



Poetizar el dolor de la mujer en la Modernidad temprana inglesa: política de la forma en *La violación de Lucrecia*, de William Shakespeare

Cecilia Lasa¹

Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
cecilia.ev.lasa@gmail.com

Resumen: *La violación de Lucrecia* habilita una lectura política y literaria en clave de género. El poema narrativo reescribe las fuentes clásicas que abordan el pasaje del gobierno de reyes al gobierno de cónsules en el contexto del Renacimiento inglés como expresión de la Modernidad temprana, de tendencias secularizadoras y antropocéntricas. Esta transición política tiene su correlato artístico. La protagonista es objeto de un lenguaje que la idealiza, responsable de la violencia sexual de la que es víctima. Dicho lenguaje se reemplaza por otro que reconoce la materialidad de su belleza a partir de la presencia del deseo. Tal deseo, sin embargo, no admite observación reflexiva que ligue lo bello a una individualidad con voluntad propia, por lo que se la objetiva nuevamente. Luego de la experiencia dolorosa de la violación, Lucrecia intenta subjetivarse. El proceso se concreta en el plano de la poesía aunque no en la esfera pública dado que el régimen político emergente reduce su dolor al ámbito privado y no le asigna un espacio social para elaborar su duelo, lo cual deviene en tragedia.

Palabras clave: Poesía – Dolor – Mujer – Política – Modernidad

Abstract: *The Rape of Lucrece* allows for a gendered political and literary reading. The narrative poem rewrites classical sources that deal with the passage in the state government from kings to consuls in the context of the English Renaissance as the expression of the secularising and anthropocentric Early Modernity. This transition is artistically correlated. The protagonist is first the object of a language that idealises her, responsible for the sexual violence that victimises her. Such language is replaced by one which acknowledges her material beauty due to the presence of desire. This desire, however, is not subject to reflection and does not relate her beautiful features to an individuality with its own will. From the painful experience of rape, Lucrece tries to forsake her condition as an object and attempts to become a subject. This process is possible at the artistic level of poetry, though it does not unfold onto the public sphere because the emerging political regime reduces her pain to a private instance and does not allot some social space for her to undergo her period of mourning, which triggers the tragic denouement.

Key words: Poetry – Pain – Woman – Politics – Modernity

¹ **Cecilia Lasa** es Profesora en Inglés por el Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas “Juan Ramón Fernández”, Profesora y Licenciada en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y Magíster en Literaturas en Lenguas Extranjeras y en Literaturas Comparadas por dicha casa de estudios. Ha realizado la Especialización en Lectura, Escritura y Educación de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales y la Especialización Docente de Nivel Superior en Escritura y Literatura en la Escuela Secundaria del Ministerio de Educación. Es becaria doctoral del CONICET.

El Renacimiento en Inglaterra se presenta como el período en el que la Modernidad temprana comienza a imponerse sobre el Medioevo con políticas sociales, económicas, literarias y genéricas que se pretenden superadoras respecto de prácticas feudales. Debido al interés ideológico de legitimar en el trono a la dinastía Tudor, el pasado medieval se presenta como un tramo histórico oscuro y belicoso sobre el que ha de prevalecer un proyecto modernizador que inscriba a las islas en las inquietudes renacentistas que llevan más de un siglo en Europa. La sustitución paulatina de economías agrarias de autosuficiencia por aquellas basadas en intercambios comerciales estimulados por la expansión mercantil colonial se traduce en la conformación de una burguesía en ascenso que empieza a gozar de mayor acceso a bienes culturales y a integrar la burocracia letrada del gobierno. Asimismo, el impacto de la Reforma protestante se materializa en el suelo inglés en la constitución de la Iglesia anglicana y expone las implicancias que la relatividad religiosa comporta para el ejercicio del poder: la esfera divina como asiento de la autoridad se encuentra debilitada frente a una política en la que se observan evidentes tendencias secularizadoras. El fortalecimiento del parlamentarismo –que llega a su máxima expresión en la propuesta del puritano Oliver Cromwell en 1649– confirma el germen revolucionario de la Inglaterra de fines de siglo XV y principios del siglo XVI. Es así como la experiencia renacentista inglesa interpela el estatuto de los seres humanos en la Tierra en todos sus ámbitos.

Las letras no se mantienen al margen de este proceso antropocéntrico. William Shakespeare es, de hecho, un exponente indiscutido del Renacimiento inglés puesto que su producción recoge y reelabora los interrogantes y las contradicciones que se ciernen sobre la naturaleza y la función de hombres y mujeres en la sociedad. Tal es el caso del poema narrativo *La violación de Lucrecia*, publicado en 1594, que recupera a modo de insumo para la composición los *Fasti*, de Ovidio, y *Ab Urbe Condita*, de Tito Livio, en traducción de William Painter en *Palace of Pleasure*. Los versos shakespearianos reúnen en una constelación triangular a la protagonista, a su esposo Colatino y al violador Tarquino. En el trazado de estos personajes y sus relaciones, se cifra su construcción genérica en

función de los atributos sociales y las expectativas culturales que recaen sobre el sexo, en estrecha relación con los modos de apropiación de tradiciones literarias y con procesos sociopolíticos mayores.

Shakespeare moderniza sus hipotextos clásicos al trasladarlos a la Inglaterra renacentista para indagar en los mecanismos de construcción de autoridad política y literaria a través de la exploración de los diversos lenguajes que elaboran la belleza de la mujer. Lucrecia es objeto ideal de admiración por parte de Colatino y objeto de deseo de Tarquino, que reconoce en ella la materialidad de su cuerpo, aunque disociado de la voluntad de la joven. La imposibilidad de sustraerse de esa condición objetiva que la ha hecho víctima de la violación signa el desenlace funesto de la protagonista. Si Colatino logra sobrevivir al dolor de la tragedia es a causa de un sistema político emergente –el gobierno de cónsules– que hace lugar a su duelo. Tarquino, por otro lado, por medio de la abolición del marco político del cual él es exponente –el gobierno de reyes–, sufre la condena por su conducta criminal e irreflexiva, que la Modernidad temprana inglesa comienza a objetar. En ambos casos, el orden simbólico de la república contempla premios y castigos para los hombres, pero no asigna un espacio específico para la víctima mujer, quien solo puede pensarse como sujeto en el plano artístico a partir de la elaboración del dolor por el crimen perpetrado. En virtud de este problema, el presente trabajo propone que *La violación de Lucrecia* encuentra en la lírica la forma literaria para subjetivar a su protagonista mediante la poetización de su dolor –producido por su objetivación a causa de una retórica idealizadora así como de un deseo irreflexivo que ignora su voluntad–, proceso que se detiene y deviene en tragedia al no disponer de la posibilidad de canalizarlo en la esfera social. Para explorar esta hipótesis de lectura, se recorrerán los siguientes ejes de análisis: la relevancia de la escritura en verso como forma propicia para el abordaje de la problemática que plantea el poema, el cuerpo y la belleza de la mujer como campo de contienda política y el estatuto del deseo y la razón en clave genérica. Para el desarrollo de la argumentación se citarán pasajes del poema en inglés provenientes de la edición a cargo de Jonathan Bate y Eric Rasmussen. Por medio de notas al pie, se ofrecerá la traducción de tales pasajes realizada por el Dr. Miguel Ángel Montezanti.

Atención a la forma poética

Las condiciones de producción de *La violación de Lucrecia* se encuentran en estrecha relación con la escritura poética como forma específica de trabajo con el lenguaje. Su publicación tiene lugar en el marco de dos circunstancias particulares: por un lado, la clausura de los recintos teatrales debido a la amenaza de la peste bubónica –plaga que azota a Inglaterra desde mediados de siglo XIV–; por otro, la institucionalización de la imprenta “for secular literature in England” (Cheney “Introduction” 4).² Estos dos datos contextuales han promovido interpretaciones que tienden a disociar la poesía de Shakespeare de su dramaturgia. En primer lugar, sugieren que el quehacer poético se sustrae del mercado de la actuación y de las leyes mercantiles a las que está sometido el teatro. En segundo lugar, alimentan “one of those enduring lies so convenient to the history of progress: that Renaissance dramatists were unconcerned with the circulation of their work on the page; that the press kept aloof from the stage and the early stage kept aloof from the press” (Stone Peters 4-5).³ Esta separación ha sido objeto de críticas porque en ese gesto se intenta conferir a la composición en verso un estatuto inconexo con el canon shakespeariano, lo cual se ha refutado mediante la evidencia de que algunos sonetos, por ejemplo, se han escrito con anterioridad o simultáneamente a la dramaturgia. Se especula, entonces, que la actividad lírica se desarrolla en paralelo con la actividad teatral (Cheney “Poetry and Theatre in Shakespeare’s Sonnets” 226). De hecho, la poesía se imbrica con el género teatral en cuanto comparte imágenes, léxico, temáticas con él.

Empero, más allá de estas disquisiciones, la lírica de Shakespeare no es ajena, desde su escritura, a sus propias condiciones de recepción y al tipo de lectura que requiere. Se trata de una publicación para ser leída que, lejos de dirigirse a una audiencia masiva y heterogénea en lo inmediato, se compone para nobles en el marco de un sistema de mecenazgo, del que dan cuenta las dedicatorias (Erne 56) que enmarcan su producción lírica. *La violación de Lucrecia*

² “para la literatura secular en Inglaterra”. Esta y todas las traducciones de textos críticos en inglés me pertenecen.

³ “una de esas mentiras que permanece tan convenientemente en la historia del progreso: que los dramaturgos renacentistas no se preocupaban por la circulación de su trabajo en papel, que la imprenta se mantenía ajena al teatro y que el teatro se mantenía ajeno a la imprenta”.

no es la excepción: una breve concatenación de sintagmas dedica el poema narrativo a Henry Wriothesly, conde de Southampton. No obstante, estas palabras elogiosas no constituyen un mero componente paratextual, sino que albergan protocolos de lectura específicos para aprehender la tragedia en verso.

El encomio en prosa que precede al poema anticipa al lector ambigüedades y ambivalencias –incluso contradictorias– como principios constructivos de *La violación de Lucrecia*. La vacilación semántica se hace presente ya en la primera oración: “The love I dedicate to your lordship is without end” (72).⁴ Puede hipotetizarse que la hipérbole que se predica es un indicio de las condiciones de producción de la poesía: el amor sin medida que siente quien escribe es la retribución al financiamiento y apoyo económico del patrón artístico, al que Shakespeare también ha dedicado su primer poema, *Venus and Adonis*. Erne, de hecho, estima: “The notably warmer rhetoric of the second dedication suggests that Shakespeare had received a reward of some kind” (57).⁵ No obstante, puede atribuirse otro sentido a la retórica hiperbólica si se considera que la palabra “end” registra en el léxico isabelino otra dimensión semántica: se refiere también a “propósito”, “fin”. Esta acepción hace entrar en crisis a la consideración inicial: el amor profesado hacia el mecenas puede ser infinito, pero no condice necesariamente con una escritura genuflexa. Si bien la escritura poética encuentra en el mecenazgo una condición de posibilidad, no se subordina a él y genera sentidos que, en su ambigüedad, se desprenden de él al no cumplir una finalidad determinada. La rebeldía polisémica del verso se impregna y se anticipa en la breve prosa que compone la dedicatoria.

Además, la dedicatoria expresa el tono inquieto y rebelde del poema en relación con el empleo de fuentes. El breve texto parece hacer una referencia muy solapada a los *Fasti* y *Ab Urbe Condita*: “this pamphlet, without beginning, is but a superfluous moiety”.⁶ “Without beginning”, que establece un juego de opuestos con el hiperbólico “without end”, parece insistir en el estatuto independiente de

⁴ “El amor que dedico a vuestra señoría es interminable”.

⁵ “La retórica notablemente más cálida de la segunda dedicatoria sugiere que Shakespeare ha recibido alguna forma de recompensa”.

⁶ “este escrito sin comienzo no es sino una porción superflua”.

la letra poética: del mismo modo que no reconoce finalidades, tampoco admite comienzos, proponiéndose como material inédito e insólito. Esta lectura coloca a la figura del poeta en relación con un pasado, respecto del cual también se muestra indómito. Se revela aquí el procedimiento de trabajo con las tradiciones heredadas: *La violación de Lucrecia* se apropia de los relatos en torno a la protagonista y traza “untutored lines”.⁷ Si las fuentes proporcionan los temas, imponiendo así un límite sobre el contenido, se deduce que la sublevación poética se dará en el plano de la forma, a la que hay que leer desde sus ambigüedades y ambivalencias según anticipa la dedicatoria en términos de protocolos de lectura.

La tarea de reapropiación de las tradiciones literarias heredadas se evidencia en otro apartado que demora el acceso al poema: la prosa intitulada “Argument”. Esta pequeña pieza sintetiza al lector los acontecimientos en los que se encuadran la violación y el suicidio de Lucrecia. Frente a esta anticipación de lo que aborda *La violación de Lucrecia*, se torna ineludible el interrogante respecto del sentido de los versos subsiguientes: ¿por qué ha de leérselos, si ya se ha familiarizado a quien lee con los sucesos que se narran? De este modo, se explicita otra motivación para la lectura, que no se reduce exclusivamente a la constatación de contenidos: se produce un desplazamiento del objeto de interés hacia la forma. La pregunta que guiará la lectura no es solamente de qué trata el poema, sino también cómo aborda los temas y problemas que plantea. Al comparar los versos con el argumento, se observa que la lírica opera sobre el argumento en términos de remoción o ampliación. Por ejemplo, este último ofrece datos históricos sobre Tarquino y sus antepasados que luego no se recuperan. Por otro lado, una oración resume la violación de Lucrecia y la posterior fuga del criminal frente a los, aproximadamente, cuatrocientos versos que recomponen estas escenas. Asimismo, el argumento entra en tensión con el poema: la prosa señala que Tarquino viola a Lucrecia luego de haberla visto, mientras que los versos relatan que no entra en contacto visual con ella sino cuando llega a su morada, después de haber escuchado las palabras de Colatino sobre la belleza de su esposa. “Bien se advierte la preponderancia de este desplazamiento desde lo visual a lo auditivo”

⁷ “versos iletrados”. *Untutored* califica a los versos, en su sentido literal, como líneas sin tutoría.

(Montezanti 12). El poema, entonces, yuxtapuesto con el argumento, instala el problema del lenguaje y las imágenes que este puede construir a partir del trabajo con la forma lírica. Se presenta, de este modo, como la modalidad literaria apropiada para componer “the state government chang[e] from kings to consuls” (72)⁸ a partir del tema de la violación.

La contienda por el cuerpo de la mujer y la forma poética

El poema introduce en sus primeros versos uno de los problemas definitorios del sujeto de la Modernidad temprana: el estatuto del deseo. En el marco de las tendencias antropocéntricas y secularizadoras que caracterizan al Renacimiento inglés, cuál es la naturaleza de fuerzas eróticas que reclaman su satisfacción y qué función asignarle en los vínculos sociales son interrogantes que plantea *La violación de Lucrecia*. Así lo hace mediante una sintaxis que demora la aparición de Tarquino como sujeto psicológico y gramatical: “From the besieged Ardea all in post, / Borne by the trustless wings of false desire, / Lust-breathed Tarquino leaves the Roman host” (74).⁹ La disposición sintáctica presenta a un Tarquino insuflado por la lujuria, objeto de pulsiones que parecen excederlo. Esta primera caracterización se corresponde con la perversión polimorfa de un infante que provoca “transgresiones [que] tropiezan con escasas resistencias porque [...] no se han erigido todavía o están en formación los diques anímicos contra los excesos sexuales: la vergüenza, el asco y la moral” (Freud 173). A diferencia de un niño, no obstante, él sí es consciente de la naturaleza criminal de su comportamiento –como lo demuestran sus extensas disquisiciones antes de perpetrar su crimen–. En efecto, la voz lírica no ignora la criminalidad de la conducta de Tarquino al adjudicarle a su deseo el carácter de falso.

Se observa, entonces, un doble movimiento en la construcción de este personaje. Por un lado, se lo moderniza al admitírsele una dimensión deseante; pero, por otro, se le exige una reflexión racional que la acompañe, a la que Tarquino no da lugar. La criminalidad, entonces, no recae sobre el deseo en sí, sino

⁸ “el cambio de gobierno del estado [...] de los reyes a los cónsules”.

⁹ “Desde la Árdea cercada, con malsana / vehemencia de deseo falso y ciego, / Tarquino deja la legión romana”.

sobre un modo de vincularse con él que desestima cualquier mediación reflexiva. Esta distinción resulta comprensible en el marco de la Modernidad temprana inglesa que tiende hacia una mayor racionalización, particularmente en quienes ejercen el poder: el sujeto político, secularizado ya de voluntades celestiales, no ha de delegar la soberanía a sus pulsiones. Tarquino descuida este mandato moderno y hace de Lucrecia el objeto sobre el cual ejercer la agencia que no se reconoce él mismo. La violación adquiere, de este modo, un matiz social: se trata, entonces, de un acto ilícito de índole política que emplea como su medio la violencia sexual.

Colatino es también responsable de tal desplazamiento en manos de Tarquino. El uso particular que hace el poema shakespeariano de las fuentes lo presenta como causante de la violencia perpetrada sobre su esposa puesto que son sus palabras las que instigan al criminal:

Haply that name of 'chaste' unhappily set
This bateless edge on his keen appetite;
When Colatino unwisely did not let
To praise the clear unmatched red and white
Which triumph'd in that sky of his delight (74).¹⁰

En el pasaje se observan dos momentos: por una parte, la descripción de la belleza de Lucrecia y, por otro, el modo en que Colatino emplea el lenguaje. La elevación de su esposa sobre el pedestal de lo ideal se confirma en los colores sin parangón de su rostro que la conducen hasta la esfera celestial y la hacen una figura casta. Tal conceptualización de la belleza de Lucrecia “retoma la idea de la mujer inalcanzable, de cierta idealización que Petrarca ya había elaborado con la figura de Laura” (Margarit 124) y permite caracterizar a Colatino como enunciador. El poema narrativo no duda en ridiculizarlo al modalizar su comportamiento lingüístico con el adverbio “unwisely”: Colatino es un orador imprudente. Lucrecia es, entonces, doble víctima de esa imprudencia: en un principio, la idealización es también un modo de objetivarla; luego, esa primera objetivación se traduce en la

¹⁰ “Ese nombre de ‘casta’ habrá instigado
De su apetito el filo y el arrojo,
Cuando, imprudente, Colatino ha dado
En alabar el claro blanco y rojo
Que en su cielo triunfan a su antojo”.

segunda objetivación a la que con violencia la somete Tarquino. Vickers resume: “The result, then, of this rewriting is a heightened insistence on the power of description, on the dangers inherent in descriptive occasions. Here, Collatine's rhetoric [...], not Lucrece's beauty, prompts Tarquin's departure” (175).¹¹ El uso impremeditado del lenguaje a cargo de Colatino adquiere también un correlato sociopolítico: ese lenguaje, al presentar a Lucrecia como objeto, es un factor causal de la ulterior conducta criminal que determinará el cambio de régimen.

La retórica de Colatino resulta arcaica en un momento en que la secularización antropocéntrica tiende a privilegiar la materialidad de lo concreto. Su lenguaje se actualiza mediante el género del blasón, sobre el que Vickers explica:

A *blason* was, first, a codified heraldic description of a shield, and, second, a codified poetic description of an object praised or blamed by a rhetorician-poet [...]. Collatine's boastful publication of Lucrece's virtue and beauty, inscribes itself within a specific mode of rhetorical praise, a mode grounded in and thus generative of metaphors of heraldic (175-176).¹²

Se trata de una tradición literaria vinculada con la caballería medieval que en la época isabelina solo queda reducida a un entretenimiento cortesano dado que los escudos mismos pasan a ser meros ornamentos frente a la preponderancia de la pólvora (172). A modo de ejemplo, puede leerse el siguiente pasaje:

But beauty, in that white intituled,
From Venus' doves doth challenge that fair field:
Then virtue claims from beauty beauty's red,
Which virtue gave the golden age to gild
Their silver cheeks, and call'd it then their shield;
Teaching them thus to use it in the fight,
When shame assail'd, the red should fence the white (76).¹³

¹¹ “El resultado, entonces, de esta re-escritura es una intensificada insistencia en el poder de la descripción, en los peligros inherentes a las ocasiones descriptivas. Aquí, es la retórica de Colatino, [...] no la belleza de Lucrecia, la que induce la partida de Tarquino”.

¹² “Un *blason* era, en primer lugar, una descripción heráldica codificada de un escudo y, en segundo lugar, una descripción poética codificada de un objeto encomiado o vilipendiado por un poeta-rétor [...]. La publicidad presuntuosa de la belleza y virtud de Lucrecia por parte de Colatino se inscribe en un modo específico de encomio retórico, un modo basado en la heráldica que genera metáforas de ese tipo”.

¹³ “La paloma de Venus legitima
A la belleza que en el blanco impera;
La virtud el color rosado estima,
Que la dorada edad soñó señera.

Esta forma de belleza es la que reseña la voz del poema cuando Tarquino ve por primera vez a Lucrecia. La descripción se vale de una semántica belicosa: su cara es un campo de batalla donde sus componentes se enfrentan cual fuerzas enemigas que se asedian y forman barreras con escudos. Asimismo, se mencionan dos metales heráldicos –oro y plata– para dar cuenta de los matices en los colores de su rostro. La ligazón entre “This heraldry” (77)¹⁴ y “Lucrece’ face” (77)¹⁵ para dar cuenta de su belleza es objeto de desdén por parte del yo lírico: “Perchance his boast of Lucrece’ sov’reignty / Suggested this proud issue of a King” (75).¹⁶ El poema observa en esta retórica la responsabilidad sociopolítica por la conducta criminal de la que es luego víctima Lucrecia.

La impericia política de Colatino, entonces, tiene como correlato su pobreza artística. El esposo de la protagonista verbaliza su belleza pero es, de acuerdo con la voz lírica del poema shakespeariano, un mal poeta:

Beauty itself doth of itself persuade
The eyes of men without an orator;
What needeth then apologies be made,
To set forth that which is so singular?
Or why is Colatino the publisher
Of that rich jewel he should keep unknown
From thievish ears, because it is his own? (75).¹⁷

La serie de preguntas, que opera como una reprimenda a la retórica de Colatino, constituye para C. S. Lewis, junto con otros versos aledaños, “three stanzas of digression” (500).¹⁸ Esta digresión, si resulta tal, es el procedimiento para dar cuenta del error estético del esposo de Lucrecia: su lenguaje idealizador

A la mejilla, blanca que se esmera
Le enseña a proteger su débil flanco
Y que así el rojo fortifique al blanco”.

¹⁴ “Esta heráldica”. Esta traducción me pertenece.

¹⁵ “el rostro de Lucrecia”.

¹⁶ “Acaso su jactancia por Lucrecia / Al orgulloso príncipe instigara”.

¹⁷ “La belleza en sí misma da razones

A los ojos: no quiere orador fino.

¿Por qué necesitar de arduas razones

Para decir su singular destino?

¿O por qué la publica Colatino?

¿Oculta mantendrá, por ser su dueño,

Su hermosa joya del ladrón empeño?”.

¹⁸ “tres estrofas de digresión”.

no logra aprehender la belleza de su amada. Su lengua es “shallow” (77)¹⁹ según la propia impresión de Tarquino: “In that high task hath done her beauty wrong, / Which far exceeds his barren skill to show” (77).²⁰ Llama la atención que sea un “false lord” (76)²¹ de conducta criminal quien juzgue la impericia artística de Colatino, aunque la duda se disipa al prestar atención a la adjetivación de este personaje: al igual que su deseo, es falso. En la contienda retórica que establecen los protagonistas masculinos en torno a la belleza de Lucrecia, solo el lenguaje que, mediante el deseo, logre sustraerla de la objetivación ideal podrá validarla. Tarquino logra así exponer la caducidad de la oratoria de Colatino.

No obstante, Tarquino, por medio de la violación, vuelve a reducir a Lucrecia al estatuto de objeto y su crimen posee, como en el caso de Colatino, un correlato estético y sociopolítico. La protagonista se le presenta como “a virtuous monument” (92)²², una obra de arte que él envilece, tal como ella misma se lo hace saber al concebir el ultraje en clave de “vile a spectacle” (104).²³ Para Vickers, la apreciación artística de Tarquino se inscribe en la misma línea retórica que ostenta Colatino: “Lucrece is fully blazoned only when Tarquin approaches her bed [...]. The narrator describes Lucrece's body part by part” (178).²⁴ No obstante, la descripción de la belleza de Lucrecia se cifra en otros símiles en este momento del poema: el de la ciudad. “[A] poor citizen” (96)²⁵ refiere a su corazón y “sweet city” (96)²⁶, a su cuerpo. Ella ya ha dejado de ser una “fortres[s]” (75)²⁷ y una arquitectura más secular y moderna recupera su belleza. Tarquino logra percibirla y verbalizarla de un modo más terrenal ya que su percepción y enunciación están mediadas por su dimensión deseante. Sin embargo, él mismo socava su conceptualización estética cuando ultraja a la joven al no reconocer lo bello como

¹⁹ Montezanti traduce este término como “ligera”; también puede considerarse su acepción “superficial”.

²⁰ “En su alta empresa le ha causado mengua / Que excede lo que su estro ha demostrado”.

²¹ “el falso”.

²² Montezanti traduce la expresión por “templo de virtud”. Para el caso, puede considerarse una variante más literal: “monumento virtuoso”.

²³ “vil espectáculo”.

²⁴ “Lucrecia es completamente objeto de un blasón cuando Tarquino se aproxima a su cama [...]. El narrador describe su cuerpo parte por parte”.

²⁵ “un pobre ciudadano”. Esta traducción me pertenece.

²⁶ “cándida ciudad”.

²⁷ “fortaleza”.

aspecto que responde a su subjetividad. El poema recupera esta idea mediante el quiasmo “modest wantons! wanton modesty!” (93).²⁸ La belleza de Lucrecia, que yace inerme, se equipara con una modestia calificada de lasciva. Se produce aquí el desplazamiento de un calificativo que se corresponde con el victimario hacia la víctima. Esta hipálage permite dar cuenta del gesto criminal de Tarquino: su deseo le ha permitido apreciar la belleza de Lucrecia, por lo que supera así la retórica de Colatino, pero su carácter irreflexivo reviste ese deseo de falsedad, a partir de lo cual percibe una lascivia que la protagonista no porta, por la que se cree habilitado a someterla. De hecho, así se lo hace saber: “Thy beauty hath ensnared thee to this night” (97).²⁹ Tarquino, en su falacia, sigue objetivando a Lucrecia como portadora de belleza y, al hacerlo, perpetra un crimen sexual sobre ella sin asumir su responsabilidad por sus actos, excusa que el antropocentrismo moderno del Renacimiento inglés no se permite soslayar, como queda de manifiesto en el posterior exilio al que se lo condena.

La yuxtaposición de los dos personajes masculinos pone en tensión dos formas de conceptualizar la belleza en estrecha relación con una conducta sociopolítica. Por un lado, Colatino y su lenguaje quedan en ridículo al ser superados por un modo de enunciar lo bello que incorpora la categoría del deseo. Por otro, Tarquino no logra vincularse con ese deseo sino a través de la violencia ejercida sobre el cuerpo de la mujer. En la objeción de este personaje al esposo de Lucrecia yace la denuncia sobre la caducidad de una forma lingüística que pretende dar cuenta de la belleza sin ponderar la importancia de la dimensión deseante. Pese a estas diferencias, la protagonista no deja de ser para ambos un objeto sin voluntad propia. Ella queda atrapada así entre dos retóricas en pugna, lo cual se evidencia en el oxímoron con que se la caracteriza: Lucrecia es una “earthly saint” (78).³⁰ Para su marido, comprime la imagen casta; el deseo de Tarquino logra apreciarla en su dimensión terrenal aunque sin admitir que ella misma es una individualidad deseante. El pasaje del plano ideal hacia el material

²⁸ “Oh, audaz modestia, oh, modesta audacia”. *Wanton* también puede significar “lasciva”.

²⁹ “Tu belleza te ha entrampado”.

³⁰ “santa mortal”. *Earthly* también puede traducirse como “terrenal”.

se obtura y, como consecuencia, ella no puede terminar de subjetivarse, lo cual genera las condiciones para un desenlace funesto.

Deseo, razón y dolor en hombres y mujeres en clave política

La composición de lo bello en Lucrecia constituye un artificio artístico para explorar los rasgos de las subjetividades de la Modernidad temprana: el deseo y la razón en hombres y mujeres. La belleza de la protagonista ha expuesto la caducidad de la retórica de su esposo y ha colocado la dimensión deseante en estrecha relación con la apreciación estética mediante la figura de Tarquino. No obstante, este personaje, en su acto de violación, no hace más que destrozar la belleza que despierta su deseo porque no media entre este y su relación con Lucrecia la actitud reflexiva que se impone como imperativo al hombre moderno. A diferencia de este personaje, la protagonista, luego de la desgarradora experiencia de la violación, sí esboza reflexiones sobre sí misma y su estatuto en la sociedad. El poema aborda cada una de estas conductas de diversas maneras: el naciente gobierno de cónsules, que hace de la racionalidad su estandarte, desplaza al gobierno de reyes y a Tarquino como personaje que lo corporeiza luego de su comportamiento irreflexivo y criminal; Colatino asume su responsabilidad por su impericia artística y política, y logra sobrevivir a la tragedia por medio de una participación activa en el estado naciente. Para Lucrecia, por su parte, la experiencia del dolor constituye un rito de paso mediante el que intenta elaborar su subjetividad, aunque esta no puede integrarse de modo genuino en el sistema emergente, por lo que la tragedia cifrada en su suicidio resulta inminente.

Para actualizar la figura de Tarquino en términos modernos, *La violación de Lucrecia* se apropia de la psicomaquia. Si en el Medioevo este género se corresponde con la representación alegórica de una disputa entre virtudes humanas abstractas y los vicios, aquí la contienda es entre el deseo de un sujeto individual y un deber ser social y político. Dada esta tensión, las figuras retóricas de la paradoja y el oxímoron son las que articulan la psicomaquia poetizada: la concreción irreflexiva de su deseo “[will] make something nothing by augmenting

it” (81),³¹ que devendrá en una “poor rich gain” (80).³² Las cavilaciones que componen la psicomaquia moderna demuestran que Tarquino hace uso de un ejercicio racional –que luego decide desoír– para interpelar su deseo, por lo que su conducta final incrementa su componente criminal. La apropiación de este género se realiza, entonces, a la luz de la relación entre el deseo y la razón como dos aspectos de la secularización antropocéntrica del Renacimiento inglés. Al respecto, Kramer y Kaminsky indican:

As he is “madly toss’d between desire and dread” (l. 171), and as the rape draws closer, Tarquin is described as increasingly fragmented and, expectedly, less in control. His faculties and parts are revolting subjects in a being weakened by the slaughter of right reason. [...] Tarquin both leaves and deliberately loses himself. Tarquin changes into the rapist [...]. This is quite different from saying that a person develops, or allows to emerge, tendencies toward evil which exist *in potentia*, and which were previously knowable and discernible (149-150).³³

El poema presenta a Tarquino como un violador en términos estrictamente sociales, por lo que no cesa de responsabilizarlo por el crimen que perpetra sobre Lucrecia y, en consecuencia, su posterior tragedia. Luego del debate interno visibilizado en la psicomaquia, Tarquino concluye: “Then, childish fear, avaunt! debating, die! / Respect and reason, wait on wrinkled age! / [...] Desire my pilot is” (87).³⁴ Por perseguir su deseo y desasirse de la reflexión, no solo adopta una postura infantil, sino también una postura animal, como lo confirman de modo reiterado numerosas imágenes a lo largo del poema. Inmaduro y salvaje, resulta inadecuado para el ejercicio político. “[A]gainst law and duty” (97),³⁵ no posee las condiciones para participar de la Modernidad temprana inglesa que *La violación de Lucrecia* materializa en el naciente gobierno de cónsules. Se

³¹ “la nada va en aumento”.

³² Montezanti traduce la totalidad del verso con la oración “bancarrota les cuesta la ganancia”. La frase nominal en cuestión puede traducirse como “una pobre rica ganancia”.

³³ “Dado que ‘entre deseo y miedo va deshecho’, a medida que la violación se aproxima, se describe a un Tarquino cuya fragmentación se incrementa y, como es de esperarse, se encuentra menos en control [de sí mismo]. Sus facultades y sus partes están en rebeldía en un ser debilitado por la razón justa. [...] Tarquino se abandona a sí mismo y deliberadamente se pierde. Tarquino se transforma en un violador [...]. Esto dista mucho de decir que una persona desarrolla, o permite emerger, tendencias hacia el mal que existen *in potentia*, y que podían conocerse y discernirse con anterioridad”.

³⁴ “¡Fuera este miedo e infantil antojo!” / ¡Aguarde la razón vejez serena! / [...] Guía es deseo”.

³⁵ “en contra de la ley y del deber”. Esta traducción me pertenece.

confirma así que el crimen sexual se desarrolla en el marco de procesos sociales y políticos mayores.

En la composición de *Tarquino*, el poema shakespeariano dota de mayor complejidad literaria y política al personaje de las fuentes clásicas. Su dimensión deseante es el componente que lo define como sujeto moderno en tanto en el vínculo con el deseo es donde se pone en juego la libertad del hombre: solo a partir del reconocimiento de sí como entidad autónoma –proceso que comienza a desarrollarse en el período renacentista–, de los límites y alcances de las facultades y deseos propios, es cuando se admite al ser humano como individuo libre. Este reconocimiento tiene lugar a partir de la reflexión y de la observación de la dimensión deseante a cargo del juicio. *Tarquino* se desentiende de este mandato de la Modernidad. En su figura se desarrolla la contienda del sujeto moderno: un deseo individual entra en colisión con un orden social, al punto tal de quebrantarlo; tanto en las fuentes como en el poema shakespeariano, su comportamiento conduce a la tragedia que da lugar al cambio de régimen político. La violación se presenta así no como un acto sexual sino como un acto político que emplea el ultraje sexual como medio.

En contraposición con el personaje de *Tarquino*, desterrado del gobierno de cónsules, emerge la figura de *Colatino*. En un principio, él también pone en riesgo su participación en el nuevo régimen dado que su falta de reflexión artística, traducido en un gesto políticamente imprudente que conduce a la violación y muerte de *Lucrecia*, no favorece su inserción en él. En este sentido, el duelo por la tragedia que se desata sobre este personaje masculino es también un duelo retórico y político. Por esta razón, el lenguaje no lo asiste: “Begins to talk; but through his lips do throng / Weak words, so thick come in his poor heart's aid, / That no man could distinguish what he said” (158).³⁶ La retórica hasta el momento por él esbozada ha desencadenado la tragedia. Requiere, por eso, otro lenguaje que le permita atravesar su duelo y sobreponerse a ella. Encuentra esa forma lingüística en el nuevo ordenamiento político, tal como se lo garantiza *Brutus*, a cargo de la transición hacia el gobierno de cónsules:

³⁶ “Habla por fin, pero la voz es escasa: / Dice débil palabra y no sorprende / Que lo que pronunció nadie comprende”.

Such childish humour from weak minds proceeds:
Thy wretched wife mistook the matter so,
To slay herself, that should have slain her foe.

'Courageous Roman, do not steep thy heart
In such relenting dew of lamentations;
But kneel with me and help to bear thy part (160).³⁷

El sistema de gobierno emergente ayuda a Colatino a atravesar su duelo al asignarle un espacio concreto a ocupar y una función a desempeñar. Recoge su lamento privado en aras del bienestar común, rasgo que define el régimen de cónsules (Matthes 1).

Al igual que su esposo, Lucrecia manifiesta, previo a la violación, conductas que la inscriben en la retórica de Colatino pero, a diferencia de él, no logra sustraerse de la misma. Objetivada por un lenguaje que la idealiza, Lucrecia no puede sino obedecer los mandatos sociales que se desprenden de dicha forma discursiva: “for thy honour did I entertain him; / Coming from thee, I could not put him back, / For it had been dishonour to disdain him” (114).³⁸ Ella misma acepta hospedar al extraño que ha de ultrajarla, lo cual se trata de una obligación –y no necesariamente una decisión personal deliberada– fundada en el respeto que la dama ha de sentir por aquellos que alegan honrar a su marido. Tarquino se aprovecha de esta instrucción que Lucrecia ha recibido y reproduce la retórica de Colatino como medio para llevar a cabo su cometido: “He stories to her ears her husband’s fame, / [...] And decks with praises Collatine’s high name, / Made glorious by his manly chivalry / With bruised arms and wreaths of victory” (79).³⁹ Lucrecia se presenta como una receptora acostumbrada a estos modos de lenguaje idealizadores a partir de temáticas heroicas, que la incapacitan para “read

³⁷ “De mente débil es tan nimia cosa:

Erró tu esposa con su cruel castigo,
Cuando debió matar a su enemigo.
No hundas tu corazón, romano fuerte,
En flojo arrojó de lamentaciones;
De rodillas los dos, *contribuye a sostener tu parte*”.

La traducción del sintagma en cursiva me pertenece.

³⁸ “Pero en tu honor debía yo hospedarlo; / No lo pude alejar, pues de ti vino, / Falta a tu honor sería desdeñarlo”.

³⁹ “Él le cuenta la fama del marido / [...] De Colatino el nombre ha distinguido / Que por nobles acciones gana gloria, / Con armas y coronas de victoria”.

the subtle-shining secrecies / Writ in the glassy margents of such books” (78).⁴⁰ No puede percibir que el sistema que la liga a su esposo es también el que la liga a Tarquino y la hace blanco de su amenaza. Sucumbe al lenguaje del heroísmo que compone una retórica cuyas “construcciones discursivas [...] son expresiones de una cosmovisión que va quedando gradualmente en el pasado” (Menán 4). De este modo, la lucha de poder que se representa en la violencia sexual muestra a Lucrecia como una doble víctima: de un lenguaje que la objetiva mediante la idealización y de otro que lo torna objeto de burla.

Dada su envergadura, la violación, entonces, constituye para la protagonista un rito de paso obligado. Esta situación fuerza a Lucrecia a sustraerse del lugar de objeto al que ha sido reducida para intentar subjetivarse a partir de la elaboración del dolor. El despliegue retórico que sigue al ultraje, considerado inverosímil (Lewis 500), es la explicitación del elemento necesario para subjetivarse: el lenguaje. Sus extensos parlamentos componen la búsqueda de las palabras que puedan ayudarle a elaborar el dolor. En esa composición, Lucrecia debe subjetivarse en la voz que da forma al duelo y descubre la obsolescencia y la inutilidad de las tradiciones heredadas para hacerlo, tales como la expresión lírica denominada “lamento”, por la cual se verbalizan las emociones desatadas por una situación dolorosa. Ella afirma: “But I alone alone must sit and pine, / [...] Mingling my talk with tears, my grief with groans, / Poor wasting monuments of lasting moans” (111).⁴¹ En esta expresión, Lucrecia se apropia del lamento solo para exponer su caducidad. Así lo sintetiza Jacobson:

Lucrece’s lament has three rhetorical shifts, railing first against the darkness of night (764–833), second against the opportunity Tarquin has seized (834–924), both of which, it turns out, depend upon a third category: time (925–41) [...] Since Lucrece ultimate jettisons her arguments, the grounding of each new idea with a cypher appears to accentuate the airy futility of her cries, which she calls “This helpless smoke of words” (1027) (107).⁴²

⁴⁰ “le[er] [...] la intención velada / Escrita en esos libros con recelo”.

⁴¹ “sola estoy y estoy doliente; / [...] Mezclo palabras, lágrimas, gemidos, / Monumentos de crónicos quejidos”.

⁴² “El lamento de Lucrecia tiene tres giros retóricos, despotricando primero en contra de la oscuridad de la noche (764–833), luego en contra de la oportunidad de la que Tarquino se ha aprovechado (834–924), ambas dependientes de una tercera categoría: el tiempo (925–41) [...]. Dado que Lucrecia eventualmente se deshace de sus argumentos, el esbozo de cada nueva idea parece acentuar la futilidad de su llanto, al que llama ‘humo de palabras’”.

El lenguaje del lamento no permite que desarrolle una subjetividad que posibilite traducir su dolor de modo concreto: “Out, idle words, servants to shallow fools! / Unprofitable sounds, weak arbitrators!” (122).⁴³ Esta expresión lírica no le permite dar forma a su duelo. La protagonista, al igual que el poeta que compone *La violación de Lucrecia*, también se rebela frente a las tradiciones literarias heredadas.

Sin embargo, el rito de iniciación en la subjetivación por parte del personaje femenino se detiene en el plano artístico y, a diferencia del pasaje que transita su esposo hacia el gobierno de cónsules, ella no puede elaborar su duelo en el orden social. En la búsqueda de un lenguaje que le permita dar cuenta de su dolor, la voz lírica observa: “Sometime her grief is dumb and hath no words; / Sometime 'tis mad and too much talk affords” (126).⁴⁴ La poesía emerge aquí como la forma del lenguaje que puede recoger la temática de la violación –tal como se anticipa en las breves prosas que ofician de preámbulo a *La violación de Lucrecia*– puesto que combina, en la disposición de las palabras en verso, el silencio y la profusión verbal. No obstante, no se presentan para la protagonista formaciones sociales –figuras o relaciones– que le permitan insertarse, desde la experiencia vivida, en el régimen político emergente: “Thus, the republic is deeply gendered. Split at its inception into public and private spheres that mimic the constitution of sexual difference, republics are notoriously decried for their foundational subordination of women” (Matthes 3).⁴⁵ El nuevo orden social no reconoce para la mujer que la violación es de carácter público, la obliga a hacer su duelo en privado. El procedimiento de la écfrasis es el que le permite a Lucrecia comprender esta inequidad. Mientras ella verbaliza una pintura en la que se plasma la guerra de Troya, la voz lírica observa: “art gave lifeless life” (139).⁴⁶ El lenguaje artístico cuenta con la fertilidad de poetizar el dolor, y también señala la necesidad de un orden simbólico que logre acoger la experiencia de la mujer, de forma tal que la vida surgida en la poesía

⁴³ “¡Fuera, vanas palabras, siervas lelas, / vacuo sonido, endebles juzgadores!”.

⁴⁴ “A veces, muda de dolor, se calla / Y otras veces en loca voz estalla”.

⁴⁵ “Así, la república posee una profunda marca de género. Divididas desde su concepción entre las esferas públicas y privadas que imitan la constitución de la diferencia sexual, las repúblicas son cuestionadas a causa de la subordinación fundacional de las mujeres”.

⁴⁶ “el arte otorga inerte vida”.

pueda relacionarse. Frente a su inexistencia, Lucrecia percibe con mayor intensidad la imposibilidad de subjetivarse en el plano sociopolítico, que ha de traducirse en su suicidio: “I feared by Tarquin’s falchion to be slain, / Yet for the self-same purpose seek a knife” (123).⁴⁷ La Modernidad temprana del Renacimiento inglés, mediante el gobierno de cónsules emergentes, se propone como una instancia social de hombres para los hombres: el proceso secularizador y antropocéntrico conlleva una marca de género. En él, Colatino resarce sus errores artístico y político, mediante una participación activa en el estado naciente, mientras que a Tarquino, irreflexivo y criminal, se le asigna el castigo del exilio. La mujer no encuentra un lugar en la república porque no se la concibe aún como sujeto de derecho: al no favorecer a la elaboración del duelo, se vuelve a victimizar a la víctima. En ausencia de un espacio social que absorba el dolor, tal como se logra en la esfera artística, sobreviene el suicidio como tragedia.

Reflexiones finales

La violación de Lucrecia traslada la experiencia dolorosa de la protagonista homónima desde las fuentes clásicas hacia la incipiente Modernidad que empieza a cobrar forma en el Renacimiento inglés. Al hacerlo, se exponen problemáticas que comienzan a desarrollarse en el marco de tendencias secularizadoras y antropocéntricas: la conceptualización de la belleza cifrada en la mujer; su objetivación concomitante; la injerencia del deseo en tales procesos; la mediación reflexiva entre las pulsiones individuales y las demandas sociales; las expectativas genéricas que se asignan a cada miembro del orden político moderno en función de su sexo. En este sentido, el poema objeta la retórica que verbaliza Colatino por idealizar a la mujer y acusa a su lenguaje de impericia artística y política. Quien esgrime esa crítica es Tarquino, al que se lo moderniza endilgándole la dimensión deseante. No obstante, los versos también condenan su conducta excluyéndolo del régimen gubernamental naciente dado que no ha sometido su deseo a un escrutinio racional y continúa objetivando a la mujer, esta vez mediante la violencia sexual –que el poema concibe también en clave de ultraje artístico–.

⁴⁷ “El puñal de Tarquino temí, insano, / Mas con el mismo fin busco una daga”.

Cada una de las instancias enumeradas que problematiza *La violación de Lucrecia* se encuentran en estrecha relación con la tragedia. Es a partir de la dolorosa experiencia de la violación cuando Lucrecia intenta subjetivarse, buscando un lenguaje que le permita elaborar su duelo, solo para descubrir que en el nuevo ordenamiento político su dolor no puede tomar forma en la esfera pública, sino que debe reducirse al ámbito privado. De esta manera, se expone una de las grandes contradicciones de la Modernidad temprana inglesa: un crimen sociopolítico –Tarquino desobedece los mandatos de la nueva forma de autoridad que propicia la Inglaterra renacentista en lo que respecta al ejercicio del poder– que se perpetra mediante la violación no contempla un espacio sociopolítico para que la víctima de la violencia sexual dé forma a su dolor. Esta revictimización obtura el proceso de subjetivación de Lucrecia en el orden simbólico y desencadena la tragedia.

La forma poética no ha resultado ajena a la temática abordada por *La violación de Lucrecia*. La disposición en verso es la forma precisa para dar cuenta de la búsqueda en la que se embarca la protagonista, cuyo objetivo es desarrollar un lenguaje para elaborar su dolor como modo de subjetivación. La poesía logra combinar en la sintaxis, que se quiebra de una línea a otra, el silencio que transita la víctima cuando observa la caducidad de las tradiciones literarias heredadas con la profusión verbal que da cuenta de su deseo de subjetivarse y de vivir. El poema narrativo no escapa a su época: no se observa en el personaje femenino una sexualidad deseante, pero sí se logra percibir una dimensión erótica en la búsqueda de la palabra –que se ha calificado como inverosímil– para dar forma a su dolor: el deseo de vida.

Bibliografía

Cheney, Patrick. "Introduction: Shakespeare's poetry in the twenty-first century". Patrick Cheney (ed.). *The Cambridge Companion to Shakespeare's Poetry*. Nueva York: Cambridge University Press, 2007. 1-13.

---. "O, Let My Books Be ... Dumb Presagers': Poetry and Theater in Shakespeare's Sonnets". *Shakespeare Quarterly*. 52. 2 (2001): 222-254.

Erne, Luka. "Print and Manuscript". Patrick Cheney (ed.). *The Cambridge Companion to Shakespeare's Poetry*. Nueva York: Cambridge University Press, 2007. 54-71.

Freud, Sigmund. "Tres ensayos de teoría sexual". *Obras completas*, Vol. VII. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992. 109-224.

Jacobson, Miriam. "Publishing Pain: Zero in *The Rape of Lucrece*". *Barbarous Antiquity. Reorienting the Past in the Poetry of Early Modern England*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2014. 87-113.

Kramer, Jerome; Judith Kaminsky. "These Contraries Such Unity Do Hold: Structure in 'The Rape of Lucrece'". *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*. 10. 4 (1977): 143-155.

Lewis, Clives Staples. *English Literature in the Sixteenth Century, Excluding Drama*. Oxford: Clarendon Press, 1959.

Margarit, Lucas. *Leer a Shakespeare*. Buenos Aires: Quadrata, 2013.

Matthes, Melisa. *The Rape of Lucretia and the Founding of Republics*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 2000.

Menán, Carina. "Otelo, entre discursos antiguos y nuevos". Lucas Margarit y Elina Montes (eds.). *Actas de las Primeras Jornadas en Literatura Inglesa*. Buenos Aires: En prensa.

Montezanti, Miguel Ángel. "Estudio preliminar". William Shakespeare. *La violación de Lucrecia*. Mar del Plata: EUDEM, 2012. 6-41.

Shakespeare, William. *The Rape of Lucrece. Sonnets and Other Poems*. Hampshire: Macmillan, 2009.

---. *La violación de Lucrecia*. Mar del Plata: EUDEM, 2012.

Stone Peters, Julie. *Theatre of the Book, 1480-1880: Print, Text, and Performance in Europe*. Nueva York: Oxford University Press, 2003.

Vickers, Nancy. "This Heraldry in Lucrece's Face". *Poetics Today*. 6. 1-2 (1985): 171-184.