

EL SUICIDIO DE LUCRECIA
DISCURSO HISTÓRICO EN TRES ACTOS SOBRE EL CUERPO FEMENINO
Tesis laureada de pregrado en Historia 2005
Tania Lizarazo
tlizarazo@javeriana.edu.co
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Historia
Pontificia Universidad Javeriana

PRELUDIO

La construcción cultural de imaginarios en torno al cuerpo es un proceso de larga duración, fundamentado en las expresiones estéticas del arte occidental. Es por esto, que puede atribuirse a las imágenes un discurso visual que presenta los modelos de belleza y comportamiento adecuados para un momento y espacio específicos, que al filtrarse en la sociedad generan la constitución de roles de género. A partir de esto, la siguiente propuesta de investigación se instala en el contexto de la Europa renacentista del siglo XVI, para analizar las imágenes producidas sobre el suicidio de Lucrecia —elementos establecedores de un discurso normativo sobre el cuerpo— como punto de intersección entre los conceptos de cuerpo femenino y suicidio. De este modo, el propósito central es rastrear la manera en que el cuerpo empezó a ser estigmatizado cuando se salía de los límites establecidos socialmente.

Es importante aclarar que como punto de partida para la realización de este trabajo se seleccionaron 62 pinturas de Lucrecia, elaboradas en la Europa occidental entre los siglos XIV y XVIII, a partir de las cuales se construyen las ideas que serán propuestas de aquí en adelante. Tomando estas imágenes de Lucrecia con respecto a las categorías de cuerpo femenino y suicidio, la pregunta que atraviesa el presente trabajo se formuló así: ¿Cuáles fueron las herramientas discursivas y las características específicas ocultas en las representaciones de Lucrecia que pretendían la creación de un modelo de cuerpo controlable y socialmente correcto? Esta pregunta condujo al desciframiento del contenido simbólico de las imágenes para tratar de entender cómo se llevó a cabo la

construcción cultural de imaginarios en torno al cuerpo como espacio sagrado que debía ser protegido de la penetración —sexual o suicida— y que, para el caso de las mujeres debía ser conservado como objeto de deseo de los hombres, pero manteniendo la castidad.

Al descubrir el carácter ambiguo de Lucrecia como un ícono polisémico, se pudieron rastrear los diferentes roles que tenía la mujer en la sociedad europea renacentista del siglo XVI. La investigación fue conducida a partir de un objetivo principal: descubrir las permanencias de la estigmatización del suicidio y el cuerpo femenino en los imaginarios interiorizados culturalmente a partir de la constante exposición a representaciones pictóricas reproductoras de imágenes estereotipadas. Lo anterior fue posible a través de un método de lectura de imágenes que permitió interpretar las simbologías discursivas —que no eran fácilmente rastreables en otro tipo de fuentes—, a través de los planteamientos de Panofsky¹ y Burke.² Este desciframiento se llevó a cabo simultáneamente al análisis de fuentes literarias, para la confrontación de hallazgos que permitiría la detección de similitudes, debido a la existencia de ideas interiorizadas sobre los comportamientos corporales socialmente adecuados.

La teoría que cimienta la propuesta es una conjunción de categorías que permiten el análisis de la identidad corporal como un elemento previo al individuo, construido culturalmente por una sociedad específica que impone normas al cuerpo para mantener su ordenamiento y establecer roles específicos que obedecen a diferencias anatómicas. De esta manera, aquí tiene cabida la categoría de *conciencia histórica* realizada por Hayden White, los planteamientos sobre estética de Bourdieu y Mukarovsky, la aproximación feminista al cuerpo de Lynda Nead y Judith Butler, así como la interrelación individuo-sociedad

¹ Como complemento a los planteamientos de Panofsky, que han sido reinterpretados permanentemente por otros teóricos se han tomado otras obras de interpretación de imágenes con perspectivas desde la Historia del Arte. Véanse por ejemplo las obras de Manguel y Gombrich citadas en la bibliografía.

² Con respecto a los planteamientos de Burke sobre el uso de la imagen como fuente para la historia, debe destacarse su idea de que: "pictures are a guide to changing ideas of sickness and health, and they are even more important as evidence of changing standards of beauty, or the history of the preoccupation with personal appearance of men and women alike". Peter Burke, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, New York, Cornell University Press, 2001.

propuesta por Durkheim. De este modo, el análisis de imágenes que aquí se presenta está encaminado hacia el hallazgo de elementos culturales, sociales y de género que permitan rastrear las ideas preconcebidas sobre el cuerpo.

Este trabajo se inserta en la novedosa tendencia de apertura de la historia a nuevas temáticas, fuentes y metodologías. En esta medida el seguimiento de las investigaciones sobre el tema del suicidio revela un interés mínimo para su estudio desde el campo de la historia, y sólo en un número reducido de investigaciones éste ha sido asociado al cuerpo; en cuanto al cuerpo femenino, se ha hecho referencias a éste casi exclusivamente desde tendencias feministas. Este panorama investigativo es un buen pronóstico para la utilidad del presente proyecto, debido a que éste puede aportar un método para utilizar imágenes como fuentes históricas y proponer una aproximación a la historia del cuerpo desde una perspectiva más específica, que podría llamar la atención para posteriores investigaciones.

En el entramado de investigaciones que tienen el suicidio como temática, éste ha sido tratado desde innumerables perspectivas, en diferentes disciplinas, posiblemente debido a su consolidación como un punto álgido de debate en momentos heterogéneos. Sin embargo, la mayoría de la producción sobre este tema ha sido realizada especialmente desde el área de la medicina, y disciplinas derivadas como la psiquiatría y la psicología. Esta predominancia del suicidio en los estudios médicos puede tener que ver con el nexo construido entre la muerte voluntaria y los desórdenes mentales o físicos. En un intento por limitar el análisis de la producción bibliográfica sobre el suicidio, se privilegiará algunas obras que han podido establecerse como base fundamental por su aporte al conocimiento de la temática.

En primer lugar debe destacarse a Durkheim³ con su tratado de sociología titulado *El Suicidio*, publicado en 1897, cuyo planteamiento central es que la *conscience collective* coacciona a los individuos, de acuerdo a determinadas reglas sociales, y genera el desencadenamiento de actos como el suicidio. A pesar de ser publicada medio siglo después que la obra de Durkheim, la obra de Camus⁴ *El mito de Sísifo* también es

³ Émile Durkheim, *El Suicidio*, Madrid, Ediciones Akal, 2003 (1897).

⁴ Albert Camus, *El Mito de Sísifo. Ensayo sobre el Absurdo*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1967.

influyente. En ella el tema del absurdo se asume como el punto de partida de la desorientación intelectual de la sociedad, causante de la interrogación por el sentido de la vida, que frecuentemente termina con la decisión del suicidio. El trabajo de Menninger⁵ es una de las obras más consultadas por los estudiosos del suicidio, aunque la visión sociológica de Durkheim o la filosófica de Camus sean reemplazadas por un acercamiento médico y moralista al tema. Menninger establece una tipología a lo largo de su obra cuyo fundamento está en la creencia arraigada de que “finalmente cada hombre se destruye a sí mismo de un modo o de otro”.

Bataille⁶ es tal vez el primero en proponer una aproximación novedosa al tema de la muerte, analizándola paralelamente al erotismo. Baudrillard⁷ retoma esta propuesta de Bataille para reforzarla al introducir como categoría de análisis su concepto de *simulacro* —imagen dominante de la realidad codificada. Álvarez⁸ propone el tratamiento del suicidio desde la perspectiva de la literatura, en un intento por descifrar las razones de la incidencia de este acto en la —denominada por él— *gente creativa* y de su constitución como temática central de la escritura contemporánea.

De la revista *Suicide & Life - Threatening Behavior* cabe destacar tres artículos que evidencian cuestiones cruciales dentro de la temática del suicidio. El primero de estos es “A necessary neologism: The origin and uses of suicide”,⁹ aquí se analiza el recorrido lingüístico de la palabra suicidio, en las sociedades anglosajonas, hasta llegar a concluir que en 1643 se usó por primera vez este término, en la obra *Religio Medici* de Thomas Browne. El segundo artículo: “Suicide as a Social Logic”¹⁰ intenta establecer si existen individuos más vulnerables a incorporar la idea y el acto del suicidio en su concepción del ser, y en

⁵ Kart Menninger, *El hombre contra sí mismo*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1952.

⁶ Georges Bataille, *Death and Sensuality. A study of eroticism and the taboo*, New Cork, Ballantine Books, 1969.

⁷ Jean Baudrillard, *Symbolic Exchange and Death*, París, 1976.

⁸ A. Álvarez, *The Savage God: a study of suicide*, New York, Random House, 1972.

⁹ Brian Barraclough y Daphne Shepherd, “A necessary neologism: The origin and uses of suicide”, *Suicide & Life - Threatening Behavior*, 24:2 (Summer, 1994): 113-13□, New York.

¹⁰ Michael J. Kral, “Suicide as a Social Logic”, *Suicide & Life - Threatening Behavior*, 24:3 (Fall, 1994): 245-261, New York.

qué medida la sociedad puede contribuir a la difusión de estos casos. En el tercer artículo, “Gender and suicide risk among artists: A multivariate analysis”,¹¹ se hace una aproximación estadística a la incidencia de los factores de género y ocupación para intentar explicar porqué el impacto del suicidio es mayor en los hombres artistas, que en otros grupos sociales, y en qué circunstancias particulares puede afirmarse esto.

El tema de la incidencia del suicidio en los artistas es también tratado en varias obras, entre las que se destaca *Nacidos bajo el signo de Saturno*¹² por defender la tesis contraria al artículo de Stack, y afirmar que el carácter melancólico atribuido a los artistas es parte de un imaginario construido culturalmente desde la Antigüedad. Desde el psicoanálisis, Julia Kristeva¹³ no habla del suicidio, sino de la melancolía, y examina este fenómeno —reconocido históricamente como la causa más frecuente del suicidio— desde el arte, la literatura, la filosofía, la historia de la religión y la cultura, así como desde el psicoanálisis para concluir que la depresión es un discurso poseedor de un lenguaje propio que puede ser aprendido, y no una patología que necesita ser tratada.

En cuanto a los trabajos historiográficos, es sólo a partir del auge de la posmodernidad que se ha incitado en la historia un acercamiento a nuevos objetos de estudio que habían sido dejados de lado por estar al margen de la lógica histórica tradicional. Es difícil establecer cuál fue el primer acercamiento al suicidio desde la historia, pero existen algunos trabajos fundamentales que permitirán identificar, a grandes rasgos, las tendencias y posiciones historiográficas que han marcado la aproximación histórica al tema del suicidio, así como los principales temas que se inscriben en estas,

¹¹ Steven Stack, “Gender and suicide risk among artists: A multivariate analysis”, *Suicide & Life - Threatening Behavior*, 26 (Winter, 1996): 374-395, New York.

¹² Rudolf y Margot Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid, Editorial Cátedra, 1988. Ver también: Philip Sandblom, *Enfermedad y Creación. Cómo influye la enfermedad en la literatura, la pintura y la música*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995; y Edward Seeber, *La Relación Crítica (Psicoanálisis y Literatura)*, Madrid, Editorial Taurus, 1974.

¹³ Julia Kristeva, *Black Sun. Depression and Melancholia*, Columbia, Columbia University Press, 1991.

permitiendo la identificación de los principales conceptos, fuentes y métodos utilizados. De esta manera se evidenciará la transformación de la forma en que se ha abordado el tema.

Posiblemente fue Ariès¹⁴ el primer historiador que se interesó por el tema de la muerte. En su obra realiza un análisis de distintas fuentes logrando reconstruir las actitudes que ha generado en diferentes momentos, en diferentes contextos. Charles Rosemberg¹⁵ es el autor de uno de los primeros acercamientos al suicidio desde la historia. En su artículo propone un acercamiento desde la historia social y cultural, a través de un método estadístico y descriptivo, —inspirado en Durkheim— que busca ampliar la visión de los historiadores a un tema tan analizado por sociólogos, que requiere de abordamientos históricos. El aporte de Ariès para la historia de las mentalidades es importante, y permitió la aparición de obras como la de George Minois,¹⁶ el primero en trazar la evolución de la muerte autoinflingida. Para Minois el desarrollo del capitalismo está directamente relacionado al aumento de las tasas de suicidio, debido a que la pérdida de los sistemas solidarios y el surgimiento de inseguridad e inestabilidad —que hacen parte del sistema capitalista impulsador del individualismo y la competitividad— dejaron a los individuos solos en el enfrentamiento a la ruina financiera.

La obra de Olive Anderson¹⁷ realiza una reconstrucción lograda a través de un riguroso acercamiento a las estadísticas oficiales y reportes de la Corona. Victor Bailey¹⁸ sigue la metodología utilizada por Olive Anderson para realizar un análisis estadístico y descriptivo de 729 suicidios cometidos entre 1837 y 1899 en la ciudad inglesa Hull. Una obra que merece ser destacada, publicada en el mismo año de la Bailey, es la de Alexander Murray,¹⁹ que sorprende por constar de tres volúmenes en los que desde su voluptuosidad ya se niega la creencia generalizada de la insuficiencia de material histórico para desarrollar

¹⁴ Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte*, Madrid, Taurus, 1983.

¹⁵ Charles Rosemberg, "The Secularization of Suicide in England 1660-1800", *Past & Present*, 11 (Mayo, 1986): 50-100

¹⁶ Georges Minois, *History of Suicide: Voluntary Death in Western Culture*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999.

¹⁷ Olive Anderson, *Suicide in Victorian and Edwardian England*, New York, Clarendon Press of Oxford University Press, 1987.

¹⁸ Victor Bailey, *"This Rash Act": Suicide across the Life Cycle in the Victorian City Stanford*, Stanford, Stanford University Press, 1998.

¹⁹ Alexander Murray, *Suicide in the Middle Ages*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

un estudio histórico sobre el suicidio. Siguiendo la línea de análisis de los investigadores del suicidio *victoriano*, Gates²⁰ intenta desentrañar la actitud frente a éste, para lo cual se detiene ampliamente en el tema de la ansiedad masculina y la ubicación del suicidio en el “otro mundo”. También plantea que la propia vida adquiere tintes de ficción y que el sentido y la producción de un discurso que creó la ficción y la “realidad” de la muerte por suicidio son lo mismo.

Partiendo de un interés estrechamente asociado con el arte gráfico, Lynda Nead²¹ ofrece una nueva vía para interpretar las imágenes y considera el trabajo visual como una tecnología para producir significados específicos en torno a la prostitución y el suicidio. En una obra concebida también desde la historia del arte, Fred Cutter²² proporciona un catálogo de 180 imágenes. Su investigación recoge una gran cantidad de representaciones del suicidio, si bien algunas se refieren a la autoagresión y al suicidio lento a través de la bebida o la droga más que al suicidio *per se*, debido a que el autor asocia también este acto con un comportamiento autodestructivo. Margaret Higonnet²³ en su breve artículo examina el suicidio como interpretación y presenta un modelo de suicidio relacionado con una feminidad contaminada. Siguiendo esta tesis, la obra de Elisabeth Bronfen²⁴ plantea cuestiones fundamentales sobre los temas de lo agradable y lo morboso. Recalca la importancia del cuerpo femenino en la iconografía del suicidio y la postura del espectador frente a los suicidios artísticos y literarios.

En *The Art of Suicide*,²⁵ Brown realiza un análisis comparativo de las relaciones intertextuales entre distintos modelos del arte visual y la práctica filosófica, para establecer una base para comprender los significados del suicidio desde la Antigüedad hasta finales

²⁰ Barbara T. Gates, *Victorian Suicide: Mad Crimes and Sad Histories*, Princeton, Princeton University Press, 1988.

²¹ Lynda Nead, *Myths of Sexuality: representations of Women in Victorian Britain*, Oxford, 1986. y “Seduction, prostitution, suicide: On the brink by Alfred Elmore”, *Art History*, V/3, septiembre de 1982.

²² Fred Cutter, *Art and the Wish to Die. An analysis of images of self-injury in art from prehistory to the present*, Chicago, Nelson Hall, 1983.

²³ Margaret Higonnet, “Speaking Silences: Women’s Suicide”, en: Susan Suleiman, *The Female Body in Western Culture. Contemporary Perspectives*, Harvard University Press, 1986.

²⁴ Elisabeth Bronfen, *Over her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, New York, Routledge Inc, 1992.

²⁵ Ron M. Brown, *El Arte del Suicidio*, Madrid, Editorial Síntesis, 2001.

del siglo XX y esbozar el carácter del suicidio y de los suicidas en diferentes representaciones. Ramón Andrés²⁶ realiza la versión española del texto de Ron M. Brown, que sólo difiere de ésta en algunas imágenes —añadidas y sustraídas— y en la inclusión de análisis de diversos textos sobre el suicidio y la melancolía. Por el contrario, el artículo de Susan Morrissey²⁷ puede constituirse como un aporte altamente significativo —además de reciente— para el estudio del suicidio desde la historia, al proponer una asociación de la muerte voluntaria con la resistencia política, con lo que el suicidio adquiere una connotación diferente a la social y cultural atribuida por la mayoría de estudiosos.

En cuanto a estudios sobre el cuerpo femenino deben destacarse las obras de Judith Butler y Lynda Nead, quienes desde una perspectiva feminista producen reflexiones en torno a la construcción de identidades, cuerpos e identidades de la mujer, que obedecen a consecuencias de la herencia patriarcal de la cultura occidental. Estas investigaciones recientes ofrecen bases teóricas y metodológicas fundamentales para el tratamiento de la temática del cuerpo femenino, que permiten complementar —junto con otros textos sobre el cuerpo en general— la propuesta de investigación.

Partiendo del balance de trabajos sobre el tema, el propósito específico de esta propuesta es, pues, evidenciar que así como el suicidio es acto —social y cultural— antes de ser nombrado, la imagen femenina promovida desde el siglo XVI es una construcción. Estos dos elementos podrían ayudar en el intento de reconstrucción de una conciencia histórica —de carácter colectivo— sobre el suicidio y la imagen femenina, ya que coinciden en un punto, la feminización del suicidio, en el que debe examinarse el suicidio como interpretación de un modelo relacionado con una feminidad *contaminada*, derivada de la medicalización del acto. Tal vez a partir de este análisis puedan rastrearse históricamente algunos imaginarios que aún en la actualidad se mantienen vigentes, con respecto al suicidio y a la imagen femenina.

²⁶ Ramón Andrés, *Historia del Suicidio en Occidente*, Barcelona, Editorial Península, 2003.

²⁷ Susan Morrissey, "Patriarchy on Trial: Suicide, Discipline, and Governance in Imperial Russia", *The Journal of Modern History*, 1:75 (Marzo, 2003): 25-80.

Para el análisis iconográfico de las múltiples representaciones de *El Suicidio de Lucrecia* en el siglo XVI, el objetivo será detectar las relaciones que se establecen entre el lenguaje y la acción, así como la manera en que estas relaciones se infiltran en la sociedad creando imaginarios definidos colectivamente. Para lograr lo anterior, cabe destacar la confluencia de los dos elementos que constituirán el centro del análisis en cada una de las pinturas, en un fenómeno particular: la *erotización de la muerte*. De esta manera, se examinarán implícitamente los conceptos de *cuerpo femenino* y suicidio para ubicarlos en el contexto específico en que se elaboraron estas obras, en un intento por rastrear sus propósitos característicos.

Para conectar todo el entramado anterior con la interpretación de las fuentes resulta indispensable involucrar las propuestas de Panofsky²⁸ para el análisis de una obra de arte. Este autor propone un proceso de lectura en tres niveles. El primer nivel parte de la identificación del trazo descriptivo de *significaciones fácticas* —identificación de formas visibles— y *significados expresivos*, dando lugar a la descripción preiconográfica o enumeración de las formas puras en las que se inscriben las significaciones primarias o naturales. Estas significaciones derivan en un segundo estadio o descripción del *significado convencional* —proceso de lectura inteligible o descripción iconográfica— que conlleva una identificación inherente de las relaciones. Así, se llega al tercer nivel, apuntando hacia un análisis que exponga el *significado intrínseco o contenido* —análisis iconológico— regido por un principio unificador que sustenta, a la vez que explica las dos primeras fases.

Junto a este método propuesto por Panofsky, resultaría interesante hacer uso de la propuesta de Bourdieu.²⁹ Esto implicaría ver las representaciones simultáneamente como producciones históricas y obras de arte, en un intento por percibir las como *objetos* que deben ser *estéticamente experimentados*. Resulta fundamental tener en cuenta la idea de que cualquier obra de arte “reclama ser estéticamente experimentada según una intención

²⁸ Erwin Panofsky, *Estudio sobre Iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 2001; Edwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza Forma, 1995.

²⁹ Pierre Bourdieu, “Disposición estética y competencia artística”, En: *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, 19: 166, (2000), Madrid, Vegap: 35-43, p. 35.

propriadamente estética, es decir en su *forma* en vez de en su *función*”,³⁰ en este caso podría aplicarse como la elucidación del proceso de transmutación pictórica que ha experimentado la representación de Lucrecia —como mártir o antítesis de la virgen, por poner un ejemplo—. De esta manera tenemos que es imprescindible tanto el análisis de los valores visuales como el de los valores representativos o simbólicos.

Al entramado de análisis escuetamente explorado anteriormente, resultaría útil anexar otra categoría de interpretación: la perspectiva. Esta categoría será incluida de acuerdo a los planteamientos de Michael Kubovy,³¹ quien esboza las múltiples funciones estéticas de la perspectiva en la pintura renacentista, para proponer una función novedosa: “la discrepancia intencionada entre el punto de vista real del espectador y el punto de vista virtual que experimenta en virtud de las claves contenidas en la organización de la perspectiva pictórica”.³² Así, cabría pensar la perspectiva no sólo como una forma de racionalizar la representación del espacio y proporcionar la ilusión de profundidad, sino como una herramienta para atraer la mirada del espectador hacia el punto básico de la representación —a través del punto de fuga.

Sin embargo, existen múltiples elementos que pueden ser fácilmente reconocidos como la gestualidad —que tienen que ver directamente con el cuerpo femenino que está siendo representado— y serán incorporados al análisis simultáneamente a la interpretación de las fuentes como objetos independientes del análisis de tres niveles propuesto por Panofsky. La estructura maleable del método propuesto puede explicarse en la medida en que es difícil pensar que “algo como un sistema coherente de lectura de imágenes, similar al que hemos inventado para leer escrituras (sistema implícito en el mismo código que estamos descifrando) sea siquiera posible”.³³

Esta maleabilidad inherente a la *lectura de la imagen* permitirá incluir otros elementos como la transformación de la relación observado-observador, a través de los

³⁰ Pierre Bourdieu, “Disposición estética”, p. 35.

³¹ Michael Kubovy, *Psicología de la perspectiva y el arte del Renacimiento*, Madrid, Editorial Trotta, 1996.

³² Michael Kubovy, *Psicología de la perspectiva*, p. 17.

³³ Alberto Manguel, *Leyendo Imágenes. Una historia privada del arte*, América Latina, Editorial Norma, 2002, p. 31.

planteamientos de Lacan,³⁴ y rescatar algunas propuestas de Gombrich con respecto a la relación entre percepción visual y representación pictórica.³⁵ Adicionalmente, podría pensarse también en la posibilidad de introducir el concepto de performatividad —con respecto al género como lo plantea Judith Butler—, si dentro de éste cabría el hecho de considerar la imagen de Lucrecia como el alma de un hombre atrapada en un cuerpo de mujer, en la medida en que se atribuye a su imagen mítica una valentía y defensa del honor que, hasta ese momento, sólo se atribuía a imágenes masculinas.

Con esta mixtura de planteamientos en torno a las imágenes, y sus posibles significaciones, se pretende identificar minuciosamente cualquier dato que las pinturas de *El Suicidio de Lucrecia* puedan ofrecer en relación al *cuerpo femenino* y el suicidio, así como la relación de estos datos con los aspectos creenciales típicos del momento y espacio en que se realizan las pinturas. Para esto valdría pensar, además, la posibilidad de comparación de estas pinturas con relación a otras precedentes para determinar en qué medida pueden considerarse formas de representación novedosas. De esta manera, el punto de partida del análisis propuesto es la consideración de las imágenes como fuentes históricas imprescindibles que proveen datos que de otra manera permanecerían ocultos tras el disfraz de creencias colectivas de época. Como el objeto de estudio es el cuerpo femenino, estas imágenes adquieren una significación diferente, si se tiene en cuenta que las mujeres han vivido históricamente marcadas por esta idea: “Una mujer debe contemplarse continuamente. Ha de ir acompañada casi constantemente por la imagen que tiene de sí misma”.³⁶

Adicionalmente, esta propuesta de investigación busca combatir la iconofobia tradicional de la historia y, simultáneamente, hacer visibles dos temáticas poco

³⁴ Las ideas de Lacan que se retoman en este trabajo tienen que ver con su análisis de la mirada, que puede expresarse en la siguiente cita: “La función del cuadro para aquel a quien el pintor, literalmente, da a ver su cuadro tiene una relación con la mirada. Esta relación no radica, como pareciera en un primer acercamiento, en que el cuadro es una trampa de cazar miradas”. Jacques Lacan,

³⁵ E.H. Gombrich, *La imagen y el ojo*, Madrid, Alianza □orma, 1991.

³⁶ John Berger, *Modos de Ver*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2□□□, p. 54.

frecuentadas desde sus límites disciplinarios: el cuerpo femenino y el suicidio. En esta medida, la propuesta es concebida para reflexionar sobre un vacío académico que hasta hace poco empieza a ser un punto de interés, y aportar en la aproximación analítica no tradicional a problemas históricos. Sin embargo, lo anterior sólo cobra sentido en la medida en que la propuesta pretende ser también un espacio para la reflexión en torno a la permanencia de prejuicios sociales, que permanecen afianzados en la conciencia colectiva surgida a través de una tradición heredada.

*De patrio ardor el corazón se inflama,
y lucha en la batalla, Colatino;
mientras el hijo del feroz Tarquino,
urde contra su honor, horrible trama.
Vuela aquel do su esposa le reclama,
y oye su acento, noble y argentino,
que le dice -morir es mi destino-
manché mi honor, pero salvé tu fama.
Perdona, pues, si a nuestro amor esquiva,
y de vergüenza y de dolor cubierta
un puñal en mi seno clave altiva.
Ya la existencia es para mí desierta...
y antes que intentes perdonarme, viva,
honrada quiero que me llores muerta!*³⁷

³⁷ Martina Pierra de Poo, "Lucrecia" (1879), en: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12926176889□88□55428513/index.htm>.

CONCLUSIONES

En la interpretación de los imaginarios asumidos colectivamente surge una categoría fundamental, la *conciencia histórica* —desarrollada por Hayden White³⁸—, que se constituye como un elemento representativo de la imposición de Occidente sobre el resto del mundo. Esta imposición se hace aún más drástica en la medida en que es legitimada desde la rigurosidad de la producción histórica, a través de discursos retóricos, e implica el surgimiento de imaginarios históricos que se absorben colectivamente tras impregnar paulatinamente a la sociedad, convirtiéndose en prejuicios dentro de un modelo de verdad no cuestionable. En la categoría de construcción de asociaciones simbólicas puede ubicarse el suicidio como acto estigmatizado por ser considerado trasgresor.

La muerte voluntaria como trasgresión está relacionada con el concepto de cuerpo como representación primaria de la noción de límite, infringido deliberadamente por el acto —generalmente violento— del suicidio. Tal violación autoescogida del cuerpo, un elemento sagrado socialmente, es lo que posibilita el surgimiento del estigma porque la autoagresión es también una embestida al cuerpo social —y religioso, y político, si se quiere— que cuestiona las jerarquías porque “lo que constituye el límite del cuerpo nunca es meramente material, [...] la superficie, la piel, es significada dentro del sistema por tabúes y transgresiones previstos: de hecho, los límites del cuerpo [...] se convierten en los límites de lo social *per se*”.³⁹

Es fundamental, también, percibir la trasgresión de los límites establecidos, que hace el suicidio, como una puesta en escena, un *performance*, en la medida en que este acto se hace “*en la superficie del cuerpo*, mediante el juego de ausencias significantes [como otros actos y gestos] que son *performativos* en el sentido en que la esencia o la identidad que pretenden expresar son *inventos* fabricados y mantenidos mediante signos corpóreos y otros medios discursivos”.⁴⁰ Esta *invención performativa* se expresa a través

³⁸ Hayden White, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

³⁹ Judith Butler, *El Género en Disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, México, UNAM, 2001, p. 162.

⁴⁰ Judith Butler, *El Género en Disputa*, p. 167.

del dramatismo del acto, visto como una representación artística, que a su vez produce un *pastiche* en las obras de arte tradicionales.

Las representaciones *pastiche* tienen una carga más allá de ser la imitación del suicido como acto *performativo*, en tanto su puesta en escena a partir del siglo XVI involucra casi exclusivamente la imagen femenina. Esto implica la inclusión de una nueva categoría, en que se de cabida al discurso sobre un cuerpo específico —también víctima de la estigmatización—, tras el cual se esconde el lugar de enunciación de discursos de poder que buscan “contener y regular el cuerpo sexual femenino”.⁴¹ En la categoría de lo femenino debe destacarse la transformación de la relación entre la imagen y quien observa, en la medida en que refleja una relación dicotómica asociada a la complacencia del observador.

Estas categorías deberían insertarse dentro de una analogía de la historia con el arte, utilizando como marco de referencia los planteamientos de Bourdieu.⁴² Esto implicaría ver las representaciones de Lucrecia, simultáneamente como producciones históricas y obras de arte, en un intento por percibir las como *objetos* que deben ser *estéticamente experimentados*. Aplicando lo anterior específicamente con relación a la *conciencia histórica* de White, puede plantearse que ésta “reclama ser estéticamente experimentada según una intención propiamente estética, es decir en su *forma* en vez de en su *función*”,⁴³ a través de su transmutación pictórica, que podría evidenciar paulatinamente las funcionalidades de la forma dentro del contexto social específico en el que son creadas.

Así mismo, es necesario tener en cuenta qué papel desempeña el lenguaje y el desciframiento de éste dentro de la *conciencia histórica*. Partiendo de la obra de arte como un *bien simbólico*, e insertando la *conciencia histórica* dentro de esta categoría, se plantea la necesidad de descifrarla por medio de un código históricamente constituido. De aquí, surgen dos formas de apropiación: la *percepción propiamente estética* que se basa en una disposición estética frente a las características estilísticas pertinentes en función a unos

⁴¹ Lynda Nead, *El Desnudo Femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998.

⁴² Pierre Bourdieu, “Disposición estética y competencia artística”, En: *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, 19: 166, (2000), Madrid, Vegap: 35-43, p. 35.

⁴³ Pierre Bourdieu, “Disposición estética”, p. 35.

referentes artísticos que permiten situar cada elemento dentro de un esquema clasificatorio; y la *percepción ingenua* que se fundamenta “en el dominio previo de la división en categorías complementarias del universo de los significantes y del universo de los significados”,⁴⁴ generando una interpretación de los elementos de representación de acuerdo con la función de denotación del lenguaje.

Además, con el afianzamiento de normas específicas que caracterizan los aspectos más deseables en la representación estética del hecho histórico, se genera una forma de percepción, de análisis de acuerdo a categorías ya establecidas por obras anteriores agrupadas en conjuntos que representan a las diferentes corrientes históricas que se han convertido en modelos a seguir como referentes de la producción histórica: *obras-testimonio* que legitiman las cualidades particulares de corrientes específicas y que imponen *propiedades estilísticas* y *taxonomías estéticas* en la medida en que representan un acercamiento propiamente estético a las obras. La pregunta es si la representación del *suicidio femenino* se consideraba legítima, o marcó una ruptura del halo sagrado de lo estético por su elaboración desde parámetros diferentes.

Con respecto a la elaboración de la obra de arte es importante señalar que no es la intención estética del autor la que la produce, sino que las pautas estéticas defendidas por cada individuo responden a la imposición de una arbitrariedad cultural a través de normas establecidas por las autoridades pedagógicas de las sociedades. Esto implica que las representaciones *pastiche* son copias del acto y de los significados que le son otorgados socialmente. Sin embargo, la imposición colectiva de percepciones estéticas no genera una división radical entre los objetos del mundo sagrado y los del mundo profano porque se crean espacios para la legitimación de las características de las *obras-testimonio* como modelos inmortalizados. Por eso el límite entre estos dos mundos se atraviesa casi inconscientemente, y el espacio abstracto de legitimación de lo “sagrado” está bajo la influencia de los constantes cambios que se presentan en los referentes colectivos que definen los parámetros estéticos adecuados. Así, lo sagrado está caracterizado por la

⁴⁴ Pierre Bourdieu, “Disposición estética”, p. 37.

complementariedad de opuestos en permanente cambio dentro de un ambiente de ambigüedad —lo que conviene ser asociado con el concepto de *cuero* y su trasgresión.

La ambigüedad dentro del ámbito de lo sagrado, siendo éste un espacio en el que se establecen los parámetros estéticos que una obra de arte y/o historiográfica debe poseer para ser apreciada positivamente por aquellos que han logrado una *percepción propiamente estética*, hace referencia también a las innumerables interpretaciones que puede tener una obra expuesta en un espacio que la identifique como objeto sagrado. El planteamiento de Durkheim de que la *conscience collective* coacciona a los individuos, los hace actuar de una manera específica y de acuerdo a determinadas reglas sociales, puede aplicarse a la percepción de una obra de arte tanto en la intención del autor como en la percepción posterior de quienes tienen acceso a ella. Sin embargo, la obra de arte no puede ser identificada exclusivamente con el estado psíquico de su autor ni con los estados que suscita en sus receptores, porque la sociedad ejerce una gran influencia en los individuos que hacen parte de ella. Y aunque se encuentren elementos subjetivos en la obra como el hecho de que sea de creación individual, puede hablarse de una reconciliación entre lo colectivo y lo individual, entre lo objetivo y lo subjetivo. Porque al hablar de obra de arte, también hablamos del suicidio como acto individual y colectivo al mismo tiempo.

Es fundamental retomar la idea de que el documento escrito ha permanecido, invulnerable al paso del tiempo, como la fuente histórica por excelencia; mientras que la historia del arte ha insistido en un estudio ahistórico y jerarquizado de las imágenes. El reto consistió entonces en fusionar el estudio histórico textual con imágenes, con el propósito de utilizarlas como evidencia del contexto en que fueron realizadas. Esto es posible partiendo del supuesto de que cada imagen tiene *insertos* dentro de sí mensajes de época, permanentemente dispuestos para la lectura, a través de un simple y apropiado desciframiento simbólico. Sin embargo, la misión no es sencilla si se tienen en cuenta las múltiples y complejas disquisiciones de los autores que han tratado el tema. El primer

obstáculo es la pregunta por la pertinencia del uso de las imágenes —y su interpretación— como herramienta histórica, tal como lo plantea Haskell:

Es cierto que el arte podía no ser la única llave para entender el clima mental de una época, y que debemos <<ver todo lo demás que sabemos sobre esa época reflejado en el arte o iluminado por el arte>>. Sin embargo, tampoco es posible ignorar el hecho de que una receptividad estética intensificada puede provocar impresiones engañosas sobre el pasado, por cuanto personas distintas responden de manera diferente ante el mismo arte.⁴⁵

Pero aunque la objetividad en la interpretación de imágenes pueda parecer un aspecto problemático, en realidad es un punto en común del arte y la historia —donde la objetividad es tema de permanente discusión— en la medida en que “el estudio de la historia y la creación del arte tienen en común una manera de crear imágenes”.⁴⁶ Esta coincidencia pone en evidencia que a pesar de la creencia generalizada de la exactitud del texto escrito como fuente para la historia: “una descripción verbal nunca puede dar tantos detalles como necesariamente ha de darlos una imagen”,⁴⁷ lo que conduce nuevamente al problema de la interpretación para desentrañar correctamente el contenido no explícito de los elementos compositivos de un objeto visual.

El primer paso para la interpretación de imágenes debe ser el estudio del contexto en que se desarrolla una imagen específica como posibilidad de rastrear sus causas (¿para qué fue creada?) y sus consecuencias (¿qué función cumplía?), en donde deben ser examinadas también las intenciones de su creador y las reacciones de sus potenciales observadores. Siguiendo lo anterior, conviene acudir a Gombrich cuando afirma que “las obras de arte, en no menor medida que otros bienes y servicios, deben su existencia por regla general a lo que hoy se califica como «fuerzas del mercado»; la interacción de la oferta y la demanda. Ya que incluso las obras que no eran encargos de ningún patrón en su mayoría se

⁴⁵ Francis Haskell, *La Historia y sus Imágenes: el arte y la interpretación del pasado*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, pp. 446-447.

⁴⁶ Francis Haskell, *La Historia y sus Imágenes*, p. 445.

⁴⁷ Ernest Hans Joseph Gombrich, *Imágenes Simbólicas*, p. 15.

produjeron con la esperanza de despertar interés y encontrar un comprador; en otras palabras, esperaban satisfacer una demanda existente”.⁴⁸

Lo anterior es aún más indudable en el caso de una pintura de la Europa Moderna, donde las pinturas respondían directamente a una estrecha relación comercial entre el pintor y el comprador, siendo el segundo el que definía las condiciones del contrato. Según Baxandall: “La mejor pintura del siglo XV fue hecha sobre la base de un encargo, en la que el cliente solicitaba una manufactura hecha de acuerdo con sus especificaciones. Los cuadros hechos sin pedido previo se limitaban a cosas tales como vulgares madonnas y arcas de casamiento, realizadas por los artistas menos buscados en los periodos flojos”.⁴⁹ Esta dependencia de la pintura de los encargos, implica a su vez que los pintores dependían de quienes tenían los medios económicos para pagar su trabajo, por lo que sólo en algunos casos un cuadro se concebía exclusivamente por la inventiva de su creador.

Partiendo del hecho de que un cuadro respondía a los intereses específicos de un sector poderoso de la sociedad renacentista, puede afirmarse que el arte era consecuencia de los requerimientos formales de la clase alta aunque estas exigencias particulares finalmente determinaran la concepción artística de la época. Sin embargo, es posible que la homogeneización de estilos o temas no fuera la regla, como podría pensarse, y que hubiera espacio para la innovación en la medida en que el arte estaba pensado para llenar vacíos simbólicos: “los mejores cuadros expresan a menudo su cultura no directa sino complementariamente, porque están pensados precisamente como complementos para servir las necesidades públicas: el público no precisa lo que ya tiene”.⁵⁰

La necesidad del arte renacentista de cumplir las exigencias de algunos y, al mismo tiempo, de renovarse de acuerdo a las tendencias estilísticas de cada época, puede llevar a cuestionarse sobre el papel desempeñado por el pintor —porque las diferencias estilísticas son evidentes—, así como —al interior de cada pintura— cuáles elementos pueden ser descifrados en busca de huellas culturales de la época y cuáles son simples accesorios

⁴⁸ Ernest Hans Joseph Gombrich, *Los Usos de las Imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 6.

⁴⁹ Baxandall, *Pintura y Vida Cotidiana en el Renacimiento*, Madrid, Editorial Gustavo Gili, 2000, p. 69.

⁵⁰ Baxandall, *Pintura y Vida Cotidiana*, p. 69.

ornamentales de la composición. Gombrich plantea el interrogante, y lo resuelve, de esta manera: “¿dónde termina el significado y dónde empieza el esquema decorativo? En la interpretación de las convenciones representacionales hay mucho más de lo que «ve el ojo» literalmente”.⁵¹ Parece que el límite es bastante difuso.

Finalmente, es importante señalar que el camino trazado por las imágenes de Lucrecia no es en absoluto lineal, y ofrece múltiples atajos interpretativos. Aunque en principio pueda conectarse esto a la dificultad de la interpretación de imágenes para ofrecer explicaciones históricas, puede que tenga más que ver con que el ideal generalizado de la reconstrucción del pasado no sea más que una edificación arbitraria sobre imágenes discursivas previamente establecidas. En este sentido, no puede esperarse que el resultado de un análisis histórico sea explícitamente nítido porque los códigos de interpretación no son estáticos, ni la realidad es unitaria.

Las representaciones de Lucrecia ejemplifican una sociedad múltiple, en la que se entrecruzan visiones, prejuicios e interpretaciones, que permean la manera en que se concibe y se pinta el cuerpo femenino. Por tanto, aunque la respuesta a la pregunta que guió la investigación resulta tan extensa como el trabajo en sí mismo —porque a medida en que se desarrollaba la investigación se iban entretejiendo diferentes elementos—, es posible resumirla en que la difusión de imágenes (narradas y visuales) que se materializó en el siglo XVI, sumada a las transformaciones políticas y religiosas llevaron a establecer parámetros de análisis de la mujer que permitieron categorizarla. De esta manera, las imágenes reflejan diferentes formas de apreciación de la mujer, su cuerpo, su castidad y su muerte.

Tales valoraciones que convivían en la sociedad europea del siglo XVI terminaban confluyendo en una misma idea: la incertidumbre. Fuera el desasosiego causado por el temor a la muerte o al cuerpo femenino, esto creó la necesidad de definir normas de comportamiento correcto, que delimitaran además las actitudes y los alcances de este cuerpo. Debido a que social, política y teológicamente el hombre debía asumir el control en

⁵¹ Gombrich, *Imágenes Simbólicas*, p. 15.

todos los ámbitos de la sociedad, a la mujer se relegó y desestimó a partir de la repetición incanzable de aspectos negativos relacionados con su cuerpo, que la situaron en una posición inferior al mismo tiempo que legitimaban el discurso patriarcal que ha resultado tan difícil de desmontar. Lucrecia resulta ser entonces la materialización de un discurso normativo que pretende hacer posible un verdadero control de la sociedad, ante los inevitables cambios reformistas, y que expresa la función de la mujer renacentista en términos de chivo expiatorio.