



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

---

---

ENUNCIAR UNA VIOLACIÓN: ÉCFRISIS EN *THE RAPE OF LUCRECE*, DE WILLIAM SHAKESPEARE, Y *SPEAK*, DE LAURIE HALSE ANDERSON

**TESINA**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (LETRAS INGLESAS)

**PRESENTA:**

FRANCESCA TORI AMOZURRUTIA

**ASESOR:**

DR. JUAN CARLOS CALVILLO REYES

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2018





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

Quiero agradecerle a Juan Carlos, mi asesor, por el apoyo incondicional, por guiarme en mis últimos años de la carrera, y a lo largo de la elaboración de esta tesina; también por el tiempo, la paciencia, la dedicación y las enseñanzas, dentro y fuera del salón de clases.

A Aurora Piñeiro, por motivarme en el Seminario de Titulación, por los valiosos comentarios, y por las tan maravillosas clases.

A Irene Artigas, por haberme adentrado al mundo de la éfrasis y a este proyecto, y por haberme ayudado a terminarlo.

A Rocío Saucedo, quien sin saberlo tuvo que ver en que no abandonara mis estudios en épocas de crisis y en motivarme a mejorar.

A Mado, mi mentora, gracias por la amistad, el cariño, las palabras de aliento, por enseñarme y acompañarme.

A mi mamá, por siempre estar presente, por brindarme su cariño y apoyo en todo lo que hago.

A Paulina, por sobrevivir conmigo cuatro años, por seguir siendo mi amiga.

*To all the women out there who inspire me every day to keep raising my voice.*

## Índice

<b>Introducción</b> .....	1
<b>Capítulo 1. Marco teórico de la écfrasis</b> .....	9
<b>Capítulo 2. Función ecrástica en <i>The Rape of Lucrece</i></b> .....	13
<b>Capítulo 3. Función ecrástica en <i>Speak</i></b> .....	30
<b>Conclusiones</b> .....	44
<b>Anexo</b> .....	49
<b>Bibliografía</b> .....	52

And in the language of her eyes, she spoke.  
She would have told her name, and ask'd relief,  
But wanting words, in tears she tells her grief.  
Which, with her foot she makes him understand;  
And prints the name of Io in the sand. [...]  
She tries her tongue; her silence softly breaks,  
And fears her former lowings when she speaks:  
A Goddess now, through all th' Aegyptian State:  
And serv'd by priests, who in white linen wait.  
-Ovid's *Metamorphoses*, Trans. John Dryden

My voice grows from inside me, broken and dry, lies  
still, waits to be remembered, rises soft like smoke,  
creeps out of the room, calls for mother, wakes. A  
word does not rot unless it is carried in  
the mouth for too long, under the tongue.  
-Yvonne Vera, *Under the Tongue*

'No.' The word comes automatically. *No. No.*  
*No.* It's all I say these days. It is as if I am  
making up for the time when I couldn't say it.  
When I wasn't given the chance to say it. *No.*  
-Louise O'Neill, *Asking for It*

## Introducción

La violación es el acto por medio del cual un agresor coacciona a otra persona y la obliga a realizar actividades o prácticas sexuales mediante la violencia física y psicológica. También se la conoce como abuso o agresión sexual. Catherine Belsey argumenta que la violación “differs from common assault to the degree that it involves sexual intrusion and humiliation, with repercussions for both mind and body” (97). Además de éste, hay otros tipos de abuso sexual: por ejemplo, el estupro que consiste en que una persona mayor de edad tenga una relación sexual con una menor de edad, aprovechándose de su autoridad o de su superioridad; o el acoso sexual, que se caracteriza por la expresión verbal, no verbal y/o física que atenta contra la dignidad de una persona, en particular cuando se crea un entorno intimidatorio, hostil, degradante, humillante u ofensivo.

Para la víctima, la agresión sexual tiene consecuencias de carácter físico, como heridas en distintas partes del cuerpo, o incluso hasta la muerte; de carácter psicológico, como el trauma<sup>1</sup> y los efectos que conlleva; y de carácter moral, en el que la víctima llega a sentir culpa o responsabilidad aunque no las haya. Algunos efectos del trauma son la incapacidad de expresarse, la represión de sentimientos y un impedimento para entrar en contacto con el cuerpo; “in addition to the integration of the self-fractured through intimate violence, such acts also may have lasting effects on the human immune system” (Hesberg 195). No obstante, hay

---

<sup>1</sup> En el ensayo “Reading Rape Stories: Material Rhetoric and the Trauma of Representation”, el trauma se define como “A stress or blow that may produce disordered feelings or behavior, or a state or condition produced by such a stress or blow. In other words, the term trauma is more often used to refer to the state of mind that ensues from an injury, than to the blow itself” (Hesford 195).

maneras en que el trauma puede superarse y así sanar la herida; por ejemplo, la terapia psicológica o artística. Wendy S. Hesford argumenta que existe evidencia de que el proceso de contar la historia, o escribir sobre la experiencia personal del trauma, puede ser esencial para la recuperación. Por otra parte, si el trauma no se supera, puede llevar a consecuencias como la privación de la identidad, de la humanidad y, sobre todo, de la voluntad de seguir viviendo. De igual forma, los bloqueos o incapacidades antes mencionados no llegan a sanar.

La violación es un problema social y cultural, debido a que, generalmente, ciertas actitudes sociales tienden a normalizarla; por ejemplo, la predisposición a culpar a la víctima<sup>2</sup> o a negar que este tipo de violencia sucede en la vida cotidiana. Esta agresión sexual se ha percibido de manera diferente a lo largo de la historia. En el ensayo “Rape as Literary Theme: History, Society and Self”, David Peck argumenta que ha tomado varios siglos para que la violación se considere un verdadero crimen; esto es porque en épocas anteriores percibían esta agresión sexual como una forma de los hombres de demostrar su masculinidad y establecer sus derechos ante las mujeres. El disgusto público por la violación ha crecido durante los últimos siglos y, en consecuencia, se ha hecho intentos por entenderla, definirla y tipificarla; por ejemplo, hoy en día se consideran violaciones las relaciones sexuales forzadas en un matrimonio, el abuso de una trabajadora sexual<sup>3</sup>, y ciertas amenazas implícitas y explícitas (Peck Web). Sin embargo, la agresión sexual siempre ha sido una herramienta de opresión y control;

---

<sup>2</sup> Un modo de culpar a la víctima es el *slut-shaming*, que consiste en acusar y molestar al género femenino por ciertos códigos de vestimenta, incluso llegar a llamarla “puta”. Sobre esto, Mary Evans argumenta que “los sistemas legales ‘patriarcales’ hacían consideraciones sobre el comportamiento sexual de las mujeres y a través de estas presunciones reforzaban legalmente definiciones de ‘buenas’ y ‘malas’ mujeres. Las mujeres con intensa vida sexual o una forma de vestir y un comportamiento que pudiera tacharse de ‘sugestivo’ se convertían de víctimas en culpables para los abogados de los acusados que razonaban en términos de los valores sexuales aceptables” (34-35).

<sup>3</sup> Sobre éstas en específico existe todavía una tendencia a normalizar la violación y puede que no llegue a ser reconocida como un delito.

que exista ahora un marco jurídico para procesar a los agresores no implica que desaparezca o disminuya el número de casos.

### ***Violación en la literatura***

El tema de la violación en la literatura aparece en las tradiciones antiguas, como la bíblica y la grecolatina, y sigue estando presente hasta hoy. Es un tema que se ha tratado tanto en la épica y la narrativa como en la poesía. En la literatura clásica de occidente y bíblica, las actitudes ante la violación se perciben como una brecha menor pero con suficientes razones para que se desate una guerra (Peck Web). La violación, en general, terminaba en un acto político y también se consideraba una ofensa no sólo para la mujer que la sufría sino también para su familia<sup>4</sup>. De igual manera, había consecuencias morales porque a la mujer se le consideraba un ser inferior, pero puro: la violación es una mancha de esa pureza y corrompe la visión social de la mujer. En la literatura del siglo XVIII, la violación es un peligro constante para las mujeres; por ejemplo, en *Pamela* (1740), de Samuel Richardson, y en *Evelina* (1778), de Fanny Burney, las protagonistas se enfrentan a la amenaza de ser violadas por hombres de su sociedad o cercanas a ellas. En estas últimas las intimidaciones a las mujeres se abordan como algo normalizado y sin importancia; asimismo, es notorio cómo se percibía a la mujer inferior respecto del hombre. Sobre esto, David Peck explica que esta literatura “takes a naturalistic view of rape, viewing violence, including sexual violence, as inevitable in human relations” (Web). En la contemporaneidad hay un cambio en la manera en que se percibe este delito; la violación ya no

---

<sup>4</sup> Esto sigue sucediendo en muchas sociedades no occidentales.

es causa de una invasión a otro país<sup>5</sup> o causa de una guerra, aunque sigue siendo un arma de guerra. Además, es una transgresión que genera controversia: a algunas personas aún les cuesta trabajo hablar sobre el tema, o les causa incomodidad; por ejemplo, cuando una novela se considera demasiado explícita. Autoras contemporáneas como Yvonne Vera, Joyce Carol Oates y Louise O'Neill abordan el tema de la violación y, en especial, muestran cómo sigue siendo un problema social con efectos físicos, psicológicos y morales. No obstante, considero que los propósitos de los autores contemporáneos al relatar este tema son, en algunos casos, generar conciencia en el público lector. Asimismo, los autores suelen abordar el tema de la violación como un crimen de abuso de poder: un acto invasivo que transgrede la privacidad, el control de uno mismo y que quebranta la autoestima.

Un ejemplo explícito y violento de representación de la violación es la narración del mito de Filomela en el Libro VI de *Las metamorfosis*, de Ovidio. Progne le pide a su esposo, Tereo, que vaya en busca de su hermana Filomela a Atenas. Tereo, rey de Tracia, al quedar fascinado con la belleza de Filomela, la arrastra a una cueva en medio de un bosque y la viola. Después, cuando Filomela amenaza con contarle a su padre y a su hermana lo ocurrido, Tereo le corta la lengua y abusa de ella otra vez. La violación de Filomela tiene una implicación política, pues el padre de Filomela confió en el rey de Tracia para que cuidara de ella como si fuera Atenas misma: “By raping her, he has breached the wall that not only defines and contains virginity but also signifies the border between political order and barbarous upheaval” (Heffernan, 1993: 48). Tan grande es la desesperación de Filomela por denunciar al rey que, aun privada de su voz, encuentra la manera de relatarle a su hermana lo ocurrido: “con la mezcla de hilos blancos y

---

<sup>5</sup> La invasión sólo era cuando la mujer en cuestión tenía una posición de poder o privilegios; el resto de las mujeres no contaban con esa suerte.

rojos escribió” (Ovidio 120) el crimen de Tereo. Ovidio no da mucha información sobre el tejido; sin embargo, con la mezcla de colores se puede imaginar, como dice James A. W. Heffernan, algo sangriento y violento: “the bloody violation of her innocence” (1993: 47). Filomela puede mostrarle el bordado a su hermana y, juntas, deciden vengarse de Tereo. Ambas matan a Itis, hijo de Progne y Tereo, y en el festín que preparan para el abusador, le dan de comer a su hijo: “El rey sentó a la mesa y comenzó a comer el horrendo manjar que le habían preparado, alimentándose de este modo con su propia sangre y con su propia carne” (Ovidio 125). Finalmente, ambas hermanas sufren una metamorfosis: Filomela se transforma en un ruiseñor del bosque y Progne en una golondrina. Sin embargo, en el momento de la venganza, la primera “nunca deseó tanto la palabra como en esta ocasión” (Ovidio 125). Aunque Filomela pudo enunciar su violación a través del bordado, no pudo recuperar su identidad ni voz humana, y adquiere el canto del ruiseñor.

En la época isabelina, William Shakespeare alude al mito de Filomela en su obra dramática *Titus Andronicus* (1594), enfocándose, como lo dice el título, en la tragedia del general romano Tito. En el acto II de la obra, Lavinia, hija de Tito, es violada por Quirón y Demetrio en el bosque. Como en el mito de Filomela, los abusadores le cortan la lengua y las manos, para evitar que ella los denuncie. Además de tener similitud con el mito, hay una alusión directa cuando Marco, tío de Lavinia, encuentra a su sobrina llena de sangre, después de la violación:

Fair Philomel, why she but lost her tongue,  
 And in a tedious sampler sewed her mind:  
 But, lovely niece, that mean is cut from thee;  
 A craftier Tereus, cousin, hast thou met,

And he hath cut those pretty fingers off  
That could have better sewed than Philomel. (2.iv.38-43)

No obstante, Lavinia halla una manera de “hablar”; primero, enseñando el libro de *Las metamorfosis* de Ovidio, especialmente, el apartado de Filomela:

Lavinia, wert thou thus surpris'd, sweet girl,  
Ravish'd, and wrong'd, as Philomela was,  
Forc'd in the ruthless, vast, and gloomy woods? (4.i.53-55)

Más adelante, Lavinia, con ayuda de su tío y guiándose con su boca y pies, escribe los nombres de Quirón y Demetrio, pudiendo así enunciar su violación: “O, do ye read, my lord, what she hath writ? ‘Stuprum – Chiron – Demetrius’” (4.i.77-78).

Por otra parte, la venganza es un tema también adoptado a partir del mito de Filomela. Al igual que Progne le da a Tereo a su hijo para comer, Tito alimenta a Tamora, la madre de los violadores, con un pastel que contiene la sangre de sus hijos. Sin embargo, para Tito, la única solución para que su hija no viva con la vergüenza de su abuso es quitarle la vida:

A reason mighty, strong, and effectual;  
A pattern, a precedent, and lively warrant  
For me, most wretched, to perform the like –  
Die, die, Lavinia, and thy shame with thee;  
And with thy shame thy father's sorrow die! (5.iii.42-46)

Aunque Lavinia quiso seguir viviendo, su padre no le da oportunidad porque su cuerpo ya fue ultrajado, y eso puede significar una desgracia para Tito. En esas épocas, tanto como la de Tito como la de Shakespeare, la castidad era una virtud importante para las mujeres y tenía repercusiones para el cuerpo y también para el alma. Valerie Traub argumenta que en sociedades patriarcales: “[the] virginity for an unnamed woman, and monogamous fidelity for a

married woman – was, after a woman’s economic position, the most important determination of her social status” (130). Por esta razón, Tito, la figura masculina y de autoridad, se apropia de la violación de su hija, como si ésta le afectara más a él. Eso es porque la violación era una deshonra y una vergüenza también para la familia de la persona abusada.

En el mismo año que *Titus Andronicus* se publica *The Rape of Lucrece* (1594), un poema narrativo de William Shakespeare. Esta última obra no sólo nos remite a *Fastos* de Ovidio, o a Tito Livio, que fueron fuentes directas de inspiración para el poema (Burrow 95), sino que también incluye alusiones al mito de Filomela, además de similitudes con *Titus Andronicus*. Como lo indica su título, el poema trata de la violación que sufre Lucrecia a manos de Tarquino, un general romano. Aquí es importante recalcar la inevitable diferencia entre las angustias de la violación en la época moderna con la época en la que vivió Shakespeare, así como en la época en la que se sitúa *The Rape of Lucrece*. Desde el principio del poema, se define a Lucrecia como “Lucrece the chaste” (Shakespeare 7); se podría decir que la identidad de Lucrecia depende de su matrimonio y de la importancia que ella le da a su virginidad, “her consecrated wall” (Shakespeare 723). Una de las preocupaciones de Lucrecia por su violación, y por la que siente vergüenza, es ya no ser una esposa digna de Colatino; “I was a loyal wife: / So am I now – O no, that cannot be; / Of that true type hath Tarquin rifled me” (Shakespeare 1048-1050). Esto es porque, en la época de Shakespeare y en la que se sitúa la obra, las mujeres se consideraban inferiores y menos racionales que los hombres. Ellas tenían que obedecer cuatro virtudes importantes: la obediencia, la castidad, el silencio y la piedad (Traub 130). Además, si las mujeres desafiaban o no respetaban alguna de éstas, una de las consecuencias era una disrupción en el orden social, algo que es muy evidente en las obras dramáticas de Shakespeare

(Traub 132). De igual manera, una disrupción del orden social, como la violación, hacía que se detonara un caos político, doméstico o psicológico. Si bien las angustias sobre la violación son diferentes, esto no le resta importancia ni seriedad.

Siglos más tarde, en la época contemporánea, la escritora estadounidense Laurie Halse Anderson publica la novela *Speak* (1999). La novela gira en torno a Melinda Sordino, una niña de catorce años que también fue violada y sufre un enmudecimiento por el trauma del abuso. En esta obra, la manera en que se aborda la violación es diferente de la Antigüedad clásica y de la Inglaterra isabelina. La autora explora los efectos psicológicos de este tipo de agresión sexual y, de igual forma, la aborda con el propósito de generar conciencia y provocar una reacción en el público lector, principalmente, para los adultos jóvenes.

En *The Rape of Lucrece* y en *Speak* las protagonistas describen pinturas. Esta descripción se convierte en el vehículo para que después puedan enunciar la violación que sufrieron. El presente trabajo de investigación propone un análisis de la función ecfrástica en estas dos obras literarias, con el objeto de comprobar que la écfrasis es fundamental para que las protagonistas recuperen la voz que perdieron. Para ello, en el primer capítulo desarrollaré el marco teórico de la écfrasis; en el segundo y tercer capítulos hablaré sobre la obra de Shakespeare y de Anderson, respectivamente: su contextualización, su desarrollo en general y sus temas principales para, después, enfocarme en el tema de la écfrasis y cómo funciona en la obra, principalmente para las protagonistas.

## 1. Marco teórico de la écfrasis

Se le llama écfrasis a la descripción de una obra de arte cuando se suscita en un contexto literario y produce un efecto, ya sea dentro del texto (en los personajes, en la voz narrativa o poética) o fuera del texto (en el lector). *Écfrasis* es una palabra de origen griego y se compone de dos raíces etimológicas: *ek*, que significa “afuera”, y *phrasein*, “decir, declarar o pronunciar”. James A. W. Heffernan la define como “the verbal representation of graphic representation” (1991: 299), y explica que su definición es la más cercana para identificarla como un modo o tipo de literatura, y que se puede utilizar para el análisis de textos desde la Antigüedad clásica hasta los tiempos modernos. Por su parte, Luz Aurora Pimentel la define como “la representación verbal de un objeto plástico” (2001: 113).

La écfrasis usa un medio de representación verbal para representar otro de carácter no verbal: “we can see at once what makes ekphrasis a distinguishable mode and what binds together all ekphrastic literature from Homer” (Heffernan, 1991: 300). La écfrasis se ha ido acoplando a través de la historia; dicho de otro modo, antes la écfrasis se utilizaba para describir un objeto, una persona o un lugar de una manera muy minuciosa, para que el oyente se imaginara estar ante él. Ahora, hay que considerar que la écfrasis es un “género descriptivo” y una “forma de intertextualidad” (Artigas 16). La écfrasis puede evidenciar o hacer explícita la historia detrás de la obra de arte que ésta última sólo implica. Además, ésta usa dos modos de representación: “the driving force of the narrating word and the stubborn resistance of the fixed image” (Heffernan, 1993: 6).

Al analizar la écfrasis en una obra literaria es importante considerar qué se representa (un cuadro, una urna) y el medio específico de representación (el narrador o la voz poética). La consideración de las últimas dos cosas hace que “the picture of a single moment [turns] into a narrative of successive actions” (Heffernan, 1991: 301). Luz Aurora Pimentel argumenta, en su capítulo “Ecfasis” de *El espacio en la ficción*, que la écfrasis es una orden explícita que “nos invita a buscar el objeto referido para leerlo junto con su descripción. El objeto mismo puede encarnar una serie de significados culturales a los que el texto remite de manera oblicua” (2001: 113). Es decir, al leer una narración ecfástica resulta pertinente cuestionarse cuál es el contexto cultural en el que se inscribe.

De igual manera, la écfrasis tiene un propósito, pues uno de los objetivos es evocar una voz y un poder a través de un objeto mudo y estático (Heffernan, 1993: 6). Asimismo, una de las intenciones que podría tener una narración ecfástica es la de declarar sucesos que no son evidentes a simple vista. La écfrasis permite que una historia cite a otra, uniendo dos narraciones cronológica y temáticamente. No sólo importa la función o el propósito de la écfrasis, sino también su significado; es decir “las significaciones narrativas y simbólicas que pueden leerse en el texto” (Pimentel, 2001: 124). En la *Iliada*, por ejemplo, el significado del escudo de Aquiles es “el mundo que Homero intenta conservar: la civilización micénica del siglo XII a.C” (Artigas 36).

Los estudios dedicados a la écfrasis la dividen en dos categorías: referencial o nocional. La écfrasis referencial es la que describe un objeto que existe en la vida real. Una definición más precisa es la que ofrece Luz Aurora Pimentel: “el objeto plástico que existe en la realidad autónoma” (2001: 281). Un ejemplo en el que se puede apreciar la écfrasis referencial es el

poema de W. H. Auden “Musée des Beaux Arts” (1940), que hace referencia a la pintura *Landscape with the Fall of Icarus*, de Pieter Brueghel, localizada en el Museo Real de Bellas Artes de Bélgica.

El otro tipo de écfrasis que existe es la nocional; ésta es la que trata de obras artísticas que no existen en la vida real y que sólo se encuentran en la imaginación. Hollander la define como “una representación verbal de obras de arte [que se encuentran en otra realidad]. Descripción a menudo elaboradamente detallada de un cuadro, que es convertido en realidad por el lenguaje poético” (Rodríguez 23). Un ejemplo de la écfrasis nocional es la urna griega que se describe en el poema “Ode on a Grecian Urn” (1820) del escritor romántico John Keats.

Los dos tipos de écfrasis tienen similitudes pero también plantean diferentes posibilidades. Una característica que comparten es que el texto hace posible que un objeto inmóvil y que carece de voz, como una escultura o una pintura, se llene de sonidos y movimientos. Sin embargo, en una écfrasis referencial se espera que la voz poética o narrativa sea fiel a la obra artística y que, a través del texto, describa o refiera los elementos que se encuentran en ella. Cuando tenemos una écfrasis referencial, el autor puede dar por hecho que el lector conoce el objeto artístico. Por ello, el comentario de la voz poética o narrativa no es una mera descripción, sino una afirmación del punto de vista desde el que se contempla la pintura, lo que ésta comunica y lo que significa para la voz. De igual forma, el autor puede expresar anécdotas, sentimientos e interpretaciones propias de la obra, es decir, siempre hay un proceso de resignificación.

Por otra parte, en una écfrasis nocional el lector se puede formar una imagen de la pintura en la mente, ya que la obra artística no existe. La voz poética o narrativa no puede dar

por hecho que el lector conoce el objeto, así que su propósito es crearlo para el lector y que éste se haga una idea de la obra de arte a partir de esa descripción. En la écfrasis nocional las imágenes pueden contar una historia y, en varios casos, el escritor interactúa con personajes o con detalles de la pintura o escultura. La interacción o la selección de detalles es selectiva, y esta selección refleja el modo en que la voz poética aborda la obra creada en la imaginación.

Las écfrasis referenciales y nocionales hacen posible que una obra artística perdure a través del tiempo por medio de la palabra. La écfrasis, en general, expresa un punto de vista, una actitud frente al objeto artístico contemplado y la naturaleza de la relación que se entabla con la pintura o escultura.

## 2. Función efrástica en *The Rape of Lucrece*

My sable ground of sin I will not paint / To hide the truth  
of this false night's abuses. / *My tongue shall utter all;*  
mine eyes, like sluices, / As from a mountain spring that  
feeds a dale / Shall gush pure streams to purge my  
impure tale. (Shakespeare 1074-1078; énfasis mío)

*The Rape of Lucrece* es uno de los dos poemas narrativos más conocidos de William Shakespeare, publicado en *Quarto* en 1594, un año después de *Venus and Adonis*. Aunque *Venus and Adonis* tuvo más éxito, *The Rape of Lucrece* fue muy popular, como demuestra el hecho de que en 1600 ya contaba con cuatro ediciones: la sexta edición apareció en 1616, poco después de la muerte de Shakespeare. Al principio, el poema sólo se conocía como *Lucrece*; no es sino hasta casi veinte años después cuando se agrega el énfasis de la violación<sup>6</sup>. La obra de Shakespeare consta de 1, 855 versos en *rhyme-royal stanza* (ababbcc), una estrofa de siete versos pentámetros con rima consonante. Esta estrofa se caracteriza por ser muy formal, por lo que se usa para historias que traten temas de la corte, de lo heroico y de lo trágico. Así, se puede relatar de manera más conmovedora las pérdidas colectivas e individuales. Patrick Cheney menciona que el género de este poema narrativo se puede considerar “[a] tragic minor epic” (2).

Los poemas narrativos se caracterizan por tener una sección al principio que se llama “argumento”, en donde se resume la trama de la obra. En la trama del poema narrativo de Shakespeare, Tarquino, general romano, se obsesiona con Lucrecia, esposa de Colatino, quien le

---

<sup>6</sup> En 1614, en la edición revisada de Thomas Snodham, el título cambia a *The Rape of Lucrece*. (Prince xvii). Sobre esto, Colin Burrow menciona que: “The double title may well have been the result of a wish not to blazon the word ‘rape’ on a title page but to keep it in the picture. That word in the sixteenth century was not quite so unequivocally related to sexual violation as it is today, since it could refer to abduction as well (95). En las primeras obras traducidas al español también se le conocía como *El rapto de Lucrecia*; sin embargo, ya hay versiones al español que llevan el título *La violación de Lucrecia*.”

cuenta al primero sobre la pureza y castidad de su mujer. En la primera parte del poema se puede ver cómo los hombres hablan de las mujeres con el lenguaje de las estrategias militares. Tarquino el Soberbio decide ir a Colacia, donde está la casa de Lucrecia, y ahí se queda como huésped. Cuando conoce a Lucrecia, él compara su belleza con la de Venus y se puede notar el deseo que siente por ella. La primera parte del poema se enfoca en Tarquino y en su cuestionamiento de si abusar de Lucrecia es la decisión correcta. Por ello, Tarquino se caracteriza por su indecisión:

Tarquin lie revolving  
 The sundry dangers of his will's obtaining;  
 Yet ever to obtain his will resolving,  
 Though weak-built hopes persuade him to abstaining.  
 Despair to gain doth traffic oft for gaining,  
 And when great treasure is the meed proposed,  
 Though death be adjunct, there's no death supposed. (Shakespeare 127-133)

Esta vacilación es evidente, pues podría perder su honor como general romano: "Such hazard now must doting Tarquin make, / Pawning his honour to obtain his lust; / And for himself himself he must forsake" (Shakespeare 155-157). Tarquino también se caracteriza por ser un esclavo del deseo que siente por Lucrecia; "*The Rape of Lucrece* insists on its seriousness from the outset . . . [it] depicts the infliction of suffering as a result of the loss of human control" (Roe 34). Tarquino pierde el control, abusa de la hospitalidad y decide violar a Lucrecia: "As from this cold flint I enforced this fire, / So Lucrece must I force to my desire" (Shakespeare 181-182). Incluso después de tomar la decisión, Tarquino se refiere al acto como una "loathsome enterprise" (184). En este sentido, él puede estar consciente de que la circunstancia no le puede traer buenas consecuencias. El poema sigue enfocándose en la indecisión de Tarquino, en los

versos 190 hasta el 280, además de su debate entre el deseo ardiente que siente y la fría consciencia (246). Así, su irracionalidad termina por vencerlo.

Cuando se encamina al cuarto de Lucrecia, Tarquino recibe varias señales que tratan de prevenirlo. Tarquino tiene que forzar las cerraduras de las puertas, “But as they open they all rate his ill, / Which drives the creeping thief to some regard” (Shakespeare 304-305). El viento es otra de las señales de prevención, que apaga el fuego de la antorcha de Tarquino mientras él camina, pero, de nuevo, decide obedecer su deseo y continúa su camino (314-315). La tercera señal es un guante de Lucrecia que él encuentra. Cuando toca el guante, se le clava una aguja en el dedo. Sin embargo, Tarquino ve estas señales como débiles trabas que no se le pueden oponer: “all these poor forbiddings could not stay him; / He in the worst sense consters their denial” (323-324). Al llegar al cuarto de Lucrecia, otra vez tiene que forzar la cerradura, lo que puede considerarse una traba más que trata de prevenirlo, pero Tarquino ya se caracteriza como alguien empecinado. En el verso 348, el general romano toma la decisión de violarla, “I must deflower”, e invoca al Amor y a la Fortuna para que estén de su lado.

Tarquino entra a la recámara de Lucrecia, aunque ella le suplica que no sucumba a la atrocidad que planea hacer. Rebasado por su deseo, el general viola a Lucrecia: “The wolf hath seized his prey, the poor lamb cries, / Till with her own white fleece her voice controlled / Entombs her outcry in her lips’ sweet fold” (Shakespeare 677-679).

Después del acto, la voz poética se concentra en Lucrecia, quien queda muy afectada por la violación. Ella culpa al tiempo, a la suerte y a la noche por ser cómplices de Tarquino; “The Night, Time, Opportunity digressions all repeat and contribute to the theme of the awful inevitability of the rape” (Roe 44). Incluso ella no puede enunciar públicamente lo que sufrió:

“Tarquin silences Lucrece’s arguments as he assaults her body” (Belsey 97), aun después de que Lucrecia le suplica que no cometa el ultraje. Una vez finalizada la escena, Lucrecia le envía una carta a su esposo pidiéndole que regrese a la casa. Mientras espera a Colatino, Lucrecia encuentra una pintura sobre la invasión y la caída de Troya, y luego les relata a su esposo y a su padre la violencia que sufrió. Sin embargo, no puede nombrar a Tarquino. Después de que el nombre del violador se revela, Lucrecia se apuñala a sí misma y muere. Colatino, abrumado por su duelo, con ayuda de Bruto, decide exhibir el cuerpo de Lucrecia por las calles de Roma para vengarse de Tarquino. Los ciudadanos, indignados, destierran a Tarquino y a su familia; “And so to publish Tarquin’s foul offence; / Which being done with Speedy diligence, / The Romans plausibly did give consent / To Tarquin’s everlasting banishment” (Shakespeare 1852-1855).

En el poema narrativo se pueden encontrar varios temas principales. Uno de ellos es el abuso de poder de Tarquino, así como las consecuencias privadas y públicas para él y Roma; “[these themes] are held together in a narrative poem which begins in sexual politics and ends with the redistribution of the rule of the state” (Belsey 92). Después del abuso que cometió, Tarquino Sexto se enfrenta con consecuencias severas, sobre todo de carácter público. Aunado a esto, el abuso de poder de Tarquino también se ve en la manera en que acosa a su víctima (Shakespeare 365), y juega con ella como “foul night-waking cat’ holds a mouse with its paw” (Shakespeare 554). Como argumenta Catherine Belsey: “the poem consistently implies a parallel between this private act of expropriation and the ruthless wars notoriously conducted by the Tarquin family against Rome’s neighbours . . . The rape of Lucrece is specifically the action of a tyrant” (99). Las acciones de Tarquino se relacionan con el abuso de poder, ya que él actúa como un opresor y, finalmente, arruina su propia reputación. De igual manera, Tarquino ejerce

como un tirano al controlar el cuerpo de Lucrecia y al silenciarla antes de violarla. El abuso de poder es una de las razones por las que el general viola a Lucrecia: “In its account of the rape itself, the narrative thus keeps in view the relationship between Lucrece’s personal tragedy and the politics of the state” (Belsey 101). En los versos 1478 y 1479, Lucrecia cuestiona “Why should the private pleasure of some one / Become the public plague of many moe?” Finalmente, el placer privado de Tarquino se convierte en algo dañino para Lucrecia y para Roma. Esto alude al mito de Filomela mencionado en la introducción, cuando Tereo abusa de la misma manera de su poder al violar a Filomela, una afrenta que termina siendo un conflicto político.

Como mencioné antes, Tarquino se caracteriza por su indecisión al principio del poema. En este sentido, tiene un parecido con *Macbeth*, obra dramática posterior de Shakespeare. Macbeth también lidia con su indecisión antes de asesinar al rey Duncan. Tanto Tarquino como Macbeth piensan en las consecuencias que sus actos pueden traerles. Ambos personajes son caracterizados como ladrones que se deslizan silenciosos por la noche a cometer un acto violento que los llevará al destierro, para Tarquino, y, a la muerte, para Macbeth.

Por otro lado, en aquellas sociedades era relativamente normal que los hombres se refirieran a las mujeres como si fueran una posesión suya. Tarquino se muestra celoso en varias ocasiones y se cuestiona porqué no es él quien “tiene” a Lucrecia, sino Colatino. Podría parecer que una de las razones por las que Tarquino decide violar a Lucrecia es para robarle a Colatino su “tesoro”. Del mismo modo, al final del poema, después de que la protagonista se suicida, su esposo dice: “I owed her, and ‘tis mine that she hath killed” (Shakespeare 1803). Con esto se podría pensar que la atención en estas situaciones se desplaza de la mujer que sufre la violación

al hombre que siente que le “pertenece”. Colatino parece sentir más dolor porque le fue arrebatada su esposa y no precisamente por la violación que ésta sufrió. Regresando al ejemplo de *Titus Andronicus*, Tito decide matar a Lavinia para que la vergüenza muera con ella, y porque él se apropia de la violación de su hija.

La mención de animales es otro tema presente en el poema narrativo. Tarquino es comparado con un animal feroz y depredador que se propone cazar “As the grim lion fawneth o’er his prey, / Sharp hunger by the conquest satisfied” (Shakespeare 421-422), o en el verso 677, cuando Tarquino viola a Lucrecia, él es caracterizado como un lobo que se lanza hacia su presa: “The wolf hath seized his prey, the poor lamb cries”. Igualmente, hay varios versos que aluden al lobo y al cordero inocente: “No noise but owls’ and wolves’ death-boding cries; / Now serves the season that they may surprise / The silly lambs. Pure thoughts are dead and still, / While lust and murder wakes to stain and kill” (Shakespeare 165-168). Como menciona Catherine Belsey, “the imagery consistently identifies Tarquin as a predator rather than a lover” (99). Tarquino es un depredador aunque él argumente que una de las razones por las que abusa de Lucrecia es la pasión que siente por ella: “Desire my pilot is” (Shakespeare 279). Por otra parte, Lucrecia queda retratada como la presa de Tarquino y se compara con un cordero o una paloma inocente. De igual manera, Tarquino, cuando entra a la recámara de Lucrecia, parece una serpiente que reptaba hacia ella:

Thus treason works ere traitors be espied  
 Who sees the lurking serpent steps aside,  
 But she, sound sleeping, fearing no such thing,  
 Lies at the mercy of his mortal sting.  
 Into the chamber wickedly he stalks,

And gazeth on her yet unstained bed. (Shakespeare 361-366)

La serpiente también es un símbolo de corrupción que hace alusión al Jardín del Edén, cuando ésta tienta a Adán y a Eva a probar el fruto prohibido. Tarquino, como una serpiente, corrompe y traiciona la pureza de Lucrecia.

La comparación de los personajes con animales no es accidental. El animal es un ser irracional que obedece a sus instintos. Tarquino, al ser comparado con un animal depredador, se caracteriza como un ser violento, irracional y que no piensa en las consecuencias; por lo tanto, sus intenciones son depredadoras y el acto que realiza se puede ver como barbárico e individualista, ya que sólo piensa en sí mismo. Por otro lado, Lucrecia es comparada con un cordero o con una paloma, las dos de color blanco que aluden a la pureza e inocencia; además, el cordero se asocia al mismo Cristo, como el cordero sacrificado. Catherine Belsey explica que el cordero se caracteriza por ser: “faithful, pure and helpless to resist” (93).

Más adelante en el poema, Lucrecia menciona a Filomela, otra mujer violada y silenciada:

Come, Philomel, that sing'st of ravishment,  
 Make thy sad grove in my dishevelled hair.  
 As the dank earth weeps at thy languishment,  
 So I at each sad strain will strain a tear,  
 And with deep groans the diapason bear;  
 For burden-wise I'll hum on Tarquin still,  
 While thou on Tereus descants better skill. (Shakespeare 1128-1134)

Catherine Belsey argumenta que la identificación con otras víctimas de violación es esencial para Lucrecia, ya que, aunque Tarquino no le cortó la lengua a Lucrecia literalmente, como

Tereo a Filomela, Lucrecia es incapaz de verbalizar el abuso. Además, cuando Lucrecia le suplica a Tarquino que no abuse de ella, él la calla y le tapa la boca con su ropa:

No more, quoth he. By heaven, I will not hear thee!  
 Yield to my love. If not, enforced hate  
 Instead of love's coy touch shall rudely tear thee  
 [...]  
 For with the nightly linen that she wears  
 He pens her piteous clamours in her head,  
 Cooling his hot face in the chastest tears  
 That ever modest eyes with sorrow shed. (Shakespeare 667-683)

Así como Filomela jura enunciar el crimen de Tereo, Lucrecia, después, puede hacer lo mismo con Tarquino; “[With Philomela’s] tongue cut out, [she] cannot speak to explain her plight; Lucrece speaks copiously to define hers” (95). En este sentido, Lucrecia tiene la voz que Filomela perdió y tiene la capacidad de usar la “palabra” que tanto deseó la protagonista de Ovidio: “Both constitute a way of speaking the unspeakable, of revealing to the eye what cannot be articulated for the ear. Just as Philomela has been deprived of her tongue, Lucrece *is silenced by the very act of rape*” (Heffernan, 1993: 87; énfasis mío). Del mismo modo, Shakespeare usa las mismas metáforas de Ovidio al comparar la violación con la caza de animales depredadores: “Ella quedó inmóvil y temblorosa como la asustada oveja que, habiendo sido herida por el lobo, sigue sintiéndose insegura, aun ante el alejamiento del feroz animal” (Ovidio 121). Estas citas son ejemplos del miedo que sienten Filomela y Lucrecia hacia sus violadores, además de retratar a las mujeres como presas débiles e inocentes.

Por otra parte, Lucrecia y Filomela son identificadas una con la otra, ya que ambas son víctimas de una violación. De igual manera, es importante tomar en cuenta la éfrasis que

construye Ovidio con el bordado de Filomela, y Shakespeare, con la descripción de Lucrecia del cuadro de Troya; “As they spin and weave, so Lucrece artfully constructs a visual set-piece, an ekphrasis” (Bate 75). Las écfrasis de las dos obras se diferencian entre una creadora (Filomela) y en una espectadora de la obra (Lucrecia). Aunque las dos construyen écfrasis, la primera es en la creación y la segunda es en la contemplación. La Filomela que Shakespeare une explícitamente con Lucrecia no es la tejedora que representa la barbaridad del violador sino “the mournful nightingale Philomela became” (Heffernan, 1993: 75): lo que une a Filomela con Lucrecia es el dolor y la atrocidad que sienten por la violencia que sufrieron.

Al final del poema, y después del pasaje ecfástico, Lucrecia enuncia su violación con Colatino y su padre: “Three times with sighs she gives her sorrow fire, / Ere once she can discharge one word of woe” (Shakespeare 1604-1605). No obstante, la protagonista no tiene una redención o purgación al declararlo. Les pide que tomen venganza, pero Lucrecia decide suicidarse, ya que nada puede reparar el daño ya hecho a su cuerpo y alma. La voz poética describe y divide la sangre de dos maneras: como un rojo intenso en el que se alcanza a ver un poco de pureza, y la otra es negra, la parte que Tarquino corrompió.

### ***Función de la écfrasis***

La écfrasis aparece hasta el verso 1366 del poema, después del episodio en el que Lucrecia le manda la carta a su esposo. Mientras Lucrecia va caminando, encuentra un cuadro que representa la caída y la invasión de Troya; “At last she calls to mind where hangs a piece / Of

skilful painting made for Priam's Troy, / Before the which is drawn the power of Greece” (Shakespeare 1366-1368). En esta obra de arte, Lucrecia puede identificar el dolor que ella siente: “a visual rather than auditory correlative for her suffering” (Heffernan, 1993: 76).

Al principio del largo pasaje efrástico, la voz poética describe la ciudad de Troya y cómo el pintor le hizo justicia, pues a su juicio parece muy real: “Which the conceited painter drew so proud / As heaven, it seemed, to kiss the turrets bowed” (Shakespeare 1371-1372). Sin embargo, la éfrasis es de tipo nocional, debido a que la pintura sólo existe en el poema, mas no en la vida real. Ésta cumple su función, ya que la voz poética explica cómo el creador de la obra de arte hace que tenga vida propia, “For much imaginary work was there: / Conceit deceitful, so compact, so kind” (1422-1423). Las imágenes son muy reales: se puede notar la tristeza en los ojos de los troyanos, así como el triunfo en los griegos (1385-1388); por ejemplo, cuando Shakespeare se detiene a describir a Áyax, Ulises y a Néstor, sus expresiones son muy claras para Lucrecia, “The face of either ciphered either's heart; / Their face their manners most expressly told” (1396-1397). Un efecto que tiene la éfrasis nocional es que aunque el lector no puede ver la pintura de Troya, es real para los ojos de la protagonista y en nuestra imaginación. Lucrecia establece un diálogo con los personajes, se dirige a ellos y es capaz de contar una historia a través de un objeto silencioso e inmóvil.

La función de la éfrasis en el poema es señalar y enfatizar la violencia de guerra y sus consecuencias tanto públicas como privadas. En la obra de Shakespeare también se puede ver la manera en que “[the] personal tragedy issues in political renewal” (Belsey 101). En este caso, una tragedia personal se convierte en un acto político: la transición de la república a la monarquía.

Por otro lado, el efecto y la función de la écfrasis en el personaje de Lucrecia es brindarle una oportunidad de declarar y denunciar el dolor de su violación: “[she] is the focus of interest and the rape she undergoes” (Roe 42). La enunciación se focaliza a través de la voz poética, “[she] lends them (los personajes de la pintura) words, and their looks doth borrow” (Shakespeare 1498), y en Lucrecia misma, ya que Shakespeare escribe pasajes donde ella puede narrar su experiencia. La descripción de Lucrecia es selectiva, pues se enfoca en los detalles que son relevantes para ella y que reflejan su identificación emocional. A través de la voz poética Lucrecia se apropia del cuadro identificándose con la invasión de los griegos a los troyanos:

I'll tune thy woes with my lamenting tongue  
 And drop sweet balm in Priam's painted wound,  
 And rail on Pyrrhus that hath done him wrong,  
 And with my tears quench Troy that burns so long,  
 And with my knife scratch out the angry eyes  
 Of all the Greeks that are thine enemies. (Shakespeare 1465-1470)

Su cuerpo fue invadido como la ciudad; como una mujer que sufrió este abuso y por el que no hay alguna reivindicación: “Like Philomela, Lucrece is determined to show what she cannot bring herself to tell” (Heffernan, 1994: 87). Aunque la pintura tiene un contexto y significado, es importante resaltar lo que la obra significa para Lucrecia, esto es, su violación. La referencia al abuso comienza al principio del largo pasaje ecrástico, cuando se menciona el rapto de Helena (1471-1472). El cuerpo de Lucrecia fue invadido por Tarquino, como la ciudad de Troya por los griegos; “The Troy scene . . . in terms of imagery, [is] the presentation of the theme of the violation” (Roe 45). Shakespeare representa la invasión como una violación, el ejercicio de una violencia que lleva a la destrucción, el suicidio de Lucrecia. Asimismo, Lucrecia

se ve como un “reino” que ha sido destruido sin posibilidad de recrearse; en su propia narración, y en la de la voz poética, ella es la ciudad invadida:

Her house is sacked, her quiet interrupted,  
 Her mansion batt’red by the enemy;  
 Her sacred temple spotted, spoiled, corrupted,  
 Grossly engirt with daring infamy. (Shakespeare 1170-1173)

No sólo fue invadido su cuerpo, también su alma; “My body or my soul, which was the dearer, / When the one pure the other made divine?” (Shakespeare 1163-1164).

Más adelante, Lucrecia se enfoca y se identifica con Hécuba, reina de Troya, esposa de Príamo y madre de Héctor, París, Casandra, Políxena, entre otros.

To this well-painted piece is Lucrece come,  
 To find a face where all distress is stelled.  
 Many she sees where cares have carved some,  
 But none where all distress and dolour dwelled  
 Till she despairing Hecuba beheld,  
 Staring on Priam’s wound with her old eyes;  
 Which bleeding under Pyrrhu’s proud foot lies. (Shakespeare 1443-1449)

Lucrecia piensa que el creador de la pintura no representó bien a Hécuba, quien sólo muestra una expresión de dolor, pero no tiene una voz: “And therefore Lucrece swears he did her wrong / To give her so much grief and not a tongue” (Shakespeare 1462-1463). Esta es una de las razones por las que Lucrecia se identifica con Hécuba, ya que ninguna de las dos puede expresarse:

In Ovid’s *Metamorphoses* and Euripide’s *Hecuba* (the primary sources for the stories of Philomela and Hecuba respectively), the female protagonists resort to violence because

speech is physically impossible; Odysseus cannot understand Hecuba's suffering – because the speaker's culture is deaf to her idiom. (Kietzman 28)

En *Las metamorfosis* de Ovidio, el caso de Hécuba se trata de un modo similar: Hécuba es transformada en una perra y así tampoco se le da la oportunidad de tener una voz. John Roe argumenta que el sufrimiento de Hécuba

Helps extend the degree and significance of Lucrece's own fate, as well as concentrating and intensifying the experience . . . Although unlike Lucrece she has not been violated in her own person, Hecuba embodies the pillage and desecration of the city, which has been betrayed by Sinon, Tarquin's counterpart in treachery. (45)

La invasión de Troya tiene consecuencias personales para Hécuba: la muerte de su esposo, de sus hijos y la pérdida de su hogar; después de la guerra, Hécuba termina siendo esclava de Odiseo. La violación de Tarquino trae consecuencias personales para Lucrecia: el suicidio. La identificación de Lucrecia con Hécuba hace evidente el desorden que causa una disrupción como una invasión o una violación. Barbara J. Baines menciona que Lucrecia y Hécuba son retratadas como víctimas arquetípicas de una violación “struggling to state [their] case[s] in a way that will get [them] the fair hearing [they] desperately need, but fear [they] will never obtain” (84).

Más adelante, Lucrecia identifica a Sinón, quien traicionó a los troyanos, como Tarquino, que traicionó a ella y a Colatino. En este sentido, Tarquino representa a los griegos y Lucrecia a Troya. Catherine Belsey argumenta que Sinón y Tarquino son intrusos que traicionaron la confianza de sus anfitriones. Igualmente, Lucrecia resume la parte de Sinón en la caída de Troya demostrando el papel que tiene el arte cuando se le da vida (Belsey 102):

The well-skilled workman this mild image drew

For perjured Sinon, whose enchanting story  
 The credulous old Priam after slew;  
 Whose words like wild-fire burnt the shining glory  
 Of rich-built Ilium. (Shakespeare 1520-1524)

La comparación entre Sinón y Tarquino indica la magnitud de sus respectivos crímenes, individuales y colectivos. Estas magnitudes son las repercusiones a la sociedad, es decir, la manera en que se desata un caos en todo ámbito: social, político y personal, como en el caso de Hécuba. El desorden social que se ocasiona es una manera simbólica de representar la gravedad de las transgresiones de los humanos, en este caso de Sinón y de Tarquino.

La función principal de la écfrasis es la de darle voz a Lucrecia, a quien afectaron las imágenes del cuadro, pero tiene una respuesta y reacción hacia la pintura más explícita y conflictiva. Igualmente, se apropia de la obra de arte en una metáfora de lo que sufrió: “[she] looks for emotions analogous to those she has found herself unable to articulate (‘more is felt than one hath power to tell’ (1288))” (Clarke 184). Luz Aurora Pimentel argumenta que el aspecto de identificación es esencial para una obra literaria así como para la representación verbal del objeto, es decir, la écfrasis. Esta identificación, la de Lucrecia con la pintura, se hace posible por medio del lenguaje y por la voz poética “quien establece los puentes necesarios entre su descripción y el objeto al que remite . . . y para que esta identificación pueda darse, tiene que pasar por la intermediación del lector” (2001: 114).

Como menciona James A. W. Heffernan, la écfrasis representada en la obra de Shakespeare es diferente, pues “[it] refuses to furnish one of the most important things that ekphrasis traditionally provides: a coherent narrative about the picture it describes” (1993: 76). Esto es porque no hay alguna cronología ni simultaneidad en la descripción del cuadro. En este

caso, la voz poética y Lucrecia enumeran las escenas en el orden que ellos eligen. Como lo explica Heffernan, esto se debe a que “Unlike a verbalized picture of timeless beauty, which may indeed initiate a temporal unfolding of events, a verbalized picture of rape is a narrative, and the story it tells or foretells –often both – is precisely the story of how beauty is violated, coerced, or painfully initiated into sexual experience” (1993: 90).

Después del pasaje ecrástico, Lucrecia recupera la voz por un momento para enunciar la violación a su padre y a Colatino:

‘Few words,’ quoth she, ‘shall fit the trespass best,  
 Where no excuse can give the fault amending.  
 In me moe woes than words are now depending,  
 And my laments would be drawn out too long  
 To tell them all with one poor tired tongue.’  
 . . .  
 Mine enemy was strong, my poor self weak,  
 And far the weaker with so strong a fear.  
 My bloody judge forbade my tongue to speak;  
 No rightful plea might plead for justice there. (Shakespeare 1613-1649)

Luego de denunciar el crimen, se suicida enterrándose una daga en el pecho; “Lucrece sees death by her own hand as a deliberate repudiation of dishonour in a reclamation of sovereignty that destroys a polluted body” (Belsey 98). James A. W. Heffernan argumenta que la daga que usa Lucrecia para suicidarse es un símbolo fálico que representa la brutalidad y la violenta penetración de Tarquino (1993: 87). En este sentido, Lucrecia logra representar la violación que sufrió y lo que le es imposible articular para los oídos de su esposo y padre; “[Lucrece is a] potent symbol of female suffering and disempowerment into a resonant site of political

meaning” (Clarke 193). De igual manera, Lucrecia, al suicidarse, busca desesperadamente purgar de su cuerpo la sangre que “false Tarquin stained” (Shakespeare 1742). La protagonista se suicida porque carga con el dolor, la culpa y la deshonra que la violación conlleva tanto en la cultura romana como en la isabelina. La desgracia que le puede causar a Colatino y la pérdida de su castidad, que era una virtud importante para las mujeres, hace que la vida sea inconcebible para la protagonista después de la invasión a su cuerpo; para ella, la muerte “is the only honorable outcome” (Belsey 95). Con su sangre, Lucrecia “draws a picture of rape” (Heffernan, 1993: 88); su cuerpo sangriento es la representación pública del crimen de Tarquino. Es por ello que Colatino y Bruto, como venganza en contra del general romano, deciden mostrar el cuerpo de Lucrecia a toda Roma. La venganza se cumple cuando el pueblo romano destierra a Tarquino y a su familia; así, Tarquino nunca hereda Roma. En comparación con el mito de Filomela y con *Titus Andronicus*, la venganza de Colatino hacia Tarquino es menos explícita y menos violenta que la de Filomela y Tito.

Como explica James A. W. Heffernan, Lucrecia, silenciada por el abuso, logra hablar por medio de su cuerpo a toda Roma, convirtiéndose en un cuadro público sobre la violación (1993: 88). Sin embargo, no considero que sea un triunfo el que Lucrecia se haya suicidado, aunque represente el crimen de Tarquino y éste sufra las consecuencias. En el poema, la violación de Lucrecia es un acto político, de lucha y abuso de poder; mas no se ve como un delito a la integridad de la persona, o un acto inhumano que afecta directamente a la protagonista. La atención de la violación pasa a los hombres relacionados con la víctima porque Roma se regía por una sociedad patriarcal, donde no había un desarrollo humano, ni existían herramientas con las cuales las mujeres pudieran superar el trauma de una violación. Filomela, Lavinia y Lucrecia

son víctimas de la lucha masculina por el poder. En este poema, la écfrasis ayuda a la protagonista a enunciar su violación, mas no a recuperar su voluntad de vivir.

### 3. Función ecfrástica en *Speak*

It looks like my mouth belongs to someone else, someone I don't even know. (Anderson 18)

*Speak* es una novela llena de simbolismo, con propósitos didácticos y, principalmente, dirigida a lectores jóvenes. Es la primera novela de Laurie Halse Anderson y se publicó en 1999. Desde entonces se ha reeditado más de cinco veces y se ha traducido a varios idiomas: español, italiano, francés, portugués, checo, turco, entre otros. *Speak* se adaptó al cine en 2004<sup>7</sup> y en 2018 se publicará la novela gráfica. En la página web de la autora, ella cuenta que la novela fue objeto de muchas críticas y censura por su contenido; sobre todo por la violación que sufre la narradora, Melinda, que sólo tiene catorce años en la historia. Sin embargo, también ha sido muy reconocida y ha ganado muchos premios: National Book Award, Michael L. Printz Honor Book, Edgar Allan Poe Award, *Los Angeles Times* Book Prize, entre otros.

Anderson, después de publicarla, se ha dedicado a dar entrevistas y conferencias sobre la novela y, principalmente, sobre el tema de la violación. La autora ha sido invitada a varias preparatorias de Estados Unidos para recalcar lo importante que es hablar sobre el tema y para alentar a las personas que han sufrido de un abuso sexual a denunciar y a hablar. Asimismo, varios profesores de literatura en escuelas estadounidenses han enseñado la novela a sus alumnos, con el mismo propósito de alentarlos a usar su voz y denunciar este tipo de violencia.

Años después de publicar la novela, la autora recibió correspondencia, especialmente de adolescentes, en la que se le agradecía por haber escrito *Speak* y en la que se relataba cómo la

---

<sup>7</sup> Dir. Jessica Sharzer. Perf. Kristen Stewart, Elizabeth Perkins. Showtime Networks Inc. Estados Unidos.

novela los ayudó a hablar sobre los abusos que sufrieron. A raíz de ello, Anderson recopiló varias líneas de las cartas que recibió y publicó el poema “Listen” (contraparte de *Speak*), que agregó a la edición 2011 de la novela (ver Anexo).

*Speak* es parte de la literatura para jóvenes adolescentes o conocida como *Young Adult Fiction*. Ésta se caracteriza, en especial, por tener un o una protagonista adolescente, y, en general, es dirigido hacia un público lector de 12 a 18 años, que quiere leer sobre un tema con el que pueda identificarse. La literatura para jóvenes adolescentes ha sido tema de discusión pues no es tan reconocida académicamente o se tiende a menospreciarla. Como parte de este tipo de literatura, *Speak* aborda temas como la transición de la niñez a la adolescencia y temas relacionados con ésta última; asimismo, es notoria la prevalencia de la narración en primera persona.

*Speak*, además de ser clasificada como literatura juvenil, es parte de la literatura de trauma. Ésta aparece a partir de los estudios psicoanalíticos de Freud y, de manera más importante, después del Holocausto. Sobre esto, James Berger, de la Universidad de Wisconsin, comenta que:

[The] concept of trauma can be of great value in the study of history and historical narrative, and also of narrative in general, as the verbal representation of temporality. The idea of trauma allows for an interpretation of cultural symptoms—of the growths, wounds, scars on a social body, and its compulsive, and repeated actions. (573)

Cathy Caruth, especialista en el tema, ha estudiado cómo es que el trauma se convierte en un texto: “[she] is concerned principally with questions of reference and representation . . . how wound becomes voice” (Berger 577). La literatura de trauma se enfoca en cómo el daño se

convierte en una narración que tiene el propósito no sólo de verbalizar la experiencia, sino también de sanar la herida.

La violencia sexual es uno de los traumas que se encuentra en este tipo de literatura y es el caso de *Speak*, por la violación que sufre Melinda Sordino. Dana Heller, quien estudia la violencia sexual en la literatura de trauma, argumenta: “literary trauma draws its strength from little more than the author’s determination to cast the production of women’s fictions of sexual violence as a healing art” (335). Es a través de la narración de la protagonista que el trauma se cura, además de la recuperación de voz de la narradora (Heller 333).

En *Speak*, Melinda Sordino<sup>8</sup> es la narradora autodiegética de la novela; esto es, una narradora en primera persona que se encuentra, principalmente, en relatos autobiográficos, confesionales, en el monólogo interior y en las narraciones epistolares. En el caso de *Speak*, Melinda narra en un discurso figural directo que Luz Aurora Pimentel define como aquel en que “el personaje pronuncia sus propias palabras, sin intermediación alguna” (1998: 86). La narración en primera persona de Melinda permite que el lector se involucre emocionalmente con la historia y sienta empatía por la protagonista. Por otro lado, el tiempo narrativo de la novela es casi siempre lineal, pero contiene varias analepsis ya que Melinda recuerda y narra eventos pasados. La obra se divide en cuatro periodos que marcan el año escolar de Melinda, lo que también se relaciona con el fin de estaciones del año. Al final de cada periodo, se ve su reporte de calificaciones. En varias ocasiones, los párrafos consisten en sólo una oración, lo que

---

<sup>8</sup> Anderson hace referencias simbólicas con la mayoría de los nombres de los personajes. En este caso “Sordino” es una variante de la palabra “sordo”, y se puede interpretar como el aislamiento que sufre Melinda en la novela, además de su enmudecimiento.

simboliza el aislamiento de la narradora; “this structural framework aids Anderson’s depiction of Melinda’s dramatic decline” (Beetz Web).

En la trama de la novela, Melinda Sordino comienza su año escolar en la preparatoria Merryweather<sup>9</sup>, en los suburbios de Siracusa, Nueva York. Desde el inicio de la novela, Melinda sufre el rechazo de sus amigas y de casi todos en su escuela, ya que ese mismo año llamó a la policía en una fiesta. Este rechazo se representa con la ausencia de diálogo y revela que la gente de su escuela se rehúsa a hablar con Melinda y la castiga por su comportamiento y actitudes. Poco a poco se hunde más en su depresión y baja su rendimiento escolar. El lector no conoce el motivo por el que Melinda deja de hablar; sin embargo, hay un momento en el que la narradora ve en la escuela a una persona que es incapaz de nombrar. De este modo, tampoco se revela la identidad de esta persona, ya que Melinda sólo es capaz de identificarlo como una cosa: “I see IT in the hallway. IT goes to Merryweather. IT is my nightmare and I can’t wake up. IT sees me. IT smiles and winks. Good thing my lips are stitched together or I’d throw up” (Anderson 46). Varios capítulos después se revela que el nombre de IT es Andy Evans (Anderson 90).

A partir de la mitad de la novela, el lector conoce la verdadera razón por la que Melinda hizo la llamada. Andy Evans la violó en un bosque cerca de la fiesta, aprovechándose de que ella había bebido: “I open my mouth to breathe, to scream, and *his hand covers it*. In my head, my voice is as clear as a bell: “NO I DON’T WANT TO!” But I can’t spit it out” (Anderson 133; énfasis mío). Incapaz de poder verbalizar su abuso, y el hecho de que a nadie parece importarle su estado, Melinda deja por completo de hablar por el trauma que sufrió: “It is getting harder to talk. My throat is always sore, my lips raw. Everytime I try to talk to my parents or a teacher, I

---

<sup>9</sup> Anderson utiliza de nuevo lo simbólico en los nombres y, en este caso, se puede notar lo irónico del nombre de la escuela, ya que este lugar se caracteriza por ser hostil con Melinda; lo contrario a ser un espacio alegre y solidario.

sputter or freeze” (Anderson 51). Además de dejar de hablar, Melinda pierde su autoestima, deja de cuidar su imagen física y, varias veces, se muerde los labios hasta que sangran, en un intento de reprimir su voz y sentimientos. Este efecto del trauma es debido a que la protagonista, al no recibir ayuda, se culpa a sí misma por la violación que sufrió. Capítulos más adelante, Melinda regresa al lugar donde fue violada, en especial, la zona debajo del árbol. La narradora describe cómo la experiencia la transformó:

I crouch by the trunk, my fingers stroking the bark, seeking a Braille code, a clue, a message on how to come back to life after my long undersnow dormancy . . . I dig my fingers into the dirt and squeeze. A small, clean part of me waits to warm and burst through the surface. Some quiet Melinda girl I haven’t seen in months. That is the seed I will care for. (Anderson 130)

Con esta explicación, Melinda se compara a ella misma con una semilla que necesita cuidado y no condenarse por la violación; “like nature, Melinda transforms herself from being frozen and in hibernation to thawing for growth and revitalization” (Beetz Web).

Los únicos lugares de la escuela donde Melinda encuentra refugio son un clóset abandonado y su clase de arte. A estos dos lugares la narradora los llama sus santuarios: “My closet is a good thing, a quiet place that helps me hold these thoughts inside my head *where no one can hear them*” (Anderson 10; énfasis mío). En su clase de pintura, su profesor, Mr. Freeman, asigna a cada uno de sus alumnos un objeto con el cual tienen que trabajar el resto del año. Melinda tiene que representar un árbol. No sólo debe pintarlo, sino que éste tiene que expresar una emoción, que signifique algo para ella como para el espectador: “by the end of the year, you must figure out how to make your object *say something, express an emotion, speak to every person who looks at it* (Anderson 12; énfasis mío). A lo largo del año escolar, en su clase, y

gracias a su profesor, la narradora lucha por darle forma a su árbol y por encontrar la voz que perdió.

Lo anterior nos lleva a hablar de la relación que Melinda tiene con su madre, la cual es cada vez peor porque ella no entiende porqué su hija dejó de hablar y cree que sólo lo hace por llamar la atención: “She won’t say anything! I can’t get a word out of her. She’s mute. She’s jerking us round to get attention” (Anderson 114). A raíz de ello, la protagonista se lastima haciéndose pequeños cortes en la muñeca:

I open up a paper clip and scratch it across the inside of my left wrist. Pitiful. If a suicide attempt is a cry for help, then what is this? A whimper, a peep? I draw a little windowcracks of blood, etching line after line until it stops hurting. Mom sees the wrist at breakfast. She says suicide is for cowards. This is an ugly nasty Momside. She bought a book about it. Tough love. Sour sugar. Barbed velvet. Silent talk. She has figured out that I don’t say too much. It bugs her. (Anderson 88)

A la mitad de la novela, Melinda ve un programa de televisión donde escucha entrevistas con víctimas de abuso sexual. En consecuencia, la narradora, en un monólogo interior, piensa sobre su violación, momento en el que ella reconoce la agresión sexual: “Was I raped? – *Speak up, Melinda, I can’t hear you!*” (Anderson 165; énfasis mío). Melinda hace un intento por contarle lo sucedido a Rachel, la que era su mejor amiga, pero ésta no le cree, ya que está saliendo con Andy Evans, el violador de Melinda: “I didn’t call the cops to break up the party. I called them because some guy raped me. Under the trees” (Anderson 183). Melinda de nuevo cae en depresión: “Mr. Freeman thinks I need to find my feelings. How can I not find them? They are chewing me alive like an infestation of thoughts, shame, mistakes. I squeeze my eyes shut” (Anderson 125).

Aunque en ese momento Melinda no puede verbalizar su abuso, recurre a un espacio público femenino para prevenir a las demás estudiantes sobre Andy Evans, y escribe en la pared del baño: "STAY AWAY FROM HIM" (Anderson 184). Días más tarde Melinda se da cuenta de que hay otras mujeres que escriben debajo del nombre de Andy Evans, llegando así al clímax de la novela. El abusador, enojado, encuentra a Melinda en el clóset, uno de sus santuarios, negando que él la violó, y empieza a atacarla. Melinda es capaz de gritar y se defiende con un pedazo de vidrio que encuentra, apuntándolo en el cuello de Andy. Por los gritos, varios alumnos llegan al lugar. A partir de los hechos ya mencionados, hay un abrupto cambio en el tiempo de la narración. No se sabe qué pasa con el abusador. Melinda está sola en su clase de pintura terminando el árbol y su profesor la felicita por su trabajo. En ese momento se encuentra la écfrasis y poco después ella enuncia su violación.

A lo largo de la novela se pueden encontrar varios temas y simbolismos, aparte de la función de la écfrasis. Kirk H. Beetz explica que Anderson "uses powerful figurative language to achieve effective imagery and symbolism" (Web). Un ejemplo de temas y simbolismos son las referencias constantes a la novela *The Scarlet Letter* (1850), de Nathaniel Hawthorne. En la clase de literatura de Melinda leen la obra y la narradora se identifica con la protagonista, Hester Prynne, ya que las dos son rechazadas por la sociedad; Hester, por las personas del lugar en el que vive, y Melinda, por las personas de su escuela. Hester se recluye en una cabaña en el bosque, mientras que Melinda lo hace en el clóset de su escuela (Schiffman 50). Además, la narradora piensa que ella debería tener una "S" marcada, como Hester tiene la "A" en su ropa; "for silent, stupid, scared, shame" (Anderson 101). Melinda piensa que Hawthorne quería simbolizar la nieve como algo frío y silencioso. En este sentido, la protagonista se identifica con

la nieve por el enmudecimiento que sufre; “Once the snow covers the ground, it hushes as still as my heart” (Anderson 130). Kirk H. Beetz argumenta que la nieve y el frío representan la inactividad y el silencio de Melinda (Web).

Otro personaje literario que se encuentra en *Speak* es Maya Angelou. Melinda admira a dicha autora porque su libro, *I Know Why the Caged Bird Sings* (1969), se prohíbe en su escuela. En este sentido, Melinda piensa que la autora es una “outcast” (Anderson 50), como ella. Anderson relaciona el trauma de Melinda con el de Angelou: ambas fueron silenciadas después de la violación que sufrieron, un suceso que la autora relata en la obra antes mencionada.

Mr. Freeman, el profesor de arte de Melinda, es simbólicamente importante en *Speak*; “his name itself hints at the role he plays in the novel by dictating his purpose” (Schiffman 53). Mr. Freeman es una de las pocas personas en la novela que muestra simpatía por la protagonista, ya que la alienta y la motiva a hablar: “When people don’t *express themselves*, they die one piece at a time . . . If you ever need *to talk*, you know where to find me. Melinda, you’re a good kid. I think you have a lot to say. I’d like *to hear it*” (Anderson 123; énfasis mío). Al final de *Speak*, el profesor Freeman es uno de los elementos que ayuda a Melinda a liberarse de su carga de dolor y vergüenza.

Otro personaje que puede ser un elemento de ayuda para Melinda es su compañero de biología, David. Melinda siente simpatía y cariño por él pero, por la agresión que sufrió, niega la posibilidad de que algún día pueda ser más que un amigo: “But if he touches me I’ll explode, so a date is out of the question. No touching” (Anderson 159). En la cita anterior se refleja una de las consecuencias del trauma de la protagonista por la violación que sufre; su disgusto por el contacto físico. El momento en el que David la ayuda es cuando a Melinda se la obliga a dar una

presentación oral de un ensayo y ella se rehúsa a hacerlo, comparando y malinterpretando su situación con las sufragistas; por ello, su amigo le explica: “The suffragettes were all about speaking up, screaming for their rights. You can’t speak up for your right to be silent. That’s letting the bad guys win. Don’t expect to make a difference unless *you speak* for yourself” (Anderson 158; énfasis mío). El amigo de Melinda y el profesor son símbolos de apoyo para la protagonista, y que contribuyen al proceso de sanación del trauma de la misma. Es interesante notar que aunque Melinda sufre de una herida por la agresión sexual, las relaciones interpersonales con los personajes masculinos son mejores que las que tiene con los personajes femeninos, por ejemplo, con su madre y amigas. Esto hace que la novela incluya diversas representaciones de masculinidades posibles, no sólo la idea de una masculinidad violenta vinculada con el agresor.

Otro símbolo que podemos encontrar es el bosque como un espacio desconocido. Es interesante notar que Andy Evans, el violador de Melinda, la lleva a un bosque y es ahí donde abusa de ella. Esto tiene un parecido con el mito de Filomela y Lavinia, de *Titus Andronicus*, ya que ellas también fueron violadas en el bosque. Éste, como símbolo,

Ocupa un lugar muy caracterizado . . . Su complejidad, como la de otros símbolos, redonda en los diversos planos de significado, que parecen todos ellos corresponder al principio materno y femenino. Por ello, puede afirmar Jung que los terrores del bosque, tan frecuentes en los cuentos infantiles, simbolizan el aspecto peligroso del inconsciente, es decir, su naturaleza devoradora y ocultante. Zimmer señala que, por contraste a las zonas seguras de la ciudad, la casa y el campo de cultivo, el bosque contiene toda suerte de peligros y demonios, de enemigos y enfermedades (Cirlot 102-103).

En este caso, podríamos decir que el bosque es un lugar tanto desconocido como peligroso para Melinda: “I crawled out through a forest of legs. Outside, the moon smiled goodbye and slipped away. I walked home to an empty house. *Without a word*” (Anderson 136; énfasis mío).

La sangre es otro elemento simbólico recurrente en la novela. Melinda, en un intento por castigarse a sí misma, se muerde los labios hasta que sangran. En las vacaciones de invierno, Melinda representa “the stain of her attack” en un momento cuando se recuesta en la nieve y se muerde los labios hasta que se ve la nieve con manchas rojas (Beetz Web). De igual manera, Anderson representa la herida de Melinda cuando la protagonista se hace cortes a ella misma, lastimándose, o cuando se hiere las manos por trabajar en su proyecto de arte. En el clímax de la novela, Melinda, al momento de defenderse de Andy Evans con un pedazo de vidrio, le hace una pequeña cortada al violador y, con esto lo hace sufrir una pequeña dosis del miedo y el dolor que él infligió en ella.

### ***Función de la écfrasis***

La écfrasis aparece después de que Melinda confronta a su violador, Andy Evans. Éste la golpea y trata de abusar de ella otra vez. Sin embargo, Melinda puede gritar defendiéndose: “The only sound I can make is a whimper . . . A sound explodes from me NNNOOOO!” (Anderson 194). El final es ambiguo puesto que no se sabe qué pasó con Andy Evans, y si Melinda pudo decir la verdad sobre lo que ocurrió en la fiesta. No obstante, en el último capítulo y en el desenlace de la novela Melinda está terminando su pintura del árbol en el salón de clases. La narradora le enseña su pintura a Mr. Freeman y es en su narración donde se encuentra la descripción:

My tree is definitely breathing like shallow breaths like it just shot up through the ground this morning. This one is not perfectly symmetrical. The bark is rough. I try to make it look as if initials had been carved in it a long time ago. One of the lower branches is sick. If this tree really lives someplace, that branch better drop soon. Root knob out of the ground and the crown reaches for the sun, tall and healthy. The new growth is the best part . . . Mr. Freeman mixes orange and red to get the right shade of sunrise . . . My tree needs something. I walk over the desk and take a piece of brown paper and a finger of chalk. I practice birds – little dashes of color on paper. I draw them without thinking – flight, flight, feather, wing. Water drips on the paper and the birds bloom in the light, their feathers expanding promise (Anderson 196-197).

Melinda trata de dibujar el mismo árbol que está en el jardín de su casa y que tienen que talar porque no se encuentra en buen estado. Su padre quiere cortar el árbol y le explica: “It’s not chopping it down. It’s saving it. Those branches were long dead from disease. All plants are like that. By cutting off the damage, you make it possible for the tree to grow up again. By the end of summer, this tree will be the strongest on the block” (Anderson 187). Con esta explicación, Melinda empieza a trabajar en su pintura identificándose con el árbol. La pintura sirve como un elemento simbólico de su situación, como en el caso de Lucrecia donde la pintura de Troya fungió como un simbolismo de la suya. Después de ser violada por Andy Evans, éste perturbó su identidad y le quitó la voz, matándola en un cierto sentido, pero al terminar su pintura y romper el silencio, Melinda vuelve a recuperar lo que había perdido. Melinda crece, como una semilla, y renace más fuerte, como un árbol al que han tenido que talar para salvar. La descripción del objeto artístico es una anécdota para la expresión de sentimientos de la protagonista. De igual forma, la éfrasis nocional logra aportar algo que a simple vista no se ve en la pintura. Dicho de otro modo, este objeto silencioso logra que perduren escenas y

sentimientos de Melinda. Asimismo, se refleja la relación emocional que Melinda entabla con el objeto artístico contemplado.

La función de la écfrasis es mostrar el proceso de sanación del trauma de Melinda: la obra plástica y su representación en la novela se convierten en una terapia artística que la ayuda a recuperar su voz e identidad. El árbol da una imagen de fortaleza; sin embargo, no lo representa en términos de perfección, sino que también incorpora elementos que tenía el árbol que se encontraba en el jardín de su casa. De esta manera, Melinda representa el árbol como a ella misma. Al final de la novela, la protagonista no es sólo una víctima de abuso, sino también una superviviente, una mujer fuerte. La pintura representa, como Melinda lo narra, una promesa; una promesa de que con el tiempo las cosas pueden sanar. La imagen de los pájaros que Melinda dibuja se asocian con la libertad y, así, la libertad emocional de Melinda (Beetz Web). La narración de la protagonista hace posible que la écfrasis nocional cumpla su propósito. La pintura sólo existe para los ojos de la narradora; al mismo tiempo, el lector la puede ver en su imaginación, como con la pintura en *The Rape of Lucrece*. En este sentido, la écfrasis se convierte en un “vehículo para hacer ver a través de palabras” (Rodríguez 23). Por medio de este acto creativo, Melinda encuentra los sentimientos que su profesor le pidió que buscara.

La función de la écfrasis en la novela es una especie de purgación, purificación y liberación para Melinda. Es decir, Melinda, después de terminar su cuadro, purga su dolor, recupera la voz, se libera de su vergüenza y es capaz de verbalizar el abuso:

It happened. There is no avoiding it, no forgetting it. No running away, or flying, or burying, or hiding. Andy Evans raped me in August when I was drunk and too young to know what was happening. It wasn't my fault. He hurt me. It wasn't my fault. And I'm not going to let it kill me. I can grow. I look at my homely sketch. It doesn't need

anything. Even through the river in my eyes I can see that. It isn't perfect and that makes it just right.

I hand over the picture, Mr. Freeman takes it in his hands and studies it. I sniff again and wipe my eyes on my arm. The bruises are vivid, but they will fade. "You get A+. You worked hard at this. You've been through a lot, haven't you?" The tears dissolve the last block of ice *in my throat*. I feel the frozen stillness melt down through the inside of me, dripping shards of ice that vanish in a puddle of sunlight on the stained floor. *Words float up me. Me: "Let me tell you about it"*. (Anderson 198; énfasis mío)

De acuerdo con las convenciones de la literatura de trauma, cuando Melinda acaba el cuadro y lo describe, sana su herida y recupera la voz que había perdido. Anderson lo representa con la metáfora de un hielo que se derrite en su garganta. En este sentido, a diferencia de Lucrecia, después de enunciar la violación a través de la écfrasis, ésta también le sirve para recuperar su identidad y su voluntad de vida.

Lucrecia no pudo lograr lo mismo que Melinda porque en el contexto de Shakespeare no existía un desarrollo humano y de percepción sobre el abuso sexual; en contraste, la violación ya no es una causa de guerras e invasiones, pero sí es un crimen y un acto político que perjudica individual y colectivamente. Al suicidarse, Lucrecia no dejó de ser la víctima de una violación. En el caso de *Speak*, Melinda se rehúsa a ser sólo una víctima; es decir, Anderson muestra que hay posibilidades de abandonar ese papel y superar el trauma que ocasiona una agresión de tipo sexual. Sobre esto, Mary Evans argumenta que, en la literatura contemporánea, las mujeres víctimas han desaparecido en gran medida, en parte por el reconocimiento de ellas no sólo como víctimas sino también como sujetos autónomos, con una voz (63). Sin embargo, aunque las mujeres denuncien y tengan agencia, en la literatura y en la realidad, existen aún prejuicios que culpan al género femenino de las agresiones que sufren. Melinda recupera la vida de la cual

fue privada al ser violada, esto gracias a la ayuda que recibió de la pintura, y también por parte de figuras de apoyo como el profesor de arte y su amigo; un tipo de solidaridad que Lucrecia no tuvo. La novela *Speak* da testimonio, en este sentido, de la posibilidad de la denuncia en el contexto contemporáneo, sin una simplificación de las difíciles condiciones en que ésta, por lo general, ocurre.

## Conclusiones

De manera general, el objetivo de esta tesina fue analizar e interpretar la función de la écfrasis en dos obras literarias, *The Rape of Lucrece* y *Speak*, que tratan el tema de la violación y la incapacidad para verbalizar el abuso por parte de la víctima.

Primero, mostré un panorama general de la violación como tema de estudio y en la literatura, específicamente en el mito de Filomela y en *Titus Andronicus*, ya que sirven como un antecedente importante para vincular distintos tratamientos literarios del tema a lo largo de la historia y entender el dolor de las mujeres que son abusadas y, por ende, mutiladas y silenciadas. En la primera obra, Filomela hace un bordado que representa la violación que sufrió por Tereo. En la segunda, Lavinia, hace lo mismo, pero en vez de ser un acto creativo, escribe los nombres de los violentadores: Quirón y Demetrio. Así, las dos mujeres denuncian los crímenes que perpetraron dichos hombres.

Para entender la écfrasis que analizaría en los siguientes apartados, el primer capítulo ofreció un marco teórico para inscribirla. Se ofreció la definición de la écfrasis de acuerdo con críticos como James A. W. Heffernan y Luz Aurora Pimentel. Después, mostré los procedimientos y funciones de la écfrasis, para más adelante enfocarme en los dos tipos distintos de dicha representación.

El segundo capítulo tuvo como eje el poema narrativo *The Rape of Lucrece*, de William Shakespeare. Mostré el contexto de la obra, la síntesis del argumento y algunos temas principales que abundan en el poema para después enfocarme en el tema de la écfrasis y cómo funciona en la obra, principalmente para Lucrecia. La protagonista, después de ser violada por

Tarquino, lucha por encontrar la voz que la ayude a denunciar el crimen del tirano. Por medio de la pintura que representa la invasión y caída de Troya, Lucrecia identifica su violación y dolor. Esto hace que después pueda verbalizar el abuso con su esposo y su padre. Sin embargo, para Lucrecia, la violación que sufrió era una deshonra y vergüenza para su esposo y para ella misma, y por ello al final se suicida.

El tercer capítulo se enfocó en la novela contemporánea *Speak*, de Laurie Halse Anderson. En éste se expuso el contexto de la obra, la síntesis del argumento, los símbolos que se encuentran en la novela y, más adelante, la écfrasis y cómo ésta funciona en la obra, y más específicamente para Melinda. La protagonista también es violada y por el trauma del abuso pierde la voz, además de perder su autoestima y el cuidado de su cuerpo. Por medio de la pintura que ella construye de un árbol, es capaz de recuperar el habla y verbalizar la violación que sufrió a manos de un compañero de su escuela. Es gracias a esta articulación que Melinda supera la herida del trauma, recupera su voz y su deseo de vivir, y reconstruye la identidad que perdió cuando abusaron de ella.

*The Rape of Lucrece* y *Speak* son obras totalmente disímiles, ya que se inscriben en contextos, de tiempo y de lugar, distintos. La violación no se percibe igual en las dos obras literarias. En el caso de Lucrecia, la violación termina siendo un conflicto político para Roma y también tiene implicaciones de deshonra y vergüenza para la familia de Lucrecia, sobre todo para Colatino. En términos generales, la violación se trata como un crimen de propiedad y de rivalidad entre hombres. Por otro lado, en *Speak*, la violación es un delito y un acto deshumanizado que conlleva efectos físicos, psicológicos y morales para la víctima. No obstante, la vergüenza que siente Lucrecia por la violación también la siente Melinda, aunque sea por

razones distintas; como dice Catherine Belsey, “modern rapists also leave their victims feeling contaminated by the crime they did not commit” (95). La culpa y vergüenza que siente Melinda no es por la deshonra que le puede causar a su familia, sino por la violación física, sexual y psicológica hacia su cuerpo y su persona. Aunque las implicaciones de la agresión son distintas, considero que *The Rape of Lucrece* refleja discursos y consecuencias que también se encuentran en la época moderna; por ejemplo, algunas veces, la violación es normalizada, o pasa a un segundo plano porque hay sociedades que todavía operan bajo premisas patriarcales. Colin Burrow argumenta que uno de los poderes del poema narrativo se encuentra en “its capacity to frustrate; it seems to take its readers outside time, into an unchanging landscape of trauma, in which temporal flow hastens to allow the rapid fulfilment of desire, and then slows to take full and anguished account of pain” (97). *The Rape of Lucrece* genera impacto en los lectores modernos, ya que uno puede ver la brutalidad de la violación aun en siglos anteriores, y cómo, desgraciadamente, no se aleja demasiado de nuestra realidad. Por su parte, *Speak* aborda problemas sociales también de nuestro tiempo. La violencia entre adolescentes y la hostilidad que se desata en las escuelas es un tema recurrente de hoy en día. Melinda es sólo un ejemplo entre las muchas niñas adolescentes que sufren agresiones físicas y sexuales por parte de una amistad o de una pareja, en especial, en ambientes de fiestas donde el agresor puede llegar a usar sustancias tóxicas como excusa para atacar a la víctima.

También es importante notar las diferencias de las intenciones de los autores de ambas obras. La novela de *Speak* tiene un propósito didáctico explicitado por la autora, quien alienta a hablar de temas como la violación y apoyar a personas que han sufrido cualquier abuso para que denuncien y verbalicen el acontecimiento. El poema de Shakespeare trata el tema, pero el

autor no tenía las mismas intenciones didácticas que Anderson. Sin embargo, Lucrecia es un ejemplo notable, en la época de Shakespeare, de una voz femenina que reta la autoridad masculina y cuestiona las supuestas virtudes a las que las mujeres eran sometidas, como el silencio. Shakespeare le da una voz para que exprese su dolor antes de suicidarse.

A pesar de ello, ambas obras se relacionan por el tema de la violación y por la ékfrasis de tipo nocional que se representa en las obras artísticas en cada texto literario. Esta ékfrasis nocional es fundamental para que las protagonistas puedan enunciar la violencia a la que fueron sometidas. James A. W. Heffernan menciona que: “Philomela’s power to speak is woven into and hence bound up with the power of pictures to speak – to break through the silence in which they, like women, are traditionally bound” (1993: 6). La ékfrasis nocional funge como una identificación y una interpretación para Lucrecia y Melinda; ellas interpretan y se identifican con las imágenes de la pintura. En los dos textos literarios, la ékfrasis cuenta una historia violenta, a diferencia de contemplar la belleza de una obra de arte. Sin embargo, la ékfrasis en los dos textos se distingue porque en una la protagonista es una espectadora, mientras que en la otra es la creadora del arte. Pero es por medio de esta representación, que Lucrecia se apropia, y que Melinda crea, que los personajes rompen el silencio al que fueron sometidas por entidades masculinas: “In talking back to and looking back at the male viewer, the images envoiced by ekphrasis challenge at once the controlling authority of the male gaze and the power of the male world” (Heffernan, 1993: 7). En este sentido, Lucrecia y Melinda son un ejemplo de denuncia de la violencia sexual que numerosas mujeres sufren día a día. A partir de estos ejemplos se puede ver cómo ha cambiado el papel de las víctimas de agresiones sexuales a lo largo del tiempo. En la época actual existe una oportunidad para que las mujeres expresen el

dolor que sufrieron, para que puedan sanar la herida y reconstruir la identidad que les perturbaron al ser violadas. No obstante, creo que aun hoy en día, no todas las víctimas de violación tienen las herramientas para lograrlo, ya sea por cuestiones sociales o culturales.

La literatura, en mi opinión, es capaz de tratar temas que, generalmente, son estigmatizados o censurados. La literatura verbaliza lo indecible, aquello que no se menciona y que en el silencio germina un significado. La violencia sexual es uno de estos temas de los que, incluso hoy en día, no es fácil hablar y, con frecuencia, se queda en el silencio. Obras literarias como las analizadas en esta tesina, y sobre todo *Speak*, donde se ve un cambio evidente con respecto al poema de Shakespeare, pueden servir para generar conciencia y seguir hablando de lo no dicho, como la violencia sexual. De igual manera, el análisis ecfrástico en este trabajo de investigación es un ejemplo que puede servir para alentar a romper el silencio y lograr que no se pierdan las voces. La sociedad actual necesita seguir hablando de la violación y como las consecuencias que conlleva. Abordar el tema, expresar la indignación, es una forma de evitar normalizar este tipo de violencia y de hablar sobre los prejuicios que existen, sobre todo para el género femenino. La sociedad actual necesita seguir pronunciándose, seguir leyendo y escribiendo sobre el tema para que éste no sea ignorado o utilizado como excusa para agredir a la mujer; para que mujeres como Filomela, Lavinia, Lucrecia y Melinda se sientan apoyadas, comprendidas, escuchadas; para que puedan romper el silencio y denuncien el delito sin perder su identidad o su vida en el proceso; para que puedan volver a sentirse seguras.

**Anexo****“Listen”**

*You write to us*

from Houston, Brooklyn, Peoria,

Rye, NY,

LA, DC, Everyanywhere USA to

my mailbox, My

Space Face

Book

A livejournal of bffs whispering

Onehundredthousand whispers to

Melinda and

Me.*You:*

I was raped, too

sexually assaulted in seventh

grade,

tenth grade, the summer after

graduation,

at a party

i was 16

i was 14

i was 5 and he did it for three

years

i loved him

i didn't even know him.

He was my best friend's brother,

my grandfather, father, mommy's

boyfriend,

my date

my cousin

my coach

i met him for the first time that

night and —

four guys took turns, and —

i'm a boy and this happened to  
me, and —

... I got pregnant I gave up my  
daughter for adoption ...  
did it happen to you, too?  
U 2?

*You:*

i wasn't raped, but  
my dad drinks, but  
i hate talking, but  
my brother was shot, but  
i am outcast, but  
my parents split up, but  
i am clanless, but  
we lost our house, but  
i have secrets – seven years of secrets  
and i cut  
myself my friends cut  
we all cut cut cut  
to let out the pain

... my 5-year-old cousin was  
raped –  
he's beginning to act out now ...  
do you have suicidal thoughts?  
do you want to kill him?

*You:*

Melinda is a lot like this girl I  
know  
No she's a lot like  
(me)  
i am MelindaSarah  
i am MelindaRogelio i am MelindaMegan, MelindaAmberMelindaStephenTori  
PhillipNavdiaTiaraMateoKristinaBeth  
it keeps hurting, but  
but

but  
 but  
 this book cracked my shell  
 it keeps hurting I hurt, but  
 but your book cracked my shell.

*You:*

I cried when I read it.  
 I laughed when I read it  
 is that dumb?  
 I sat with the girl —  
 you know, that girl —  
 I sat with her because nobody sits with  
 her at lunch  
 and I'm a cheerleader, so there.

*Speak* changed my life  
 cracked my shell  
 made me think  
 about parties  
 gave me  
 wings this book  
 opened my mouth  
 i whispered, cried  
 rolled up my sleeves i  
 hate talking but  
 I am trying.

You made me remember who I  
 am.  
 Thanks.

P.S. Our class is gonna analyze this thing to death.

Me:

Me:

Me: *weeping*

## Bibliografía

- Anderson, Laurie Halse. *Speak*. Nueva York: Square Fish, 2011. Impreso.
- Anderson, Laurie Halse. *Listen: A Poem by Laurie*. 2010. Web.  
<http://madwomanintheforest.com /listen-a-poem-by-laurie/>
- Artigas Albarelli, Irene. *Galería de palabras: la variedad de la ecfrasis*. México, D.F.: Bonilla Artigas Editores: UNAM. 2013. Impreso.
- Bate, Jonathan. *Shakespeare and Ovid*. Oxford: Oxford University Press. 1993. Impreso.
- Baines, Barbara J. "Effacing Rape in Early Modern Representations." *ELH*, Vol. 65, No. 1 (1998), pp. 69-98. Web.
- Beetz, Kirk H. "Speak: Setting". *Guide to Literature for Young Adults*, Vol. 16. 1999. Web.
- Belsey, Catherine. "The Rape of Lucrece". *Cambridge Companion to Shakespeare's Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press. 2007. 90-105. Impreso.
- Berger, James. "Trauma and Literary Theory." *Contemporary Literature*, vol. 38, no. 3, 1997, pp. 569–582. Web.
- Burrow, Colin. "Shakespeare the poet". *The New Cambridge Companion to Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press. 2011. 91-103. Impreso.
- Cheney, Patrick. "Introduction: Shakespeare's poetry in the twenty-first century". *Cambridge Companion to Shakespeare's Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press. 2007. 1-13. Impreso.
- Clarke, Danielle. "Love, beauty, and sexuality". *Cambridge Companion to Shakespeare's Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press. 2007. 181-200. Impreso.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Siruela. 2011. Impreso.
- Detora, Lisa. "Coming of Age in Suburbia: Sexual Violence, Consumer Goods and Identity Formation in Recent Young Adult Novels". *Modern Language Studies*, Vol. 36, No. 1 (summer, 2006), pp. 24-35 Published by: Modern Language Studies. Web.
- Evans, Mary. *Introducción al pensamiento feminista contemporáneo*. Trad. Rosalía Pereda. Madrid: Minerva Ediciones. 1997. Impreso.

- Heffernan, James. "Introduction." *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago y Londres; University of Chicago Press. 1993. Impreso.
- . "Weaving Rape. Ekphrastic Metamorphoses of the Philomela Myth from Ovid to Shakespeare." *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago y Londres; University of Chicago Press. 1993. Impreso.
- . "Ekphrasis and Representation." *New Literary History* 22.2 (1991): 297-316. Web.
- Heller, Dana. "Anatomies of Rape." *American Literary History*, Vol. 16, No. 2 (Summer, 2004), pp. 329-349. Web.
- Hesford, Wendy S. "Reading Rape Stories: Material Rhetoric and the Trauma of Representation". *College English*, Vol. 62, No. 2 (Nov, 1999), pp. 192-221. Web.
- Jackett, Mark. "Teaching English in the World: Something to Speak about: Addressing Sensitive Issues through Literature". *The English Journal*, Vol. 96, No. 4 (2007): 102-105. Web.
- Kietzman, Mary Jo. "'What Is Hecuba to Him or [S]he to Hecuba?' Lucrece's Complaint and Shakespearean Poetic Agency." *Modern Philology* 97.1 (1999): 21-45. Web.
- Meek, Richard. "Ekphrasis in *The Rape of Lucrece* and *The Winter's Tale*". *Studies in English Literature, 1500-1900* 46.2 (2006): 389-414. Web.
- Ovidio. *Las metamorfosis*. Trad. José María Torrent. Buenos Aires: Gradfíco Editoriales. 2009. Impreso.
- Peck, David. "Rape as Literary Theme: History, Society and Self". *Critical Representations in Literature*. 1997. Web.
- Pimentel, Luz Aurora. "Ecfrasis: la representación verbal de un objeto". *Espacio en la ficción: ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. México, D.F.: Siglo XXI: UNAM. 2001. 110-131. Impreso.
- . *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México, D.F.: Siglo XXI: UNAM. 1998. Impreso.
- Rodríguez Rodríguez, Macarena. "La ékphrasis como lazo entre la literatura y las artes visuales en el periodo romántico inglés" *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 2.1 (2014): 1-81. Universidad Complutense de Madrid, España. Web.

Roe, John. "Rhetoric, style, and poetic form". *Cambridge Companion to Shakespeare's Poetry*.

Cambridge: Cambridge University Press. 2007. 33-51. Impreso.

Schiffman, Robyn L. "Melinda and Merryweather High: Parallel Identity Narratives in Laurie

Halse Anderson's *Speak*". *Children's Literature Association Quarterly*, 35. 2011. Web.

Shakespeare, William. *The Rape of Lucrece*. Eds. F.T. Prince. Londres: Arden, 1960. Impreso.

----- *Titus Andronicus*. Eds. Eugene Waith. Oxford: Oxford University Press, 2008. Impreso.

Traub, Valerie. "Gender and Sexuality in Shakespeare". *Cambridge Companion to Shakespeare*.

Cambridge: Cambridge University Press. 2001. 129-144. Impreso.

### **Filmografía**

*Speak*. Dir. Jessica Sharzer. Perf. Kristen Stewart and Elizabeth Perkins. Showtime Networks Inc,

2004.