


LA REESCRITURA FEMINISTA DE LA VIOLACIÓN DE LUCRECIA: LA SUBVERSIÓN DE SHAKESPEARE POR ANGÉLICA LIDDELL

THE FEMINIST REWRITING OF THE RAPE OF LUCRECE: ANGÉLICA LIDDELL'S SUBVERSION OF SHAKESPEARE

ANE MATRES GARCÍA
Universidad Complutense de Madrid

amatres@ucm.es

 0009-0007-4270-9914

Recibido: 14/12/2023

Aceptado: 30/03/2024

Resumen

La violación de Lucrecia ha sido una historia reelaborada en muchas obras artísticas. Una de estas reelaboraciones es la de Angélica Liddell, que parte de la de Shakespeare como hipotexto. Por tanto, el objetivo de este artículo consiste en examinar las alteraciones que Liddell ha realizado de este mito mediante un estudio comparado y el uso de la mitocrítica y de la crítica feminista. Este proceder ha desvelado que –subvirtiéndolo los mitemas, los recursos estilísticos y los tópicos– la escritora desestima la visión premoderna de la violación a favor de una visión moderna que posibilita la agencia de las mujeres violadas. Además, critica los esquemas de virtud que ciñen a las mujeres a un marco opresivo.

Palabras clave: Mitocrítica, Literatura comparada, feminismo, Shakespeare, Angélica Liddell.

Abstract

The rape of Lucrece has been rewritten in numerous works of art. One of them is Angélica Liddell's version, which uses Shakespeare's version as a hypotext. Therefore, the objective of this article is to elucidate the changes made by Liddell resorting to comparative literature, myth criticism and feminist criticism. This procedure has revealed that, by subverting the constituent parts of the myth, the stylistic resources and the motifs, Liddell rejects the premodern conception of rape in favour of a modern one that enables agency to raped females. Moreover, she criticises the models of virtue that entrap women in oppressive structures.

Keywords: Myth Criticism, Comparative literature, feminism, Shakespeare, Angélica Liddell.

Introducción

Como expone Carlos de la Torre, “son muchísimas las obras literarias que, a lo largo de la historia, han tratado la figura de Lucrecia y el trágico episodio de su muerte” (2017: 46). Tal es su relevancia que Mithu M. Sanyal defendió que solo la violación de Europa y de la mujer de Potifar son comparables en relevancia (2019: 282). Por lo tanto, resulta interesante analizar cómo se reelabora esta figura femenina, dado que las narrativas

sobre la violación no solo reflejan y forman percepciones sobre esta (Catty, 2011: 9; Andersson *et al.*, 2019: 6), sino que también pueden subvertir las narrativas, permitiendo así nuevas vías de agencia y de comunicación (Brigley y Gunne, 2010: 11; Andersson *et al.*, 2019: 7).

Concretamente, el objetivo de este artículo reside en demostrar cómo *You Are My Destiny (lo stupro di Lucrezia)* de Angélica Liddell usa *La violación de Lucrecia* de Shakespeare como hipotexto para subvertir el mito y criticar así la sociedad patriarcal, puesto que esta justifica la violación y convierte en eterna víctima a la mujer. Para ello, primero se analizará qué mitemas se mantienen, cuáles se eliden y cuáles se alteran respecto a la versión del inglés. Después, se indagará en cómo la escritora se apropia de los recursos estilísticos de Shakespeare para sustentar y potenciar la subversión.

Este objetivo se alcanzará recurriendo a la Literatura comparada y a algunos términos de la mitocrítica que serán útiles para organizar el análisis –que partirá solo del texto publicado y no de las puestas en escena–. Además, este también se llevará a cabo mediante las aportaciones de la crítica feminista que indagan sobre la violación; específicamente con las contribuciones de Virginie Despentes (2007); de Rita Segato (2017); de Kate C. McLean, Hannah Shucard y Moin Syed (2017) y de Mithu M. Sanyal (2019).

Marco teórico

Como ya se ha adelantado en el párrafo anterior, este estudio se ciñe tanto a la Literatura comparada como a la mitocrítica. No obstante, la manera de tratar los sucesos sobre Lucrecia es variable, ya que algunos críticos lo consideran parte de hechos históricos verídicos, mientras que otros lo asocian al mito. A este respecto es destacable la advertencia planteada por Carlos de la Torre, quien señala que, pese a que la muerte de Lucrecia sucedió en el 509 a.C., la primera referencia sobre el tema –antes de las versiones de Tito Livio y de Ovidio– es la del historiador Fabio Píctor en torno al 200 a.C. (2017: 49). Debido a esta falta de fuentes contemporáneas, lo más probable es que se trate de hechos históricos reales en torno a los que se ha ido construyendo una narrativa (2017: 49). Es decir, frente a posturas como las de Mary Beard que consideran este un relato mítico (2017: 126), sería más prudente considerar que “la ‘historia’ se incorporó a la literatura de manera semejante a los grandes temas de la leyenda troyana o de otros famosos mitos” (Moya, 1995-1996: 234). Por consiguiente, se analizan los textos utilizando mitemas, es decir, las unidades constitutivas que conforman un mito según Levi-Strauss (Gómez, 1976: 128).

En cuanto a la crítica feminista, para apreciar la subversión que realiza Liddell de lo que supone la violación y de las estructuras que la sustentan, se ha optado por propuestas teóricas que reivindican a la víctima más allá de la categoría de superviviente y de los esquemas que esta categoría tiene asociados. Concretamente, se partirá del recorrido histórico que realiza Mithu M. Sanyal en *Violación: aspectos de un crimen, de Lucrecia al #metoo* (2019). Esto se complementará con la teoría de Rita Segato, que demuestra que en la actualidad confluyen dos perspectivas diferentes de la violación: la premoderna –sustentada en la cuestión de soberanía y que concibe a la mujer como

patrimonio– y la moderna –donde la mujer se convierte en sujeto de derecho y, por lo tanto, sufre la violación como un delito contra su persona– (2017: 304-307). Asimismo, se tendrá en cuenta la generación de identidad a partir de la interrelación de las *master narratives* con las narrativas individuales. Como McLean *et al.* (2016: 11) destacaron, la identidad de género no está solo mediada por las percepciones propias e individuales de lo que supone pertenecer a un género, sino que también está conformada por las restricciones y las libertades culturales; de manera que, pese a que las “master narratives are culturally shared stories that provide guidance for how to belong to, and be a good member of, a given cultura”, el individuo –por una parte– internaliza parte de esas narrativas y –por otra parte– negocia con ellas (McLean *et al.*, 2016: 2). Por último, se tendrá en cuenta la proposición de Virginie Despentes de sacar la violación del horror absoluto para así favorecer que las mujeres violadas puedan recuperar su autonomía y sanar, en vez de convertirse en víctimas eternas (2007: 34-37).

Análisis de *La violación de Lucrecia* de Shakespeare

La obra de Shakespeare es un poema narrativo escrito en 1594. Este se basa en la historia de Lucrecia que aparece en los *Fasti* de Ovidio y en *Ab Urbe Condita* de Tito Livio (Belsey, 2001: 321 y Lasa, 2017: 406). La gran diferencia con las fuentes latinas es la mayor extensión del texto del inglés, que se sustenta sobre todo en el desarrollo psicológico que da a los personajes entre los momentos claves de la acción (Eisaman, 1986: 67 y Newman, 1994: 304). Como Raquel Rocamora y Juan Antonio Cebrián acentúan, casi todos los autores que relatan el episodio –como también sucede con Shakespeare– recurren a los siguientes aspectos principales que podrían considerarse los mitemas:

Tarquino, atraído por la belleza y castidad de Lucrecia, se propone seducirla, sin éxito, por lo que, para obligarla a ceder a sus indignos deseos, aduce una mentira que consistiría en hacer creer que esta comete adulterio con un esclavo, de ahí que matase a ambos tras haberlos sorprendido yaciendo juntos. Para que su buen nombre no quede manchado, Lucrecia termina cumpliendo la voluntad del príncipe con el objetivo de poder contar posteriormente su desgracia. Después de narrarla [a] los hombres de su familia, se suicida clavándose un puñal, el cual es recogido por Bruto mientras jura liberar a Roma del tirano (2021: 126).

En la época de Shakespeare, la violación era una manera simbólica de criticar la tiranía o de cometer un crimen contra otro hombre (Catty, 2011: 10). Es decir, refleja la mentalidad premoderna sobre la violación, ya que concibe a la mujer como patrimonio. De esta manera, “el honor de las mujeres [...] se encontraba en su cuerpo, en su virginidad o en su estado como esposa o viuda honorable. Por ese motivo, solo ella poseía algo que podía ser robado o destruido con la violación” (Sanyal, 2019: 67). Esto se refleja explícitamente a lo largo de la obra: “usurpador cobarde” (Shakespeare, 2015: 412), al igual que se explicita que es propiedad de su marido, como se puede apreciar en los siguientes fragmentos: “¿Y por qué es Colatino quien proclama su prenda / él que debió ocultarla de todos los ladrones?” (Shakespeare, 2015: 33-34) o “[sus senos] tan

sólo conocían el yugo de su amo / y le habían jurado serle fieles” (Shakespeare, 2015: 409-410). Incluso ella misma se cosifica, no solo es un acto del narrador: “ya robado el tesoro... / ¡quemar el inocente joyero que era tuyo!” (Shakespeare, 2015: 1056-1057). Por último, el violador también la reifica: “¡Mi guía es el deseo; mi botín, la belleza! / ¿Quién teme naufragar donde yace enterrado un gran tesoro?” (279-280).

Tal es la importancia de la propiedad que se configura como “uno de los temas más presentes en el poema” (Torre, 2017: 52). Cecilia Lasa propone el conflicto entre dos retóricas: la retórica del marido, que convierte a Lucrecia en objeto y que predispone que el príncipe quiera apropiarse de esa joya, y la retórica de Tarquino, que también la objetiva y que le impulsa a reducirla a un objeto sin voluntad propia (2017: 412-416). Por esto, críticas como Catherine Belsey (2001: 315) y como María Florencia Gasparín (2012: 3) defienden que esta es una tragedia basada y originada por la propiedad. Además, en este poema la mujer no solo se convierte en un objeto, sino que su problema personal pierde importancia, mientras que la obtiene la afrenta al sistema social. Al fin y al cabo, la violación supone tanto el suicidio de Lucrecia como la afrenta a su marido Colatino, ya que en la sociedad romana la deshonra de su mujer se transfería al marido (Torre, 2017: 49). La conciencia de esta deshonra transmitida a su pareja incluso la expresa la propia Lucrecia: “la afrenta que Tarquino me infligió, y la que yo a la que a mi vez inferí a Colatino” (Shakespeare, 2015: 819). Por consiguiente, la mujer queda invalidada como individuo al que han agredido sexualmente.

Además, como apunta John Kunat, la obra termina como empieza: con una competición entre hombres. Si al principio se trataba de dilucidar qué esposa era más virtuosa, el final está configurado por la discusión entre su padre y su marido para ver quién tiene más derecho a sufrir por el suicidio (2015: 13-14). Es más, esta discusión la llevan a cabo de manera que compiten “for the right to lament her death in the basis of ownership” (Belsey, 2001: 317); es decir, –como también recalca Jocelyn Catty– se vuelve a subrayar el estatus de Lucrecia como propiedad (2011: 15). Por ejemplo, esto se puede apreciar en los siguientes fragmentos: “el anciano Lucrecio grita: ¡Hija, hija querida! / ¡Mía era esa vida que segaste!” (Shakespeare, 2015: 1751-1752), “padre y yerno compiten, en pareja contienda, / a ver quién llora más” (1791-1792) o “no era sino mía / y no debe ser llorada más que por Colatino” (1798-1799). Por ende, se puede apreciar que Lucrecia pierde relevancia como víctima y hasta como individuo por ser reificada.

Antes de explicar la diferencia que se establece con la obra de Liddell, conviene considerar otras facetas de la violación de esta obra. Una de ellas es la violencia. Como explica Sanyal, había un momento en el que un *no* implicaba *sí*, porque se suponía que las mujeres no sentían deseo sexual (2019: 26). Por consiguiente, la mujer que exponía a un violador tenía que demostrar que se había resistido físicamente de manera constante, si no, podía implicar que quería ser violada (28-29, 37). Al fin y al cabo, en el siglo XVI el honor de la mujer seguía midiéndose en base al nivel de resistencia ejercida (88). Al principio, Tarquino dice “suplicaré en limosna su cariño” (Shakespeare, 2015: 241) e intenta conseguir su consentimiento. No obstante, cuando falla se remite a la amenaza ya mencionada en los mitemas y hasta admite la coerción: “debo poseerte esta noche. / Si te niegas, la fuerza me franqueará el camino” (512-513). Frente a esto, Lucrecia intenta disuadirle mediante argumentos que abarcan desde el verso 561 hasta el 644.

Sin embargo, no lo logra y, cuando tenga que exponer el suceso a su marido, incidirá en la violencia usada contra ella y en la resistencia con la que intentó defenderse en vano (1622-1624). En suma, la violencia a la que Lucrecia tiene que hacer frente es una constante a lo largo de toda la obra.

Otra faceta relevante es la victimización de la protagonista. Concretamente se dice que ha perdido algo máspreciado que la vida: “pero lo que ha perdido vale más que la vida” (687). Como ya se ha mencionado, Desportes caracteriza la violación como un hecho del que una mujer violada no puede huir y a la que se le exige la obligatoriedad de cargar con un trauma (2007: 33-34), de manera que “post-violación, la única actitud que se tolera es volver la violencia contra una misma” (42). Esta actitud de eterna víctima se refleja también en el poema y llega a tal punto la violencia hacia sí misma que quiere morir –“ella más bien quisiera que el día nunca volviera” (746)–. Todo esto culminará con su suicidio, que también es la manera de recuperar su honra: “si muero, mi honor ha de vivir en ti; / pero si vivo, vivirás en mi infamia” (1032-1033). En definitiva, hay una clara tendencia a la victimización, que es un acto problemático que ha llevado a los críticos del poema a discutir sobre la agencia de Lucrecia, otra de las facetas importantes de la violación.

Como menciona Kunat, la mayoría de las lecturas feministas de la obra se centran en si Lucrecia subvierte o se ciñe a la estructura patriarcal (2015: 4). A este respecto, la mayoría de los críticos defienden lo segundo, mientras que unos pocos optan por lo primero (Belsey, 2001: 315-316). En primer lugar, Lucrecia perpetúa unos valores surgidos de la rivalidad entre hombres que, además, oprimen a las mujeres (Newman, 1994: 306 y Belsey, 2001: 326). En segundo lugar, no puede elaborar su duelo en la esfera sociopolítica (Lasa, 2017: 422-423) y su violación se convierte en el instrumento para conseguir un cambio político que acabe con la monarquía (Catty, 2011: 21 y Kunat, 2015: 16-17). Asimismo, si no fuese por un hombre como Bruto que continuase lo que ella había comenzado con su muerte, esta no hubiera servido (Belsey, 2001: 334 y Torre, 2017: 45-46); es decir, Lucrecia necesita que actúe un hombre para ser ella agente de cambio. Sin embargo, ella —como se aprecia en el siguiente fragmento: “soy dueña de mi destino” (Shakespeare, 2015: 1069)— desafía su estatus subalterno de propiedad al suicidarse sin consultarlo con su marido (Green, 1994: 97-98, Belsey, 2001: 328 y Gasparín, 2012: 7). Este acto le quita la voz (Eisaman, 1986: 72), aunque anteriormente se aprecia la importancia de su agencia lingüística al usarla para exigir venganza por los actos de Tarquino (Kunat, 2015: 6) y al dar voz a Hécuba, otra mujer que no tiene voz (Green, 1994: 93). En definitiva, se refleja la tensión del poema, dado que en algunos aspectos Lucrecia se somete y se rebela al mismo tiempo. Incluso algunos escritores clásicos la alabaron por su indomabilidad y su coraje masculino (Eisaman, 1986: 69 y Torre, 2017: 50).

Pese a esto, a lo largo de toda la obra se asocia a Lucrecia con virtudes femeninas como pureza, constancia, integridad y castidad (Eisaman, 1986: 71). Además, “la figura de Lucrecia se transformó, casi en el mismo instante de su muerte, en un ejemplo de conducta y de valores que despertó la admiración de muchos a lo largo de todos los tiempos” (Torre, 2017: 60). Incluso ella misma procura configurarse para la eternidad como una mujer honrada que no sirva de mal ejemplo para las mujeres: “¡No, no –exclama– ninguna dama / podrá excusarse en lo futuro invocando mi nombre!” (Shakespeare,

2015: 1714-1715). Como Yolanda Beteta advierte, hay “poder configurador de los mitos en la construcción de la subjetividad femenina” (2009: 165); por ello es tan importante analizar las reelaboraciones feministas de estos, ya que “las mujeres ‘han sido dormidas’ para quedar excluidas de la producción del capital simbólico y quedar cosificadas como meras reproductoras de un imaginario colectivo estructurado en torno a unas relaciones de dominio y explotación” (164).

Análisis de *You Are My Destiny (lo stupro di Lucrezia)* de Angélica Liddell

Frente a esto, Angélica Liddell produce capital simbólico subvirtiendo el esquema típico del mito, puesto que no incluye muchos de los mitemas que constituyen la historia de Lucrecia y los incluidos los subvierte. Concretamente, Tarquino no recurre a la coerción ni a la violencia cuando el intento de seducción fracasa, pues seduce con éxito. Tampoco se hace referencia al suicidio: solo me menciona que Tarquino y Lucrecia acabarán juntos en el infierno (Liddell, 2015: 52), aunque esto resulta ambiguo porque no se aclara si solo es una metáfora o si se refiere a muertes reales (de las que tampoco se obtiene ningún tipo de información). Por último, se hace referencia a la reacción de los hombres después del suicidio; sin embargo, la valoración de estas actitudes –como se defenderá más tarde– es subvertida.

Estructuralmente esta obra también es compleja, puesto que el episodio de Lucrecia está introducido mediante otro que actúa de marco y en el que una mujer vuelve a Venecia el 12 de agosto de 2013, cinco años después de sentirse humillada en esa ciudad (45). Concretamente, la primera mención explícita a Lucrecia se da en la sección denominada “El sueño de Lucrezia”, que narra el episodio onírico en el que la protagonista del marco está a punto de experimentar una violación, por lo cual en esta obra la violación tiene una forma más simbólica que real. Además, esta obra de teatro también está constituida por una sección denominada “Dice Shakespeare” en la que únicamente se cita un fragmento de la obra del inglés. Este es parte del discurso de seducción que Tarquino dirige a Lucrecia y que sirve a Liddell para darle un aspecto de honorabilidad, dado que revela que este hombre por amor se sacrifica por ella: “yo insisto en abrazar mi infamia” (50). El sacrificio de Tarquino además será repetido a lo largo del texto y servirá a la dramaturga para contrastarlo con el egoísmo y la cosificación a la que someten a Lucrecia el resto de hombres del mito.

Precisamente, Liddell comienza la siguiente sección –titulada “La novia del sepulturero”– realizando una clara referencia a la influencia de Shakespeare: “la obra terminaba con una competición de sepultureros” y “el amor es una competición de sepultureros” (2015: 50). Es decir, hace referencia a la competición final del padre y del marido de Lucrecia en la que –frente al cadáver– la trataban como un objeto. Aunque el fragmento más importante que desacredita la perspectiva premoderna de mujer como propiedad es este:

Y fue así como llegó un violador para convertirme en amante. Porque de todos los hombres que me rodeaban, padre, esposo y amigo, fanáticos de mi virtud, esclavos de

sus ambiciones, con mi sangre aún caliente en el cuchillo, el único que habló de amor, el único que no habló de patria, el único que no habló de gobierno, el único que no habló de guerra, el único que no habló de política, el único que prefirió perderlo todo a cambio de un instante de amor, fue el violador, fue Tarquino (2015: 53-54).

Aquí se aprecia la subversión del final de la obra de Shakespeare, pues la Lucrecia de Liddell desafía su estatuto como objeto y propiedad; por consiguiente, reivindica su autonomía y se aleja de convertirse en una eterna víctima. Incluso convierte a su violador en amante. De esta manera, al desafiar la perspectiva premoderna, reivindica como más honorable a la figura del violador.¹ Así, esta Lucrecia acaba en un espacio donde conviven la perspectiva premoderna y la moderna, puesto que la protagonista se reivindica como sujeto de derecho, pero a la vez está constreñida por las narrativas de esa primera perspectiva.

Es más, la honorabilidad del Tarquino de Liddell también se subraya recalcando la conciencia que ya tenía el Tarquino de Shakespeare sobre las consecuencias de sus acciones. Como Lasa destaca, Tarquino es conocedor del crimen y realiza una valoración racional que al final desestima (2017: 411-412). En otras palabras, al final cae en el *furor amoris*, un tópico típico de la reelaboración de este mito que vincula al amor con la irracionalidad y la locura (Rocamora y Cebrián, 2021: 128). Sin embargo, en el caso de Liddell los dos personajes ceden al *furor amoris*: Tarquino se sacrifica por poder yacer con Lucrecia –“se encargará el sepulturero perdedor; es decir, uno de mis hijos, porque yo estaré aguardándote abajo para recibir tu cuerpo, y junto a tu cuerpo la tierra que me sepultará a tu lado” (2015: 51)– y ambos son conscientes de que al abandonarse a este *furor amoris* “el cielo no viene hacia nosotros” (2015: 51). Ni en esta mención a la muerte ni en ningún momento posterior se menciona que Lucrecia se vaya a suicidar, por lo tanto, no incurre en el acto que la somete a los valores patriarcales que valoran a la mujer en cuanto a su pureza y honor. Tampoco se ciñe a la estructura patriarcal cuando –como se ha explicado anteriormente– desestima a Bruto, a Colatino y a Lucrecio y prefiere a Tarquino, pues esta Lucrecia desafía su propia instrumentalización.

Por consiguiente, no resulta del todo acertada la valoración de Mara Valderrama, ya que considera la revisión del mito de la escritora como “una presentación amable de la violación” (2023: 103). Es cierto que la mitología latina es un motivo que la dramaturga suele deformar (Eguía, 2013: 60). Sin embargo, esta deformación parece más bien un instrumento para criticar esa concepción premoderna de la violación que, en el caso del mito o historia de Lucrecia, es la que impulsa la tragedia. Es decir, concordaría con lo que posteriormente dice Valderrama respecto a la influencia del esperpento en las obras de Liddell: “Cuando Liddell defiende la violación de Lucrecia como un acto liberador [...] ¿no se muestra como una gran bufona colocando un espejo deformante delante de una sociedad ridícula?” (2023: 118). Además, la defensa de esta violación como acto liberador va más allá, puesto que ofrece a la víctima la agencia de determinar la manera de considerar sus experiencias y de vivir tras experimentar estas. En otras palabras, le servirá a Liddell para reivindicar a las mujeres como agentes que se pueden alejar de la figura de la eterna víctima.

¹ Además, tras este fragmento citado, la obra termina con una canción de amor llamada “You are my destiny” de Paul Anka (Liddell, 2015: 54-55), que además, constituye el título de la obra de Liddell. Es decir, la subversión aparece ya patente en el mismo título.

Esto resulta claramente revelado por la relación entre la historia marco y la reelaboración del mito. La mujer del marco es una mujer que refleja las experiencias de la Lucrecia de Shakespeare: “me marché de Venecia humillada, sintiendo un asco insuperable por mi propio cuerpo y mi propia existencia [...] caminaba con la muerte danzando en mi cabeza” (Liddell, 2015: 45). Sin embargo, como el narrador indica, “ahora ella debe regresar a Venecia para que Lucrezia y Tarquinio puedan encontrarse en el infierno” (52). Es decir, ella forma parte de la bisagra que permite la subversión del relato sobre la violación y también se percibe ese cambio de percepción respecto a la violación y al papel de las mujeres. Al fin y al cabo, cuando se marcha de esa Venecia donde ha tenido ese sueño simbólico, se produce una reconciliación o una sanación:

Y si hace cinco años me marché de Venecia escuchando los silbidos repulsivos de una corte de monstruos nauseabundos, ahora me marchó flotando entre ángeles y coros ucranianos. [...] me sentía bendecida por el agua salina de la laguna, como bautizada por las mismas aguas en las que deseé hundirme aquel mes de enero (45).

Como destaca Sanyal hablando de las historias de las supervivientes, no solo el violador se ha convertido en una entidad, sino que las violadas también se han convertido en una, puesto que se ha extendido “una estructura narrativa y, por consiguiente, una voz, era sin embargo solo *una voz y una historia* de una vasta gama de experiencias” (2019: 102). Así, se ha construido una *master narrative* que exige a la mujer ser una víctima, si bien es cierto que con el nuevo término de *superviviente* se consigue la conversión en una víctima activa (Sanyal, 2019: 118); no obstante, se sigue tendiendo a reproducir estereotipos de las mujeres como presas pasivas e impotentes (Sanyal, 2019: 244). Esta obra, en cambio, muestra el poder del individuo de negociar mediante su narrativa personal con la *master narrative*, pudiendo generar así una nueva manera de construir la identidad. Concretamente, se refleja la propuesta de Desportes de una capacidad de recuperarse vinculada a aprender a vivir con la violación sin limitar la autonomía, ya que –como ella reivindica– vivir con amplitud es más valioso que una vida de reclusión por miedo al peligro (2007: 36-37).

Esta aceptación del hecho de ser violada (aunque sea en un espacio onírico) y el desafío a la *master narrative* va más allá en este personaje sin nombre. Críticos de Liddell suelen destacar que esta subvierte reglas y leyes para forzar reflexiones al lector o espectador sobre la normativa (Garnier, 2012: 133-134) o que son personajes supervivientes de una sociedad que los daña los que, con una actitud contestataria, atacan los estereotipos para generar así la reflexión del receptor (Loureiro, 2019: 72). En este caso, como se puede apreciar por el sueño que tiene, la mujer de su marco dice lo siguiente: “Siento que quiere violarme y matarme, pero aún así, aún sabiéndolo, lo sigo [...] pero no tengo miedo, como si fuera a violarme y a matarme dulcemente, como si fuera algo que yo deseara” (Liddell, 2015: 46). La mención de desear ser violada podría parecer a simple vista una internalización de discursos machistas; no obstante, como advierte Valderrama, “el giro antifeminista de Liddell [se podría interpretar] como parte de su naturaleza oposicional, siempre cuestionando cualquier idea fácilmente asimilada por la mayoría y siempre amenazando el *statu quo*” (2023: 102-103). Esto se aprecia por la continuación del sueño, que sigue desafiando la *master narrative*.

Concretamente, al seguir al violador, la mujer entra a una mercería, lugar que no solo se tipifica como femenino, sino que también –en el argumento de la obra de Shakespeare– se recalca como la prueba de la virtud superior de Lucrecia, porque, cuando los hombres acudieron por sorpresa a sus respectivas casas para probar a sus esposas, ella era la única que estaba hilando en vez de estar entregada a diversiones o bailando (Shakespeare, 2015: 20). Frente a esta virtud que acaba sometiendo a la Lucrecia de Shakespeare a un sistema de valores patriarcales, Liddell degrada la mercería y a las mujeres que la frecuentan: “la mercería huele a meados y a menstruación, a dignidad, a virtud [...] es un alud de mujeres vulgares, feas, estúpidas, irritables, susceptibles, desmemoriadas tercas y malvadas” (2015: 46-47). Estas ponen a prueba sus conocimientos sobre costura “para certificar la superioridad femenina, [...] expertas en culpabilizar a los demás. Casi todas las mujeres del mundo están dentro de esta mercería, cumpliendo con orgullo su deber” (Liddell, 2015: 47). En cambio, la protagonista del marco se resiste a la obediencia y a amoldarse a esos valores, por eso cuando pierde al violador dentro de la mercería –ese asidero que le permite desafiar las narrativas opresivas– siente miedo: “es entonces cuando me entra miedo en mitad de toda esa avalancha de mujeres” (Liddell, 2015: 47). Es más, estas mujeres dicen lo siguiente: “que debo suicidarme, que debo de servir de ejemplo, que ninguna mujer violada puede quedar con vida, debo de servir de ejemplo, debo de servir de ejemplo” (Liddell, 2015: 47), en otras palabras, –en un claro paralelismo con la situación de Lucrecia y en su insistencia en convertirse en una figura respetable– intentan encerrarla en una narrativa opresiva que no deja que desarrolle su autonomía.

Análisis de tópicos y de temas de las dos obras

La crítica a la narrativa opresiva no solo la hace mediante esta subversión ya explicada de los mitemas. Liddell también se apropia de recursos estilísticos de Shakespeare para subvertirlos y reforzar lo expuesto anteriormente. En el caso del inglés, este recurre al tópico de *ignis amoris* o *flamma amoris*, siempre asociado al violador a lo largo de todo el poema. Por ejemplo: “así el atroz Tarquino se debate / entre el deseo ardiente y la fría conciencia” (Shakespeare, 2015: 247-248) y “pero el fuego que arde en su corazón, y que un deseo insano consume, / lanza su soplo opuesto que devuelve a la antorcha su llama” (Shakespeare, 2015: 314-315). Frente a esto, la obra de Liddell es doblemente transgresora, dado que antes de la revolución sexual feminista la libido femenina era tabú y a partir de 1980 las escenas en productos culturales de mujeres disfrutando de la violación eran inadmisibles (Sanyal, 2019: 44 y 61). Sin embargo, la dramaturga asocia a Lucrecia el tópico de *ignis amoris* y esa pasión está dirigida al violador: “tu soplo enciende mi alma hecha de leña. Podrías venir a practicar surf sobre mis llamas. Son más altas que las llamas del Adriático” (2015: 52).

Además, también se potencia su deseo y su capacidad de agencia mediante la figura de la viña. El Tarquino de Shakespeare dice lo siguiente: “por un racimo de uvas en sazón ¿quién destroza una viña?” (2015: 215). Como contraste, la Lucrecia de Liddell destaca su agencia declarando que sus uvas serán silvestres y que no se amoldarán a las normas sobre la virtud. Asimismo, abrirá el cerco de su viña; es decir, en este caso

la transgresión no la realiza el violador, sino que ella transgrede primero los códigos de conducta y deja libre acceso a Tarquino: “os daré a conocer lo que yo haré en mi viña: quitaré su cerco y será consumida, romperé su vallado y será pisoteada. La convertiré en una desolación, no será podada ni cultivada. Crecerán espinos y cardos” (2015: 53). En definitiva, se apropia de su cuerpo que, como destaca Loureiro, en muchas obras de la escritora el cuerpo se convierte en el único espacio de libertad al tener control sobre él (2019: 77).

Esto se aprecia también en cómo se gestiona la posibilidad de quedar encinta. En Shakespeare el infanticidio o aborto se presenta como odio a la polución que implica la violación en las familias patricias (Newman, 1994: 322-323; Kunat, 2015: 11-12). Por ejemplo, así se refiere al vástago: “este injerto bastardo jamás ha de crecer” (Shakespeare, 2015: 1062). Asimismo, como Newman destaca, que en el poema narrativo no se desarrolle la historia de Filomela y que se quede como una mención limita las posibilidades de reacción de las mujeres ante una violación, desestimando así la vía violenta e invisibilizando el infanticidio, una acción cometida por las mujeres que podía servir para lograr cambios estructurales y políticos (1994: 317-318). Teniendo en cuenta esto último, es relevante que Valderrama destaque que el matricidio en las obras de Liddell sirve “para crear una nueva versión violenta de la libertad del deseo femenino” (2023: 103) y lo mismo podría aplicarse al infanticidio. Al fin y al cabo, la primera mención a los posibles vástagos es la siguiente: “he aquí la herencia del Señor: los hijos. Su merced es el fruto del vientre” (Liddell, 2015: 46). No obstante, más adelante se rebela frente la voluntad ajena impuesta sobre ella: “Sacad al bebé al frío invierno y cantad, cantad hasta que el bebé muera congelado, pues ese es el salmo que llevo en mis entrañas” (Liddell, 2015: 53). Es decir, Liddell mediante la subversión de elementos del texto de Shakespeare sigue subrayando la agencia de Lucrecia.

Además, esta agencia y deseo propio también los destaca Liddell mediante la desestimación de la separación de cuerpo y alma. La gran crítica del cristianismo al mito de Lucrecia residía en que la mente y el cuerpo estaban separados y que la mente ocupaba un nivel superior; por consiguiente, ella no tenía la culpa de la violación y el suicidio no era necesario (Eisaman, 1986: 69-70). La misma Lucrecia admite la pureza de su alma: “inmaculada y pura permanece mi alma / que de la violación se encuentra a salvo” (Shakespeare, 2015: 1656-1657). No obstante, la Lucrecia de Liddell comienza la relación sexual mediante su propia iniciativa y con la siguiente proclamación: “voy vestida de carne, nada más. Así que tendrás que fornicar con mi espíritu” (2015: 52); es decir, elimina la justificación que permitía que Lucrecia siguiese siendo virtuosa en un sistema patriarcal opresivo, reivindicando así otra vez su agencia.

Conclusiones

La obra de Shakespeare es una tragedia originada por la concepción premoderna de la violación. En esta, Lucrecia es violada mediante coerción. Tras esto, se configura como eterna víctima y ejerce violencia contra sí misma, ciñéndose así a valores patriarcales y convirtiéndose en un ejemplo de mujer virtuosa. En cambio, Liddell subvierte los

mitemas denostando a los personajes masculinos honorables de Shakespeare, destacando la respetabilidad de Tarquino, consiguiendo que la seducción de este sea efectiva sin necesidad de recurrir a la coerción, evitando el suicidio de Lucrecia y recurriendo a una historia marco. De esta manera, no solo critica la concepción premoderna de la violación—abogando por una moderna— sino que también critica los esquemas de virtud que ciñen a las mujeres a un marco opresivo y desafía la *master narrative* que convierte a las mujeres en eternas víctimas sin agencia. Además, Liddell vuelve a reforzar la reivindicación de la agencia de las mujeres a nivel estilístico al subvertir los siguientes tópicos y temas de Shakespeare: el *ignis amoris*, la viña, el infanticidio y la relación de cuerpo y alma.

Referencias bibliográficas

- ANDERSSON, Ulrika; EDGREN, Monika; KARLSSON, Lena; & NILSSON, Gabriella (Eds.) (2019). Introductory Chapter: Rape Narratives in Motion. *Rape Narratives in Motion* (1-16). New York: Palgrave Macmillan.
- BEARD, Mary (2017). *SPQR. Una historia de la antigua Roma* (trad. FURIÓ, Silvia). Barcelona: Crítica.
- BELSEY, Catherine (2001). Tarquin Dispossessed: Expropriation and Consent in “The Rape of Lucrece”. *Shakespeare Quarterly*, 52(3), 315-335.
- BETETA, Yolanda (2009). Las heroínas regresan a Ítaca. La construcción de las identidades femeninas a través de la subversión de los mitos. *Investigaciones feministas*, (0), 163-182. Disponible en: <https://core.ac.uk/reader/38817030>
- BRIGLEY, Zoey; & GUNNE, Sorcha (Eds.) (2010). Introduction: Feminism without Borders, The Potentials and Pitfalls of Re-theorizing Rape. *Feminism, Literature and Rape Narratives: Violence and Violation* (1-20). Nueva York: Routledge.
- CATTY, Jocelyn (Ed.) (2011). *Writing Rape, Writing Women in Early Modern England: Unbridled Speech*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- DESPENTES, Virginie (2007). *Teoría King Kong* (trad. PRECIADO, Beatriz). S.l.: Melusina.
- EGUÍA, Jesús (2013). Motivos y estrategias en el teatro de Angélica Liddell. *Teatro: revista de estudios culturales*, (27). Disponible en: <https://cutt.ly/9wltTvUM>
- EISAMAN, Katharin (1986). Taking Tropes Seriously: Language and Violence in Shakespeare’s Rape of Lucrece. *Shakespeare Quarterly*, 37(1), 66-82.
- GARNIER, Emmanuelle (2012). El “espíritu de lo grotesco” en el teatro de Angélica Liddell. *Signa*, (21), 115-136. Disponible en: <https://cutt.ly/ZwltUrRd>
- GASPARÍN, María Florencia (2012). Notas sobre la propiedad y la desposesión, lo propio y lo inapropiado en *La violación de Lucrecia*. Comunicación presentada al VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. La Plata. Disponible en: <https://www.aacademica.org/000-088/89.pdf>
- GÓMEZ, Pedro (1976). La estructura mitológica en Lévi-Strauss. *Teorema: revista internacional de filosofía*, 6(1), 119-146. Disponible en: <https://cutt.ly/AwU8XEj3>
- GREEN, Joyce (1994). Speech, Silence, and History in “The Rape of Lucrece”. *Shakespeare Studies*, (22), 77-103.

- KUNAT, John (2015). Rape and Republicanism in Shakespeare's "Lucrece". *Studies in English Literature, 1500-1900*, 55(1), 1-20.
- LASA, Cecilia (2017). Poetizar el dolor de la mujer en la Modernidad temprana inglesa: política de la forma en *La violación de Lucrecia*, de William Shakespeare. *Babedec*, 7(13), 405-425. Disponible: <https://cutt.ly/uwltOWFa>
- LIDDELL, Angélica (2015). You Are My Destiny (lo stupro di Lucrezia). En LIDDELL, Angélica. *Ciclo de las resurrecciones* (43-55). Segovia: La Uña Rota.
- LOUREIRO, Katherine Elizabeth (2019). Una aproximación a la poética teatral de Angélica Liddell. *Siglo XXI. Literatura y cultura española*, (17), 61-80. <https://doi.org/10.24197/sxxi.0.2019.61-80>
- MCLEAN, Kate C.; SHUCARD Hannah; & SYED, Moin (2017). Applying the Master Narrative Framework to Gender Identity Development in Emerging Adulthood. *Emerging Adulthood*, 5(2), 1-13. <https://psycnet.apa.org/doi/10.1177/2167696816656254>
- MOYA, Francisco (1995-1996). El romance de Tarquino y Lucrecia. *Miscelánea medieval murciana*, 19-20, 233-244. Disponible en: <https://cutt.ly/rwltSwGx>
- NEWMAN, Jane O. (1994). "And Let Mild Women to Him Lose Their Mildness": Philomela, Female Violence, and Shakespeare's *The Rape of Lucrece*. *Shakespeare Quarterly*, 45(3), 304-326.
- ROCAMORA, Raquel y CEBRIÁN, Juan Antonio (2021). La locura de amor en la *Lucrecia* de Nicolás Fernández Moratín. *Tycho*, 7, 123-135. Disponible en: <https://cutt.ly/ewltEsCo>
- SANYAL, Mithu M. (2019). *Aspectos de un crimen, de Lucrecia al #MeToo*. Barcelona: Reservoir Books.
- SEGATO, Rita (2017). La estructura de género y el mandato de la violación. En SANTIAGO, Alejandra de; CABALLERO, Edith; & GONZÁLEZ, Gabriela. *Mujeres intelectuales: feminismos y liberación en América Latina y el Caribe* (299-331). Buenos Aires: CLACSO. Disponible en: <https://cutt.ly/kwltWcSB>
- SHAKESPEARE, William (2015). *La violación de Lucrecia: un poema narrativo (edición bilingüe)* (trad. RIVAS, José Luis). Madrid: Vaso Roto.
- TORRE, Carlos de la (2017). *The Rape of Lucretia: de heroína clásica a contralto contemporánea*. *Revista ITÁLICA*, 2(3), 45-62. <https://cutt.ly/gwU8SZ2Y>
- VALDERRAMA, Mara. (2023). Esperpento y cuerpo violento: Angélica Liddell entre misoginia y feminismo. *Acotaciones*, (50), 99-122. <https://orcid.org/0000-0003-0695-2515>