza, fueron tres las tres razones principales que indujeron a Greenaway a emprender la realización de *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*. Para empezar, su influencia pictórica, principalmente en lo que respecta a cuadros de grupos alrededor de una mesa. Segundo, su interés por "crear un personaje fuera de lo común que encarnase el mal absoluto de manera moderna", un personaje sin ningún tipo de carisma y, tercero,

la predilección del director por el drama jacobeo, por autores como Ben Jonson, John Webster, Cyril Tourneur y obras como *Lástima que sea una puta*, *La duquesa*

de Malfi o *La tragedia del vengador* que, basadas en la venganza, suelen tener todo tipo de actos violentos [...] Greenaway traslada estos actos al centro del escenario, la cámara los muestra en toda su crudeza, pero no de una forma gratuita sino relacionándolos con el sentimiento de melancolía y desesperación que caracteriza a los personajes del drama jacobeo y que también es una característica de la sociedad actual. (Gorostiza, 1995: p. 146)

El Cocinero se ha descrito como una “tragedia de venganza en un film de gánsters” (Amy Lawrence, 1998, p. 198). Si bien el tabú que rige la trama de *Tis a Pity* es el incesto entre los hermanos Giovanni y Annabella, resulta relevante en el contexto de este breve estudio apuntar la variante que dicha obra introduce en el *topos* del banquete carnal. No es ya el propio pariente del enemigo –sus hijos, como hacen Filomela o Tiestes– el que se le ofrece como carne comestible, sino que el propio agraviado (el vengador), al no hallar otra salida, entrega el cuerpo venerado a los feroces comensales, causa verdadera de la muerte. También entrega Georgina el cuerpo de su amante al ladrón, feroz comensal, al final de una película cuya escenografía no es sino un “conjunto antropomórfico que se convierte en un símbolo de un conducto digestivo en el que el comedor sería la boca, la cocina el estómago y el aparcamiento el ano por donde salen los desperdicios” (Gorostiza, 1995, p. 158).

III. CRUELDAD

En su definición de “crueldad,” Clément Rosset hace una observación que nos resulta relevante en el análisis de la escena del banquete antropófago presente en el film de Peter Greenaway, pues relaciona el término con dos raíces etimológicas: “*Cruor*, de donde deriva *crudelis* (cruel)” y “*crudus* (crudo, no digerido, indigesto)”. Designa, por tanto, “la carne despellejada y sangrienta: o sea, la cosa misma desprovista de sus atavíos o aderezos habituales, en este caso, la piel, y reducida de ese modo a su única realidad, tan sangrante como indigesta”. Así, prosigue Rosset, “la realidad es cruel –e indigesta– en cuanto se la despoja de todo lo que no es a fin de considerarla sólo en sí misma” (1994, p. 22).

Despojado de su piel e indigesto presenta Georgina el cuerpo de su amante a los ojos del asesino Spica en *El Cocinero*. Despojado e indigesto es el corazón que Giovanni airea frente a los comensales en la obra de John Ford. Ambos devuelven con crudeza la violencia recibida: la venganza aquí es hacer mirar al contrario los efectos devastadores de su comportamiento, mostrarlos en su entera crueldad, es decir en su indiferente dureza, porque “la dureza de la cosa no impide que la cosa sea, indiferente por completo hacia los que atormenta” (Rosset, 1994, p. 35). Indiferentes se muestran los restos de las víctimas al dolor de los demás, porque otra

cosa no puede hacer un cuerpo inerte; sólo falta que los demás no sean indiferentes al suyo.

Ojo por ojo, diente por diente o, en palabras de Artaud, “venganza por venganza y crimen por crimen, [porque] “los vemos amenazados, acosados, perdidos, y ya vamos a compadecerlos como víctimas cuando se revelan dispuestos a devolver al destino amenaza por amenaza y golpe por golpe”. Refiriéndose a la obra de John Ford, Antonin Artaud incluso añade su voz a la escena, poniéndose en lugar de Giovanni: “Queréis [...] la carne y la sangre de mi amor; seré yo quien os arroje este amor a la cara, quien os salpique con la sangre de este amor a cuya altura no sois capaces de elevaros” (2006, p. 32).

De la misma forma podría expresarse Georgina frente a su marido, Spica, al hacerle descubrir la sábana que tapa el cadáver de su amado y ofrecerle ‘la carne y la sangre’ de su amor; amor que ha querido devorar de manera caníbal, como todo lo que ha ido encontrando a su paso –todas las personas asediadas por su presencia, por su verborrea y por su interminable violencia– y que ahora tendrá que degustar lo quiera o no.

Es ciertamente cruel, por parte de los vengadores, enfrentar a los agresores a una imagen así, transgrediendo el tabú que implica la antropofagia y por ende provocándoles un asco mayor incluso que el que ellos mismos han causado con sus acciones. Su venganza consiste en propinar un golpe de realidad al enemigo. Georgina y Giovanni muestran los cuerpos muertos de sus amantes, es decir, su realidad despellejada e *indigesta*. Tendrían aquí cabida las palabras del *Segundo Manifiesto del Teatro de la Crueldad*:

Así como en el teatro *digestivo* de hoy los nervios, es decir, una cierta sensibilidad fisiológica, son deliberadamente dejados de lado, librados a la anarquía espiritual del espectador, el Teatro de la Crueldad [o el cine de Greenaway, en nuestro caso], intenta recuperar todos los antiguos y probados medios mágicos de alcanzar la sensibilidad. (Artaud, 2006, p. 142-143)

IV. DISTANCIAMIENTO

La escena del banquete caníbal nos enfrenta a una realidad despellejada e indigesta, una realidad cruel, la de los cuerpos de las víctimas, consecuencia última de la violencia desencadenada por el proceder de los personajes: Spica y sus gánsters, en el caso de *El Cocinero* o la sociedad que denigra el amor incestuoso de Annabella, encabezada por su marido Soranzo y sus bandidos, en el caso de *'Tis a Pity*. Pese a lo repulsivo de ambas imágenes, sin embargo, el espectador puede ‘digerir’ lo exhibido. Después de todo, lo que tiene delante de la vista es *solo* artefacto: cine y teatro; dos medios que, en estos ejemplos, no ocultan su condición como tales. En el caso de *'Tis a Pity*, se percibe una distancia subrayada por el carácter antimiméti-

co –por excesivo, espectacular y contradictorio– de la tragedia de venganza en sí (Coddon, 2001, p. 122). Así, Dollimore ha relacionado la tragedia de venganza con la ruptura, la mimesis aristotélica que Bertolt Brecht lleva a cabo en su ‘teatro épico’ (1989, p. 18). De hecho, Brecht nunca ocultó su fascinación por el teatro isabelino: “complejo, cambiante, impersonal, nunca soluble [...] Comparemos el papel que jugaba la ‘empatía’ antes y ahora. ¡Qué contradictoria, complicada e intermitente operación era en el teatro de Shakespeare!” (citado por Dollimore, 1989, p. 67). Este le sirvió de inspiración para desarrollar su teoría sobre un teatro que distanciara al espectador, activando su capacidad crítica, a través de las interrupciones, el artificio de los gestos y las vestimentas, así como la puesta de relieve de sus mecanismos intrínsecos.

Greenaway, admirador de la tragedia de venganza, incide en dicha distancia a partir de la teoría teatral de Brecht (Gras, 1995). Como diría Sontag, “nada malo hay en apartarse y reflexionar” (2004, p. 135). De modo que Greenaway distancia al espectador *teatralizando* explícitamente parte del material visual, para lo cual desecha el prejuicio de que existe una incompatibilidad esencial entre los medios del teatro y del cine. Es archiconocido el debate en torno a los distintos géneros artísticos suscitado desde la publicación de *Laocoonte: ensayo sobre los límites entre pintura y poesía* de Lessing (1766), que hoy día alcanza nuevas complejidades debido a la invención de nuevos medios de expresión artística. En *Estilos Radicales* (1997), Susan Sontag cuestiona la existencia de “un abismo insalvable, una oposición incluso, entre ambas artes”, cine y teatro (1997, p. 101) y establece un diálogo con el ensayo de Erwin Panofsky, *Estilo y medio en la imagen cinematográfica* (1934), donde este sostiene que uno de los criterios para determinar si una película es realmente cinematográfica es el nivel de contaminación teatral que muestre. Panofsky describe la historia del cine como una emancipación de los modelos teatrales, en la que el primer paso sería la abolición de la frontalidad teatral con la que la cámara aborda las primeras películas. Greenaway, amante de la cámara frontal, trabaja en dirección opuesta a esta observación de Panofsky, subrayando el artificio inherente al medio artístico y no vacilando a la hora de fusionar lo que se ha venido considerando propio de diferentes campos, como el cine, el teatro y la pintura.

Los mecanismos que el cineasta utiliza en sus películas, visibles en la escena del banquete, están vinculados a la mirada frontal del espacio teatral (concretamente, la frontalidad que impusieron los teatros italianos del siglo XIX). La cámara, intermediaria de su mirada, diferencia desde su fundamento el cine del teatro, es un ojo que mira con fijeza a lo largo de toda la película, deslizándose de derecha a izquierda y de izquierda a derecha lateralmente desde el punto de vista del espectador y después en perpendicular con una precisión geométrica, como si el espectador observara desde una platea (Gorostiza, 1995, p. 159). También son teatrales los recursos del atrezzo: los trajes, tan excéntricos, a medio camino entre los uniformes de los cuadros barrocos de Frans Hals o Rembrandt y la ropa actual. Exagerada, sin duda, la histriónica interpretación de Michael Gambon (Albert Spica) dista del estilo interpretativo al que nos tiene acostumbrados el cine de Hollywood y lo

que viene entendiéndose como una interpretación ‘natural’. En lo que concierne a la escena que presentamos aquí, cabe señalar además, la disposición de los personajes secundarios del film, que acompañan en procesión a la mujer vengadora. La música de Michael Nyman marca el paso de todos los personajes del restaurante perjudicados por Spica. Marchan rítmicamente, como lo haría el *párodos* (entrada del coro) en las tragedias griegas. Portan una bandeja con un bulto cubierto por una sábana, que disponen teatralmente ante la cara atónita del ladrón. Una vez descubierto el manjar antropófago y muerto el villano, unas cortinas rojas a modo de telón cierran la película.

A este efecto teatral contribuye, al mismo tiempo, el uso que hace Greenaway de la pintura como escenario: el *tableau vivant* es uno de los recursos estilísticos por excelencia de sus películas, pues la pintura es uno de los motivos por los que Greenaway hace cine y, en concreto, este largometraje –como quedó señalado antes. El director, en este contexto, cita en particular a “Veronés y su cuadro *La comida en la casa Levi*, a Leonardo da Vinci por *La última cena* y a Franz Hals por *El banquete de los oficiales del cuerpo de arqueros de San Jorge*” (Gorostiza, 1995, p. 146).

El descubrimiento espontáneo de una imagen conocida, su reconocimiento, contribuye a sacudir al espectador, insistiéndole en que lo que está mirando no es la ‘realidad’. De esta forma, se produce un giro en la percepción: enfatizando su naturaleza artificial, el arte ilumina un hecho verdadero cuya obviedad a menudo intenta disfrazarse: *el cine es cine*.

V. VIOLENCIA

La escena del banquete contiene, sin duda, una dosis alta de violencia explícita: el cuerpo ‘trágico’ de Michael: muerto, despellejado, asado y condimentado del amante; la mujer, sosteniendo fría y elegantemente una pistola. El villano, humillado, encañonado por el arma de la mujer a la que ha maltratado y que ahora se venga poniendo punto y final al devenir infausto de los acontecimientos. Luego, el disparo. Y muerto por fin.

El Cocinero tiene en común con *Titus Andronicus*, *The Spanish Tragedy*, *Antonio’s Revenge*, *The Revenger’s Tragedy* o *’Tis a Pity She’s a Whore* la exploración de la violencia. Julie Taymor, la directora de la adaptación cinematográfica de *Titus Andronicus* (*Titus*, 1999), señala en los títulos que abren el film:

Tito no sólo muestra situaciones oscuras, sino que también se complace en desafiar nuestros principios morales y legales en un momento de la historia en el que el racismo, el genocidio y la violencia ya no impresionan a la gente. Tito no es una historia refinada e inocente, está destinada a señalar el horror de la tragedia a través de imágenes poéticas, invocando a la gente para que examine las verdaderas raíces

de la violencia.

El cocinero, siguiendo los pasos de las tragedias de venganza, mantiene una actitud parecida en una época penosa como la nuestra: sus imágenes poéticas resplandecen sobre el gris de la violencia noticiada. Sin embargo, cabe plantearse hasta qué punto estas imágenes son útiles en el examen de las auténticas raíces de la violencia.

Jonathan Dollimore reconoce un potencial subversivo en las tragedias de venganza, en su tratamiento y exhibición de lo escabroso. Sin embargo, apunta que esta subversión no es tanto intrínseca a las ideas (o las imágenes) que plantea como a “su contexto de articulación, a quién, a cuántos y en qué circunstancias” se expresan esas ideas (1985, p. 22). En el caso de la tragedia de venganza, la existencia demuestra que los teatros de principios de siglo XVII en Inglaterra eran contextos potencialmente subversivos y por ello temidos. Una y otra vez se alegaba que el teatro estaba alimentando la irreligión, la corrupción y la revuelta. Un ejemplo ilustrativo es la escena de la abdicación de Ricardo II, en la obra de Shakespeare, que se eliminó del *First Quarto*, por considerarse que incitaba a la rebelión contra la reina, y no se volvió a representar hasta la muerte de Isabel I, quien en cierta ocasión dijo: “Yo soy Ricardo II, ¿no lo sabía?” (Dollimore, 1985, p. 23).

El contexto en el que Greenaway plantea *El Cocinero* es el gobierno de Margaret Thatcher. La producción de Greenaway en los ochenta corre a la par del Thatcherismo, al que se opone a través de la parodia: su antagonista es la primera ministra del gobierno británico (Walsh, 2006, p. 127). El propio Greenaway ha descrito a su personaje, Spica, como una alegoría del gobierno de Thatcher, en el que la producción económica primaba por encima de los valores culturales, desprovistos de subvención y relegados a un segundo plano en la época de las grandes privatizaciones (Gras, 1995). En varias ocasiones, Albert Spica, al dirigirse al librero le increpa: “¿Pero dan tus libros dinero?” En este sentido, Michael representa a la izquierda británica asesinada y Georgina al pueblo dispuesto a dar su merecido al villano (Siegel, 1990, p. 22). No es descabellado, entonces, reconocer un vínculo entre el personaje de Michael, el intelectual golpeado, humillado, muerto y despellejado, y el propio Peter Greenaway, intelectual descontento con el gobierno de Thatcher, al que acusa de arrumbar la cultura británica.

La escena que analizamos focaliza nuestra atención, por horripilante, en el cuerpo inerte de Michael, imagen de la intelectualidad británica vilipendiada y, en cierto modo, un autorretrato de Peter Greenaway. En esta película, como en las tragedias de venganza mencionadas, la violencia nos asalta sin tregua en momentos decisivos de la trama, principalmente en su conclusión, rompiendo las fronteras del cuerpo humano y llevándolo a situaciones extremas. Recordemos la lengua y las manos cortadas de Lavinia, el corazón arrancado a Annabella, la muerte como postre de un banquete final convertido así en una última reyerta. “El cuerpo jacobeo, objeto de terribles presiones” –apunta Barker– “se mostraba sobre los escenarios de los teatros, que disfrutaban de un protagonismo que ahora resulta marginal”.

Este cuerpo, “con las manos de la violencia posadas en él, iluminaba la escena, incitaba al desacuerdo y encendía la poesía” (1984, p. 25).

La violencia ejercida sobre el cuerpo, además, no carecía ni carece de sentido, es decir, su crueldad no está exenta de intención, como comentamos en la introducción al mencionar a Ovidio. La imagen del cuerpo violentado es la constante de las obras seleccionadas y constante igualmente en la historia del arte y la literatura desde sus principios. Como afirma Mary Douglas, si el cuerpo de un animal, en los ritos de sacrificio primitivos, sirve como símbolo para reflejar formas sociales complejas y resolver situaciones (por ejemplo, “deshacer un incesto”), “aún más directo es el simbolismo que actúa sobre el cuerpo humano [ya que] el cuerpo es un modelo que puede servir para representar cualquier frontera precaria o amenazada” (1975, p. 135). Partiendo del proceder de las culturas primitivas sobre el cuerpo, Douglas deduce que estas ven “en el cuerpo un símbolo de la sociedad” y consideran “los poderes y peligros que se le atribuyen a la estructura social como si estuvieran reproducidos en pequeña escala en el cuerpo humano” (1975, p. 134). En este sentido, la violencia que arrasa el cuerpo de Michael, los de los personajes en *Titus Andronicus*, o el de Annabella, podrían considerarse réplica de una violencia social latente y, más aún, si, atendiendo a las palabras de Dollimore, consideramos el contexto en el que esta violencia (metafórica) es gestada.

Al contrario que la cultura primitiva, de carácter autoplástico, la nuestra es aloplástica. Es decir, si bien el primitivo “trata de satisfacer sus deseos por la automanipulación, ejecutando ritos quirúrgicos sobre su propio cuerpo, [...] en la cultura moderna, tratamos de satisfacer nuestros deseos actuando directamente sobre el medio externo”, y así obtenemos “los impresionantes resultados técnicos” que caracterizan nuestra cultura (1975, p. 134). Siguiendo las reflexiones de Foucault, se podría decir que, en nuestra cultura, el cuerpo ha sido domado y disciplinado a lo largo del tiempo: optimizado y exorcizado de sus enemigos, útil y dócil en un sistema donde ha de ser perfectamente integrado y afinado como una máquina siempre lista y dispuesta para ser integrado en su posición correcta (2005, p. 33). En este sentido, la violencia ejercida sobre el cuerpo puede constituir una oposición al cuerpo domado; se trata de un uso del cuerpo como metáfora y, por ende, como vía de expresión.

En este punto se hace factible la conexión de la obra de Peter Greenaway, que parte de la tragedia de venganza, como hemos visto, con otras prácticas artísticas relacionadas con un tratamiento extremo del cuerpo; en concreto las de artistas que retoman la práctica primitiva autoplástica para producir efectos que ya no tienen que ver con la caza o la fertilidad de la tierra, sino con los asuntos inmediatos de la sociedad en la que viven. Trabajando sobre el material que le proporciona su propio cuerpo, dichos artistas aspiran a crear nuevos espacios de conocimiento en torno a los terrenos del riesgo, el miedo, la muerte, la sexualidad, haciendo estallar definiciones como identidad, patología o pornografía (Amorós 2006; Ballester 2012; Salanova 2015).

La experiencia artística en relación con el cuerpo violentado, la herida y el

dolor se ha ido desarrollando en diferentes países y con propuestas de carácter plenamente individual y variopinto. Entre sus precedentes más destacables están los artistas del Accionismo Vienés, (Herman Nitsch, Otto Mühl, Günter Brus, Oswald Wiener y Rudolf Schwartzkogler), cuyas prácticas se iniciaron en 1961 en Austria, seis años después de que los aliados se retiraran del país. La pervivencia de los resabios del fascismo que aún reinaba en Viena durante los años sesenta, justifica, según Danièle Roussel, la brutalidad de sus *performances* (2004, p. 204-205). Para los accionistas, que seres humanos dentro de la normatividad, escrupulosos y reprimidos con respecto al propio cuerpo, sean capaces de adherirse al fascismo, implicaba una disfuncionalidad que ellos debían poner de manifiesto. Por eso “descenderán al infierno del ser humano, abrirán la esclusa del inconsciente” (Roussel, 2004, p. 206). Nitsch se mata simbólicamente, descuartiza toros, los abre, hurga en sus entrañas. A partir de su cuerpo, Günter Brus muestra la agresividad contra uno mismo en forma de automutilación, porque para los accionistas de Viena, “el cuerpo ya no es un cuerpo tal como lo vemos, con sus tabúes, sus prohibiciones, los frenos que la civilización le ha impuesto, tal como nos dice Sigmund Freud” (2004, p. 210). Ahora el cuerpo es estudiado enteramente. En las acciones de Mühl el cuerpo se recubre de leche, harina y objetos, de elementos como lechugas, tomates, mantequilla; con un espíritu en apariencia destructivo, pero con fines creativos. El cuerpo se relaciona con lo orgánico y, como vemos, con lo comestible, como en la escena presentada de *El Cocinero*.

La revolución política que Europa vive en 1968, en Viena resulta ser también ‘artística’. En algunas ciudades, los estudiantes salen a la calle y la represión policial es durísima, causando varios muertos. Los accionistas, por su parte, continúan por el camino de la provocación. Otto Mühl, “simbolizando las torturas que el hombre ha sufrido en general y, en concreto, a través del fascismo”, llegará a someterse a prácticas masoquistas. En otra acción, unos actores simularán que se masturban mientras suena el himno austriaco y Oswald Wiener lee una serie de textos (Roussel, 2004, p. 211). El escándalo es tal que la revolución accionista termina con la detención y encarcelamiento de los artistas. El arte tiene consecuencias para sus vidas, justamente porque –como propusiera Artaud– deshacen las barreras impuestas entre arte y vida.

La exploración de estos nuevos espacios radicales a través de emociones extremas, violentas y dolorosas tendrán en Gina Pane a una de sus figuras más representativas en la década de los setenta principalmente. Pane ve en la herida y el dolor una vía para exorcizar la violencia y ése es el centro de su trabajo. En sus acciones casi siempre inflige una herida en su propio cuerpo. Una de las fuentes de inspiración para su obra artística es una tela de Ribera, *Bartolomé el desollado*, imagen que nos permite remitirnos de nuevo al cuerpo desollado de Michael en la escena que cierra *El Cocinero*. Para la artista, la herida es “un signo del estado de fragilidad extrema del cuerpo, un signo de dolor, un signo que pone de relieve la situación externa de agresión, de violencia a la que estamos siempre expuestos” (Martel, 2004, p. 16). Una de sus obras más conocidas es *Escalade non anesthésiée*, acción concebida en 1970 y efectuada en 1971, consistente en una escalera fabri-

cada con afilados cuchillos por la que la artista subía hiriendo sus pies. Lejos de reducirse a una apología del masoquismo o la autodestrucción, la sangre derramada en esta acción se refería, según Pane, a la violencia sanguinaria de la guerra de Vietnam (entrevista con Mennekes 1989).

Con un propósito político similar, Marina Abramovic, artista que también explora los límites de la mente y del cuerpo, ha tenido como objetivo, en sus primeras obras, la oposición a la represión del gobierno de posguerra de Tito en Yugoslavia. Esta actitud se materializa contundentemente en 1997, con la presentación de la video-instalación y performance de título *Balkan Baroque*, apareciendo vestida de blanco sobre un cúmulo de trozos de carne de vaca, crudos y ensangrentados. Durante horas, Abramovic limpia la sangre con sus manos, salpicando su vestido. Quiere mostrar así la crudeza indigesta de la guerra en Yugoslavia.

Los contextos que alumbran las obras expuestas, encarnaciones extremas de la teoría de Artaud –quien no concibe “una obra separada de la vida” (Artaud, 2000, p. 13)– son diferentes, y también lo es su articulación. Sería simplista establecer una equivalencia entre la violencia exhibida en los escenarios isabelinos y jacobinos, la mostrada por Greenaway en sus películas y las controvertidas acciones contra el propio cuerpo de los artistas de performance extrema, cada cual con sus preocupaciones y motivaciones particulares. Evidentemente, Greenaway no es un artista de performance que utilice su propio cuerpo para lanzar una crítica. No obstante, al identificarse con Michael, el intelectual aniquilado, la izquierda británica moribunda, entendemos que hace un guiño a las prácticas artísticas extremas en su afán de reflejar la violencia del mundo circundante. Cabe entonces apuntar algunos puntos en común entre Greenaway y los artistas mencionados. Primero, otorgan protagonismo al cuerpo en los estallidos de violencia (cuerpo sangrante, mutilado, sacrificado, trágico). Segundo, incitan al debate, y, en algunos casos, al escándalo público con la exhibición cruel (y artística) de esa imagen violenta en un contexto social y político determinado; en el caso de Greenaway: espectadores que salen del cine por resultarles insoportable la escena. Tercero, estas obras sirven potencialmente para vehicular ideas polémicas en otros contextos. La simbología del cuerpo seccionado, la carne mutilada, la ofrenda de la sangre, ha sido desde antiguo fuente de innumerables interpretaciones. Entra aquí en juego la capacidad de esas imágenes de ser reutilizadas, releídas, reinterpretadas una vez que el tiempo las ha desubicado de su contexto original. La mirada que exigen no es la misma que solicita la violencia desplegada en los medios de comunicación, causa de rabia y frustración, que desemboca inevitablemente en pasividad (Sontag, 2004). Al contrario, el hecho de que estas imágenes se inserten, además de en un contexto político, en el contexto del arte, exigiría una reflexión. “La vuelta de ‘lo real’ a través de lo subversivo, implica la construcción de un proyecto artístico-social alternativo, que sacuda nuestros prejuicios” (Amorós, 2006, p. 42). Las macabras crueldades del *body art*, como los siniestros grabados de Goya, el ejemplo que esgrime Sontag, persiguen un efecto devastador. Esta vía artística es una forma de arte, sugiere Amorós, “que podemos emparentar con la resistencia, con la denuncia política, y que vuelve a mostrarnos lo que ya conocemos desde otros puntos de vista extremos” (2006, p.

42). Esta consideración es aplicable, según el punto de vista que ha ido desarrollando este trabajo, tanto a la tragedia de venganza, como al trabajo de Peter Greenaway.

VI. CONCLUSIÓN

En definitiva, es manifiesto el estrecho vínculo entre la tragedia de venganza, las prácticas extremas del arte corporal y la obra de Peter Greenaway. Tomando como ejemplos principales las obras *Titus Andronicus*, de Shakespeare y *'Tis a Pity She's a Whore*, de John Ford en relación con la película *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*, y centrando la atención en la escena del banquete antropófago, este breve estudio ha dado un paso más para vincular estas expresiones en torno al cuerpo con las que ofrecen algunos artistas del *body art*. Como se ha visto, existe una línea consistente, por su continuidad temática a lo largo del tiempo, desde las escenas cruentas en los textos clásicos, como las que protagonizan Procne y Filomela en la *Metamorfosis* de Ovidio, o Tiestes en la obra de Séneca, hasta dichas prácticas extremas contemporáneas, donde el derramamiento de sangre no sólo sigue siendo un vehículo expresivo, sino que constituye, en algunos casos, el centro de la expresión plástica.

Por otra parte, las conexiones entre las obras teatrales de la tragedia de venganza y las de Greenaway no responden a la mera imitación, ya que los motivos extraídos del teatro isabelino y jacobeo se transforman con la reflexión de Greenaway en torno a dos figuras fundamentales para el siglo XX y el actual, Antonin Artaud y Bertolt Brecht. El vínculo que une la tragedia de venganza con Greenaway se refuerza más aún si tenemos en cuenta que ambos autores profesaban un interés especial hacia el teatro isabelino y jacobeo; más aún si tenemos en consideración la fascinación que Antonin Artaud, en especial, ha ejercido sobre los artistas de la performance extrema. Por su parte, Brecht es autor de una versión sobre el *Eduardo II* de Marlowe y, además, tanto él como autores posteriores, han sugerido que el teatro jacobeo ha sido una fuente de inspiración para su teoría teatral. En el caso de Artaud, el hecho de que dedique páginas enteras a reflexionar sobre la obra de John Ford es significativo. Además, Greenaway bebe tanto de los trágicos como de la estética del arte de performance y las corporalidades extremas, hecho que evidencian tanto las conexiones visuales, como el interés por el cuerpo humano manifestado por el propio director en exposiciones como *The Physical Self* (Róterdam, 1991), consistente en la exposición de actores desnudos en vitrinas de cristal, donde permanecían durante horas para dejar que los visitantes observaran sus cuerpos (Greenaway, 1992).

Por último, el presente estudio demuestra la posibilidad de vías de investigación interdisciplinares atentas a distintas manifestaciones artísticas –el teatro, el cine y la performance– evidenciando cómo se articulan sus relaciones en el ámbito

de la recepción actual de obras del pasado y cómo esta recepción se materializa en realizaciones o apropiaciones recientes, aportando nuevas visiones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Rodolfo. (ed.) 1970. Ford, John. *Lástima que sea una puta*. Buenos Aires: RAE.
- ALSINA, José. (ed.) 2005. Esquilo. *Tragedias completas*. Madrid: Cátedra.
- AMOROS, Lorena. 2000. "Ante la bofetada de lo real". *Revista de Occidente* 297.
- ARTAUD, Antonin. 2006. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- ARTAUD, Antonin. 2000. *El Pesa-Nervios*. Madrid: Visor.
- BALLESTER, Irene. 2012. El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo. Gijón: Editorial Trea.
- BARKER, Francis. 1984. *The Tremulous Private Body. Essays on Subjection*. London: Methuen.
- BATE, Jonathan. (ed.) 1995. Shakespeare, William. *Titus Andronicus*. London: Arden Shakespeare Routledge.
- BELSEY, Catherine. 2007. *Why Shakespeare*. London: Palgrave Macmillan.
- BENNET, Susan. 1990. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. London: Routledge.
- CEREZO, Marta. 2005. "Sensibilidad senequista en la estructura de desorden de *Titus Andronicus*". *Revista de Estudios Latinos (ReLat)* 5: 275-293.
- CODDON, K. S. 2001. "Necrophilia and *The Revenger's Tragedy*". Simkin, Stevie (ed.). *Revenge Tragedy*. London: Palgrave Macmillan.
- DOUGLAS, Mary. 1973. *Pureza y peligro*. Madrid: Siglo XXI.
- DOLLIMORE, Jonathan. (ed.) 1989. *Radical Tragedy, Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- ELIOT, T. S. 1950. "Seneca in Elizabethan Tradition". *Selected Essays 1917-1932*. New York: Harcourt, Brace & World.
- FOUCAULT, Michel. 2005. *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI.
- FREUD, Sigmund. 1999. *Tótem y tabú*. Madrid: Alianza.
- GOROSTIZA, Jorge. 1995. *Peter Greenaway*, Madrid: Cátedra.
- GRAS, Vernon and Marguerite Gras. (eds.) 2000. *Peter Greenaway Interviews*. Jackson, Mississippi: University of Mississippi.
- GRAS, Vernon. 1995. *Dramatizing the failure to jump the culture/nature gap: the films of*

- Peter Greenaway*. En <http://petergreenaway.co.uk/essay.htm>
- GREENAWAY, Peter. 1992. *The Physical Self*. London: Art Pub Inc.
- HIGHET, Gilbert. 1985. *The Classical Tradition, Greek and Roman Influences on western Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- LAWRENCE, Amy. 1997. *The Films of Peter Greenaway*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MARTEL, Richard. (ed.) 2004. *Arte Acción (1958-1978)*. Valencia: IVAM Documentos.
- MENNEKES, Friedhelm. (ed.) 1989. *Gina Pane, La chair ressuscité*. Colonia: Kunst Station Sankt Peter.
- MIOLA, Robert. 2000. *Shakespeare's Readings*. Oxford: Oxford University Press.
- PASCOE, David. 1997. *Peter Greenaway, Museums and Moving Images*, London: Reaktion Books.
- PLATÓN. 1998. *La República*. Madrid: Alianza.
- ROSSET, Clément. 1994. *El principio de crueldad*. Valencia: Pre-Textos.
- ROUSSEL, Danièle. 2004. "Accionismo vienés: la destrucción conduce a la creación", en Martel, Richard, ed., *Arte Acción (1958-1978)*. Valencia: IVAM Documentos 10.
- SALANOVA, Marisol. 2015. *Enterrados. El caso de los cuerpos*. Murcia: Micromegas.
- SIEGEL, Joe E. 1990. "Greenaway by the Numbers". *City Paper*.
- SHAKESPEARE, William. 2004. *Tito Andrónico*. INBERG, Pablo. (trad.). Buenos Aires: Losada.
- SONTAG, Susan. 1997. *Estilos radicales*. Madrid: Santillana.
- _____ 2004. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Punto de Lectura.
- TAYMOR, Julie. 1999. *Titus*. Fox Searchlight Pictures.
- WALSH, Michael. 2006. "Allegories of Thatcherism: Peter Greenaway's Films of the 1980s". Friedman, L. (ed.). *Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism*. London: Wallflower.