

# [*sic*]

## TEMÁTICA Y ALCANCE

---

[*sic*] es una revista arbitrada, editada por la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay. Se publican artículos inéditos y originales que presentan resultados de investigaciones en el campo de los estudios literarios y la didáctica de la literatura. Está dirigida a estudiantes terciarios, docentes, investigadores y profesionales vinculados al área de las letras, las ciencias humanas y la educación. Es de periodicidad cuatrimestral, con publicaciones en abril, agosto y diciembre.

Los trabajos son arbitrados por un Consejo Académico de Lectura, entidad evaluadora externa a la Comisión Directiva y al Consejo Editor.

Está indexada y catalogada en Latindex.

Integra la lista de socios fundadores de AURA  
(Asociación Uruguaya de Revistas Académicas).

palabras clave: revista arbitrada de literatura - aplu - [*sic*].

---

### **sic**

(Del lat. *sic*, así).

1. adv. usado en impresos y manuscritos españoles, por lo general entre paréntesis, para dar a entender que una palabra o frase empleada en ellos, y que pudiera parecer inexacta, es textual.

# [sic]

## Revista arbitrada de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay

Año IX - #13 | Abril de 2019

### Comisión Directiva

*Presidente:* Silvia Viroga  
*Vicepresidente:* Susana Nieto  
*Secretario:* Alejandra Merglen  
*Tesorera:* Ángela Sosa  
*Vocal:* Alejandra Cañete

### Consejo Editor de la revista [sic]

Coordinadoras y editoras responsables:  
Alejandra Merglen y Alejandra Cañete

#### Silvia Viroga

Instituto de Profesores "Artigas" (Jubilada) Consejo de Educación Secundaria (Jubilada) Inspector Nacional de Literatura (Jubilada)

#### Susana Nieto

Consejo de Educación Secundaria (Jubilada) Inspector Nacional de Literatura (Jubilada)

#### Alejandra Merglen

Consejo de Educación Secundaria

#### Ángela Sosa

Consejo de Educación Secundaria

#### Alejandra Cañete

Consejo de Educación Secundaria

#### Elvira Blanco

Instituto de Profesores "Artigas" Universidad Católica del Uruguay

### Consejo Académico de Lectura

Alfredo Alzugarat

Leonardo Rossiello

Charles Ricciardi

Carina Blixen

Oscar Brando

Luis Bravo

Margarita Carriquiry

María del Carmen González

Gustavo Martínez

Claudia Pérez

Elena Romiti

Alicia Torres

### Edición gráfica

Mastergraf

### Corrección

María Emilia Souto

### Diseño de logo APLU

Mariana Pérez Balocchi

en base a diseño original de Alicia Cagnasso

### Imagen de portada:

Naturaleza muerta frente a una ventana.

Pablo Picasso, 1919.

Revista [sic]. Año IX. #22 - Abril de 2019.

ISSN 1688-938X

Indexada en latindex.unam.mx

### APLU

Av. 18 de Julio 1825 ap. 401 C.P. 11.200

Telefax (+598) 2403 6506

apl1992@gmail.com | revistaaplu@gmail.com www.

aplu.org.uy

Revista registrada ante el MEC en el Tomo XVI,

Foja 33, a los efectos del artículo 4 de la Ley N.º 16.099...

Impresión y encuadernación:

Mastergraf S.R.L.

Hnos. Gil 846 - Bvar. Artigas 4678

Tel.: 2303 4760\*

Montevideo - Uruguay

Depósito Legal: XXX.XXX

Comisión del Papel

Edición amparada al Decreto 218/96

# Sumario

---

**6. Cuerpos expuestos a pesar de todo.  
Notas para una arqueología de las imágenes  
mancilladas de la anomalía y la discapacidad  
en la literatura**

*Carlos Ayram*

**14. Literatura, compromiso y el intelectual:  
La influencia del pensamiento sartreano en la  
ensayística de Mario Benedetti**

*Constanza Correa Lust*

**20. Criadas: la representación literaria como utopía  
o reparación**

*María de los Ángeles González Briz*

**28. Identidad y narración: un acercamiento a  
*Incendios* de Wajdi Mouawad.**

**“Ahora, hay que reconstruir la historia”**

*Valeria Lago Gatto*

**34. El feminismo en las comedias de Shakespeare**

*Daiana Olivera Fleitas*

**43. Historia, poesía y memoria en *La Viajera*  
de Sebastián Rivero**

*Gabriela Perazzo Goñez*



# Editorial

---

Diversidad temática es lo que caracteriza a esta nueva entrega de [sic]. Atendiendo a la convocatoria abierta que propusimos desde la edición pasada, nos han llegado multiplicidad de trabajos que abordan la literatura desde diferentes perspectivas.

Las imágenes de cuerpos anómalos o defectuosos de muchos personajes de la literatura occidental y latinoamericana son objeto de estudio en el artículo de Carlos Ayram que lleva como título “Cuerpos expuestos a pesar de todo. Notas para una arqueología de las imágenes mancilladas de la anomalía y la discapacidad en la literatura”. Partiendo del concepto expuesto por el filósofo e historiador del arte Georges Didi-Huberman de que “la imagen más bella es la que tiene potencia pero que no busca tomar el poder”, Ayram centra su análisis en “aquellos cuerpos desterrados de los imaginarios occidentales que pueden ser imágenes potentes y siempre han convivido con la imagen pulcra y épica de los cuerpos incorruptibles: el cuerpo nacional, el héroe civilizador, el médico, el heredero de la dinastía, el gamonal: puras imágenes del poder”.

En su trabajo “Literatura, compromiso y el intelectual: La influencia del pensamiento sartreano en la ensayística de Mario Benedetti” Constanza Correa realiza un recorrido por diferentes producciones del autor uruguayo con el objetivo de identificar “la transdiscursividad que se observa en muchos de los ensayos y posicionamientos de Benedetti respecto de las principales obras del existencialismo sartreano” que, según ella afirma, tiene como punto de encuentro el tema del compromiso de la literatura y el rol del escritor en la sociedad.

“Criadas: la representación literaria como utopía o reparación” tiene como protagonista a la representación del personaje de la empleada doméstica en el contexto del inicio de la Guerra Civil Española. En dicho trabajo, María de los Ángeles González se centra en el análisis de algunos pasajes de *Las largas vacaciones del 36*, film de Jaime Camino, de *Primera memoria*, novela de Ana María Matute, así como el poema *Baño de doméstica*, de Carlos Barral con el objetivo de dejar en evidencia de qué forma “la recreación literaria o artística sobre los paisajes domésticos del 36 es expresión, antes que otra cosa, de las utopías de justicia social y las fantasías de reparación simbólica con que el arte da lugar a la protesta y el disenso acerca del “estado de cosas”.

En “Identidad y narración: un acercamiento a *Incendios* de Wajdi Mouawad” Valeria Lago aborda la

obra dramática de dicho autor libanés desde un punto de vista filosófico partiendo del concepto de “desnarrativización del mundo” del filósofo Byung Chul y los efectos que esto causa en el ser humano y en nuestra sociedad. La obra *Incendios* reflexiona sobre el tema del origen, la memoria y el reconocimiento de uno a partir de la mirada del otro; dos hermanos gemelos en la búsqueda de su pasado con la consecuente reconstrucción de su propia identidad constituyen un claro ejemplo de “la importancia de la narración para la construcción de la identidad y la memoria”, como consigna la autora en su trabajo.

Daiana Olivera aborda el tema de la crítica feminista aplicada a algunas de las comedias de William Shakespeare en su artículo “El feminismo en las comedias de Shakespeare”. En el trabajo se alude a dos miradas contrapuestas que a lo largo de la historia se han tenido desde la crítica feminista con respecto a la obra del dramaturgo inglés y que ambas posturas antagónicas tienen su representación en las críticas Juliet Dusinberre y Clara Claiborne Park. Previa descripción del lugar destinado a la mujer en la época isabelina, la autora analiza el rol que le concedió Shakespeare a los personajes femeninos y su relacionamiento con el mundo masculino en cinco de sus obras: *Como gustéis*, *Noche de reyes*, *El mercader de Venecia*, *La fierecilla domada* y *Mucho ruido y pocas nueces*.

En “Historia, poesía y memoria en *La viajera* de Sebastián Rivero” Gabriela Perazzo analiza esta “epopeya lírica” del profesor e historiador uruguayo que tiene como tema la fundación de la ciudad de Colonia. La autora afirma que “Con un tono lúdico, por momentos irónico, Rivero reescribe la historia de la fundación de Colonia del Sacramento; y entre lobos, sirenas y monstruos de mar *La viajera* cuenta una historia de guerra, soledad, y caos con una belleza lírica que parece contradecir dichos escenarios” y es en esto que radica la originalidad de la obra y el carácter insurrecto del autor al proponer una “desacralización” de la historiografía oficial y una mirada sobre los hechos históricos que forjan nuestra memoria cargada de “amnesia”, “cuestionamiento” y “parodia”.

Bienvenidos a [sic]

Que comience el placer de la lectura...

# Cuerpos expuestos a pesar de todo. Notas para una arqueología de las imágenes mancilladas de la anomalía y la discapacidad en la literatura

*Carlos Ayram*

## **Carlos Ayram**

cjayram@uc.cl

Estudiante del Doctorado en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Magíster en Literatura de la Universidad de los Andes, Bogotá, y Licenciado en Lengua Castellana de la Universidad del Tolima. Es profesor del tercer módulo de las cátedras de poesía y narrativa Chilena e Hispanoamericana de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Trabajó como profesor en la Universidad Santiago de Cali, Colombia, y como asistente graduado en la Universidad de los Andes en Bogotá. Actualmente es becario de CONICYT en Chile. Sus trabajos de investigación giran en torno a los estudios del cuerpo, autoras latinoamericanas y relaciones entre enfermedad, discapacidad y escritura.

## **Resumen**

El presente artículo propone una revisión de algunas imágenes mancilladas de la anomalía y la discapacidad en algunas obras de la literatura occidental y latinoamericana. Así, me interesa proponer una arqueología de aquellas imágenes de cuerpos que duran en las palabras y se comunican desde su orfandad: cuerpos silenciados, cuerpos secundarios, personajes jamás problematizados. Imágenes de cuerpos empobrecidos por la mirada paternalista y usadas como dispositivos narrativos, que, sin embargo, producen un fulgor de sentido que se resisten a su total desaparición. Quiero someter mi propia mirada crítica en un escrutinio abierto, quisquilloso y resistente por aquellos cuerpos desterrados de los imaginarios occidentales que pueden ser imágenes potentes y siempre han convivido con la imagen pulcra y épica de los cuerpos incorruptibles: el cuerpo nacional, el héroe civilizador, el médico, el heredero de la dinastía, el gamonal: puras imágenes del poder.

PALABRAS CLAVE: Cuerpo - anomalía - discapacidad - imagen potente

## **Exposed bodies in spite of all. Notes for an archeology of disgraced images of anomaly and disability in literature**

### **Abstract**

This article presents a revision of some disgraced images of the anomalies and disabilities in some works of western and Latin American literature. My interest centers upon an archeology of those images and bodies that pervade in words and establish a dialogue from their orphan state: silenced bodies, secondary bodies, characters not once problematized. Images of bodies impoverished by a paternalistic view and used as narrative devices which, through sense, resist a total disappearance. I'd like to test my critical approach by open and resistant scrutiny in the name of those banished bodies in the western imagination which can be held as potent images. These have always existed side by side with the epic and spotless image of incorruptible bodies embodying power: the national body, the civilizing hero, the doctor, the heir of the dynasty, the chief.

KEYWORDS: body - anomaly - disability - potent image

.....  
Pero, para saberlo, para sentirlo, hay que atreverse, hay que acercarse el rostro a la ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa, debajo, vuelva a emitir su calor, su resplandor, su peligro. Como si, de la imagen gris, se elevara una voz: ‘¿no vez que ardo?’

*Cuando las imágenes tocan lo real*, George Didi-Huberman

.....

## I

En *El obsceno pájaro de la noche* (1970) de José Donoso hay esa escena escandalosa y particularmente potente que puede condensar el problema de la mirada occidental sobre el cuerpo arruinado. Esa escena se corresponde con el encuentro que Jerónimo de Azcoitia tiene con su primogénito, que en la obra será llamado el niño monstruo:

Cuando Jerónimo de Azcoitia entreabrió por fin las cortinas de la cuna para contemplar a su vástago tan esperado, quiso matarlo ahí mismo: ese repugnante cuerpo sarmentoso retorciéndose sobre su joroba, ese rostro abierto en un surco brutal donde labios, paladar y nariz desnudaban la obscenidad de huesos y tejidos en una incoherencia de rasgos rojizos... era la confusión, el desorden, una forma distinta pero peor de la muerte. Hasta entonces el copudo árbol genealógico de los Azcoitia, del que era el último en llevar el apellido, había dado sólo intachables frutos de selección... Pero Jerónimo no mató a su hijo. (Donoso, 2009: 229)

La escena anterior recuerda la preocupación que Georges Didi-Huberman tiene por las imágenes potentes, ya que occidente solo se ha encargado de configurar la imagen contenedora del poder, la que se inscribe como hegemonía ante la mirada: “pero la imagen más bella es la que tiene su potencia pero que no busca tomar el poder. Es como las palabras. ¿acaso un poema busca tener poder sobre el otro? No.” (*La noche de la filosofía*). Sin embargo, la imagen que interesa a Didi Huberman nos obliga a levantar la mirada y a establecer un diálogo con su belleza, con su peligrosidad, con su resistencia. Partí con la escena reveladora de la novela *El obsceno pájaro de la noche* porque la obra, que ha sido leída en claves interpretativas asociadas al delirio y la monstruosidad, representa –para mi propio ejercicio crítico– la emergencia de la imagen potente encarnada en el cuerpo de Boy Azcoitia, el niño monstruo.

La monstruosidad de Boy está marcada por el signo del cuerpo deforme, de la anomalía evidente, la diatriba contra la intachable imagen del primogénito, el heredero. El acto de descubrir a un niño obsceno, “contra naturam” y vedado a todo canon comprensi-

ble de cuerpo entero y saludable, sería mi entrada crítica para recuperar la imagen potente y mancillada de aquellos cuerpos que duran en las palabras y se comunican desde su orfandad: cuerpos silenciados, cuerpos secundarios, personajes jamás problematizados. Imágenes de cuerpos empobrecidos por la mirada paternalista y usadas como dispositivos narrativos, que, sin embargo, producen un fulgor de sentido que se resisten a su total desaparición. Imágenes potentes, pero también imágenes-luciérnagas<sup>1</sup> que cotizan una experiencia de la falla y el fracaso que a pesar de todo conservan “una experiencia interior, la más ‘subjética’, la más ‘oscura’, [que] puede aparecer como un resplandor para otro a partir del momento en que encuentra la forma justa de su construcción, de su narración, de su transmisión” (Didi Huberman, 2012: 105).

Esas imágenes de cuerpos potentes, que como el cuerpo de Boy Azcoitia, pueden pensarse como rasgo particular que obligaría a revisar la estabilidad de ciertas tradiciones y literaturas nacionales sobre las que se construye todo canon literario. Acaso, una puesta en crisis de todo un proyecto moderno como subsidiario por esos cuerpos invisibilizados, acallados, desfigurados en su humanidad. Karina Marín en *Recuperar cuerpos: imágenes olvidadas bajo los escombros de la historia de la literatura ecuatoriana. Ideas para una metodología*, plantea la necesidad de remover los escombros de la historia de la literatura ecuatoriana para hacer de la lectura literaria un acto de “exhumación de cuerpos” (Marín, 2016:2). “Trato de recuperar las imágenes que han quedado sepultadas, imágenes que nos sobrecogen, que nos conmueven: cicatrices, gestos, trozos de cuerpos, suciedades, deseos” (Marín, 2016:3). Estas ideas de una metodología de remoción de imágenes dialogan con la necesidad de enfrentar las deudas que la modernidad tiene con la anomalía, con el cuerpo desviado.

“Pero Jerónimo no mató a su hijo”, escribe Donoso (Donoso, 2009: 229). No mató el cuerpo, no negó su estatuto existencial, en cambio creó su propio espacio monstruoso y autorizado –La Rinconada– para que el niño, pudiera crecer bajo el amparo de una ‘monstruosa normalidad’ que jamás pidió. El cuerpo del niño monstruo no se extingue, más bien revela la inquietante belleza de su incoherencia, su desorden esquelético, su mancha en la genealogía de una familia

nacional; el sujeto desviado, el que nos permite levantar la mirada por su secreta potencia: la potencia del cuerpo maldito.

Monstruo cuya etimología “mostrum”, revela ciertos pesajes religiosos: “mostrum” como prodigio en tanto voluntad de dioses, “mostrum” como algo que habrá que mostrar para probar el azaroso e imperfecto trabajo de Dios. En su raíz latina, monstruo deriva de *mostrare* que alude al despliegue, a la revelación, a la exposición o “[d]el verbo “monere” (advertir, amonestar)” (Moraña, 2017: 32-33). No obstante, prefiero preguntarme no por el designio, sino por el cuerpo hecho imagen, el cuerpo sacrificado, el campo de la experimentación axiológica, el cuerpo mancillado, anómalo, imperdonable. El cuerpo de Boy Azcoitia devela la potencia de una imagen que se alza como expreso sentido para posicionarse y reclamar el derecho a la belleza.

Boy no es un monstruo. La mirada paterna lo clausura como sujeto e inscribe sobre él un proyecto que no amenace el orden de la racionalidad, la lógica inviolable de que todo hijo es expresión de la naturaleza. No obstante, es contra esa naturaleza<sup>3</sup> que opera la mirada de Jerónimo, porque el cuerpo expuesto con sus cicatrices, señales, desórdenes y alteraciones traicionó el proceso natural y amenazó el ciclo de la vida. Es un monstruo construido en la mirada ajena, esa que lo contempló y por un acto de piedad no ordenó su asesinato, como lo expresaría Mabel Moraña, “el monstruo vive de la mirada del otro y al mismo tiempo construye a su Otro al observarlo” (Moraña, 2017: 27). Por tanto, ese cruce de miradas entre el otro y el monstruo descubre cuán invasiva es la imagen monstruosa porque desfamiliariza y cuestiona el “statu quo” y el gusto burgués: “el monstruo es la vez cosa y sujeto, mente sin alma, cuerpo sin órganos, corporalidad hipertrofiada, rebosante, derramada, ‘fuera-de-sí, fuera-de-madre’. Es presencia y ausencia, ambigüedad, hipérbole, hiato, metonimia, sinécdoque, catacrexis” (Moraña, 2017: 26). No podemos asistir a la mirada de Boy hacia Jerónimo, solo nos queda imaginar y presentir el juego especular donde el padre autoriza a su hijo el estatuto del monstruo y Boy se enquista en una lógica donde su desviación se constituirá en norma. El cuerpo del monstruo es un cuerpo vacío, extraordinario, a la espera de ser ocupado, mirado, tejido ontológicamente desde fuera<sup>3</sup>.

Con todo, quisiera entender a Boy no como un monstruo – no desde su agencia externa– sino como la imagen de un cuerpo que precisa sustraerse de la mirada paterna para alzarse como imagen potente. Boy es el proyecto de un cuerpo imaginado en Donoso que interroga a la propia naturaleza, que se hace efectivo como temor, que quiebra la fantasía del vivir monstruoso. Hacia el final de la novela, cuando Boy descubre la tramposa realidad tejida en La Rinconada, deambula-

rá como el cuerpo sórdido, acechante, la señal de la diferencia.

En este orden de ideas, Boy es una imagen que impugna la nación, la familia burguesa y la normalidad; por consiguiente, dialoga con otras imágenes potentes que caben en un imaginario urgente de un derecho a la aparición, a la humanidad, a la posición política. Si bien la novela de Donoso se publica en 1970, un ejercicio diacrónico y atrevido me permite argüir que la imagen mancillada de Boy puede estar en relación con imágenes de cuerpos secundarios, enterradas en las tramas de novelas ejemplares o relatos fundacionales y que hoy pueden precisar desempolvarse para recuperar las imágenes de otros cuerpos que combaten en el campo de la lucha estética occidental por un lugar a aparecer.

Así, quisiera habitar el preciso instante en que Jerónimo de Azcoitia contempla por primera vez la imagen del cuerpo de su hijo antes de ser mancillada. Quisiera ocupar la mirada de Jerónimo y detenerme a pensar cómo Boy es una imagen que arde de sentido e inflama toda posibilidad de interpretación. Quiero robarme los ojos de este Azcoitia para someter mi propia mirada crítica en un escrutinio abierto, quisquilloso y resistente por aquellos cuerpos desterrados de los imaginarios occidentales que pueden ser imágenes potentes y siempre han convivido con la imagen pulcra y épica de los cuerpos incorruptibles: el cuerpo nacional, el héroe civilizador, el médico, el heredero de la dinastía, el gamonal: puras imágenes del poder.

## II

En el amplio linaje de imágenes grotescas en el siglo XIX europeo una imagen mancillada se erige: Quasimodo. El famoso jorobado de *Notre Dame* no solo evidencia una violación a las leyes naturales con su joroba: es sordo y está condenado al clandestinaje. Si bien en *Nuestra señora de París* la única salida triunfal de Quasimodo es durante el carnaval –queda coronado como rey de los locos– el estigma de su cuerpo es compartido con la estigmatización de la gitana, Esmeralda, otro sujeto prescindible. Recuperar a Quasimodo en la obra de Víctor Hugo es salvarlo también de un proceso de domesticación en el imaginario fantástico y pueril de Disney: su condena a ser un personaje bonachón, un ejemplo de superación, mancillan su posibilidad para erigirse como el cuerpo en peligro. Quasimodo prefigura una humanización del ‘monstruo’ y se propone como un instrumento de exploración al terror que encarna el otro. Durante el carnaval, Víctor Hugo lo describe de esta manera: “Más bien toda su persona era una pura mueca. Una enorme cabeza erizada de pelos rojizos y una gran joroba entre los hombros que se proyectaba incluso hasta el pecho. Tenía una

combinación de muslos y de piernas tan extravagante que sólo se tocaban en las rodillas... unos pies enormes y unas manos monstruosas y, por si no bastaran todas esas deformidades, tenía también un aspecto de vigor y de agilidad casi terribles” (Hugo, 2018:32 -33). Quasimodo no habla, solo emite sonidos; Quasimodo es el testigo, es el cuerpo oculto, marginado, el que convive con el archidiácono Frollo, una imagen de poder. La inmólación de Quasimodo ante la tumba de Esmeralda revela el acto sacrificial del jorobado: sus huesos se convierten en polvo, no quedará huella alguna de su violación jurídica y natural. Pero en su desintegración está su mayor densidad de peligro. Esa imagen que no se extingue del todo al final de la historia sigue siendo una imagen-luciérnaga que “no metaforiza otra cosa que la humanidad por excelencia, la humanidad reducida a su más simple poder de hacernos una señal en la noche” (Didi Huberman, 2012: 22).

Lennard Davis en *Cómo se construye la normalidad. La curva bell, la novela y la invención del cuerpo discapacitado en el siglo XIX* reflexiona cómo personajes tullidos, enfermos o impedidos son introducidos en la narrativa decimonónica europea con una escrupulosa intención científica, algún interés por la arquitectura incompleta de cuerpos que son por entero extraños al canon corporal normado. Davis establece cómo la normalidad, concepto naciente en la rama de la estadística, opera como una categoría abstracta que busca distanciar el cuerpo ideal o mito-poético del cuerpo incompleto, que es un problema para los actuales estudios de la discapacidad: “la forma como se construye la normalidad, [crea] así el ‘problema’ de la persona con discapacidad” (Davis, 2009: 189). Basta con recordar el discurso de la frenología que recorre algunas obras de Balzac o el discurso médico que se impone en el cuerpo de Hipólito, el cojo, el sirviente de ‘El león de Oro’ en *Madame Bovary*. Desempolvar a la imagen del cuerpo de Hipólito es darle una segunda oportunidad como cuerpo, no como vehículo de la experimentación.

La operación frustrada de Charles Bovary sobre Hipólito, instigada por el boticario Homais, puede centrar una atención sobre cómo el cuerpo discapacitado es el cuerpo a corregir, es cuerpo rehabilitable. Al respecto, Michael Foucault en *Los anormales* apunta: “[e]l individuo anormal del siglo XIX va a seguir marcado —y muy tardíamente en la práctica médica, en la práctica judicial, tanto en el saber como en las intuiciones que van a rodearlo— por esa especie de monstruosidad cada vez más difusa y diáfana, por esa incorregibilidad rectificable, y cada vez más cercada por ciertos aparatos de rectificación” (Foucault, 2007:65). La amputación de la pierna ‘defectuosa’ es la amputación de la diferencia; es la carga que la medicina occidental tendrá que cargar al disociar la anormalidad de la hegemonía

corporal. Hipólito es más que un personaje secundario: es un personaje potente en el dramático destino de Charles Bovary. Mi gesto es recuperarlo no como un ejemplo, sino como imagen necesaria para establecer que la ficción de su rehabilitación, de su ingreso a la normalidad fue una fantasía punitiva y dolorosa, una obra de ‘caridad’ que consagra al médico —que no es cirujano— y que revierte toda promesa de normalidad.

El cuerpo intervenido, luego cercenado, es el residuo de la crisis médica, pero es la imagen potente que el relato entero no nos deja apreciar porque queda sepultada por la infelicidad de Emma, el fracaso de Charles, el triunfo del suicidio. Desenterrar el cuerpo de Hipólito lo aparta de cualquier mirada caritativa: es un cuerpo que necesita restaurar su dignidad ante el mundo de la ficción, necesita ser expuesto y sostenido, diáfano y nítido: “a fuerza de haber servido, el pie defectuoso pareció haber contraído algo así como unas cualidades morales de paciencia y de energía: y cuando le daban algún quehacer grande, se lanzaba a él preferentemente” (Flaubert). La operación retórica en Flaubert deja entrever una inversión de valores: realmente el pie enfermo es el sostén del cuerpo, es su mayor posesión. Dotar de cualidades el pie defectuoso de Hipólito es construir la imagen potente, estabilizarla en un acto de puro sentido. Mas la gloriosa acción quirúrgica borra el pie, lo desaparece, y finalmente, este se amputa. Por consiguiente, la amputación es doble: borra al cuerpo que delata la anomalía, borra a Hipólito como sujeto.

### III

Carson McCuller<sup>4</sup>, inscrita en el gótico sureño norteamericano, es tal vez, a excepción de algunos personajes de los cuentos de Flannery O’Connor, la primera escritora por interesarse en la introducción de personajes doblemente marginados —como sujetos y cuerpos—: sordo mudos, tuertos, minusválidos, enanos. La insistencia de McCuller no es solo explorar las regiones del alma de estos personajes, sino servirse de ellos como portadores de una incensurable sabiduría que los define y los acerca en sus tragedias particulares. Como imágenes potentes los cuerpos de John Singer —*El corazón es un cazador solitario*— o Berenice Sadie Brown —*Frankie y la boda*— conquistan una parcela de humanidad: “de eso debería ser capaz una obra de arte; con la condición de hacer la “historia narrable”, con la condición, también, de producir la “anticipación de un hablar con otros” (Didi Huberman, 2014: 26).

La noción de parcela de humanidad es discutida por George Didi-Huberman a través de su lectura sobre Hannah Arendt. En un mundo que constantemente deviene inhumano, conquistar una parcela de huma-

nidad es advertir que estamos en un mundo arruinado: “[s]e trata entonces de procurar que, pese a todo, aparezca una forma singular, una ‘parcela de humanidad’, por humilde que sea, en medio de las ruinas o de la opresión” (Didi-Huberman, 2014: 25). La pregunta de Didi-Huberman por esta noción de humanidad en su sentido poético, logra centrar una reflexión por quienes tienen derecho a una imagen digna capaz de escapar al silencio y a la opresión. La imagen potente acerca la noción de parcela en vez de la de residuo o desecho: las imágenes de cuerpos fuera de la norma social alcanzan un estatuto estético que es menester problematizar y que, desde mi perspectiva, no pueden solo ser dispositivos serviles a las tramas de las novelas y los respectivos proyectos modernos que los fagocitan.

Los personajes marginales de McCullers enfrentan una doble tarea: servir de soporte narrativo a las tramas de los personajes ‘centrales’ y concentrar la tragedia inevitable de sus marcas como cuerpos diferentes. Construir una noción de humanidad –*humanitas*– como sabiduría poética –lo expresaría Hanna Arendt– en el personaje enfermo y proclive a la desaparición podría constituir el gesto subversivo de McCullers de enfrentarse al personaje secundario como un personaje imprescindible; sin él, la trama no minaría la vida y la existencia de sus demás creaciones. John Singer y Berenice no son residuos en la ficción: son depositarios de la fuerza de atracción que la misma escritora tenía por la marginalidad, por esos sujetos “outsiders”<sup>5</sup>. John Singer es construido como el sujeto que escucha –a pesar de ser sordo mudo–: “El otro mudo [Singer] era alto, y en sus ojos brillaba una expresión vivaz, inteligente. Vestía siempre de forma inmaculada y sobria” (McCullers, 2017:17). En *El corazón es un cazador solitario* Singer siempre encarna el misterio; es el sujeto indescifrable, mas su muerte lo convierte aún más en un personaje impenetrable, un cuerpo demasiado excesivo para su comprensión<sup>6</sup>.

Por su parte, Berenice en *Frankkie y la boda* aconseja a la protagonista en sus feroces estados de obsesión contra su propia identidad. McCullers la describe así: “Sólo había en ella una cosa rara, y era que tenía el ojo izquierdo de cristal claro. Destacaba muy fijo y tremendo sobre su cara oscura y tranquila; pero el porqué había querido tener un ojo azul, nadie en el mundo lo sabría nunca. El ojo derecho era negro y triste” (McCullers, 2017: 395). Acaso esta operación retórica examina la anomalía como potencia y acto de sentido; el ojo de vidrio azul es realmente la posibilidad de elección en Berenice, el gesto de la resistencia a su tragedia como parte del servicio doméstico en casa de la señorita rebelde de la casa. Siempre será el ojo de vidrio el que se proyecte como el que esconde una sabiduría que solo le pertenecerá al personaje, pero que sin duda será

su mejor conquista: un ojo que sigue destellando fulgores, acaso otra una imagen-luciérnaga.

McCullers se sirve del minúsculo detalle –que se vuelve potente más como señal que característica anodina– al ingresar a sus personajes en una retórica económica, especulativa e interrogativa. Singer y Berenice son realmente quienes ofrecen –al menos para los lectores– la clave de la interrogación del sujeto anómalo: en su introducción al mundo de la ficción está su inmensa potencia: cómo la vida ‘normal’ se organiza en torno a la marginación, no viceversa. La sospechosa manera en que funciona la normalidad se configura desde la existencia de otro que ha guardado para sí toda la densidad de un estigma que no le pertenece. John Singer y Berenice nos permiten levantar la mirada, jamás seguir de largo entre las extensas páginas de sus tramas.

#### IV

De vuelta a la literatura de América latina, algunos personajes se posicionan como imágenes de cuerpos enunciadores. *Macario* de Juan Rulfo o *Cocuyo* de Severo Sarduy representan la posición –en el cénit, si se me permite la indicación teatral– de cuerpos en sus luchas por deshacer el orden del discurso. Macario y Cocuyo son dos experiencias distintas: la primera en una eterna infancia: “Dicen en la calle que yo estoy loco porque jamás se me acaba el hambre. Mi madrina ha oído que eso dicen. Yo no lo he oído” (Rulfo, 2018:

1). Cocuyo en el corazón de la maldad y la orfandad: “pero ¿y quién es ese cabezón? ¿Cocuyo? Dios mío, yo lo creía más proporcionado, menos revigido, digamos que lo imaginaba como un pequeño atleta griego con ojos de vidrio claros y tetillas de oro” (Sarduy, 1990: 11). Macario matando ranas; Cocuyo intentando envenenar a su propia familia. Macario amamantado por la leche de Felipa; Cocuyo en el orfanato deseando a Ada. Macario, sin duda el sujeto marginado del pueblo; Cocuyo el personaje marginado porque es cabezón. Macario en un monólogo interminable; Cocuyo envuelto en el deslumbramiento barroco de su narrador. En todo caso, dos personajes al margen, mas reintegrados como cuerpos que van contra el orden moral. Recuperar a Macario y a Cocuyo es un gesto necesario porque el sujeto es desviado, está manchado –física y mentalmente–, es el portador de la experiencia liminal. Sujetos que deshacen el círculo del poder interpretativo, imágenes potentes que horizontalizan nuestra relación con el sujeto que se resiste a ser eclipsado.

Lee Edelman en *No Al futuro. La teoría queer y la pulsión de muerte* considera que la promesa de la futuridad en occidente está anclada en la imagen del Niño como promesa de la conservación de un orden social, cultural y político estable. Así, la propuesta de

Edelman descansa en convertir la “queeridad” como una amenaza al orden de una fantasía recogida en el futuro de la reproducción, de una identidad promisoriosa sujeta a la imagen del Niño: “[d]e este modo, cualquier cosa que rechace ese mandato, según el cual nuestras instituciones políticas ordenan la reproducción colectiva del Niño, aparecerá como una amenaza no solo para la organización de un orden social dado, sino también y de forma más ominosa, para el orden social mismo, ya que amenaza la lógica del futuro de la que siempre depende el significado” (Edelman, 2014: 31).

Sin embargo, ¿qué sucede cuando ese Niño figural sobre el que se construye la promesa de la nación es un niño desviado de todo orden corporal, cognitivo y funcional? Precisamente, Macario y Cocuyo podrían considerarse imágenes de cuerpos que resisten a cualquier ficción rectora de una reproducción exitosa —como espejo del futuro—. El mayor peligro de ambos personajes está en su dimensión del mal que la mirada ajena construye sobre ellos. Si bien lo “queer” en Rulfo ha sido leído por Cristina Rivera Garza<sup>7</sup>, la constitución de un personaje como Macario, el eterno niño, será el fantasma que perseguirá sin duda el futuro de la normalidad del pueblo. De esta manera, frente a la lúcida crítica de Edelman, yo propondría visitar estas imágenes potentes como amenazas al estatus de la propia infancia como un lugar romántico y épico: la infancia ya no es patria común, como lo afirmaría Rilke, antes bien, habría infancias más productivas que otras o infancias terribles que no podrían colaborar con el desarrollo del futuro.

Más imágenes de cuerpos mancillados pueden con seguridad aparecer en la imaginería literaria occidental. La pregunta incómoda, escurridiza y anfibia es ¿por qué estas imágenes pueden encarnar la potencia indiscutible que repercute por un derecho a la aparición? ¿Qué diálogo puede haber entonces entre estas imágenes revisitadas y el cuerpo de Boy Azcoitia? ¿Cómo se comunica la experiencia del llamado niño monstruo con otras imágenes mancilladas? Los cuerpos que expongo en este ejercicio son cuerpos que importan: importan por su intensidad semiótica, por sus rasgos particulares, por sus marcas corporales, por lo que dicen como síntoma de una sociedad cada vez más arraigada en discursos de normalización y rehabilitación, porque sus cuerpos revelan el proyecto fallido de la modernidad.

En este orden de ideas, pensar en la constitución de una imagen potente de cuerpos que se posicionan política y estéticamente ante la mirada, nos obliga a levantarla, sostenerla, jamás evadir la densidad de sentido que arde en ella. Didi-Huberman, a través de la experiencia de la fotografía de Philippe Bazin, afirma

que exponer ese aspecto de la fragilidad humana, esos rostros disminuidos en un pathos trágico e ineludible sería una tarea para que los rostros puedan aparecer: “pero erguir los rostros, sostenerlos, devolverlos a su poder de ‘encarnar’, ¿no es ya exponerlos en la dimensión de una posibilidad de la palabra?” (Didi-Huberman, 2014: 38-39). Las imágenes también resisten en la lengua: resisten a través de un aparato de sentido que interroga las propias maneras de conquistar espacios de aparición, de encarnar los cuerpos-lectores que no advierten la necesidad de liberar la imagen y dejarla que circule.

De esta manera, la intersección entre una arqueología de las imágenes, los recientes estudios de la discapacidad y la teoría queer se vuelve fundamental para encontrar un acercamiento crítico a la emergencia de estas imágenes mancilladas en la literatura. Por ejemplo, quisiera destacar cómo los trabajos de Robert McRuer en *Teoría Crip* o Judith Butler en *Cuerpos aliados y lucha política* se ocupan de las condiciones de aparición de un sujeto desviado —y políticamente silenciado— frente a la precarización de la vida: “son cuerpos que ejercen un derecho a aparecer en público y “ (...) dicen que ‘no son desechables’ con estas palabras o con otras distintas; lo que expresan, por así decirlo es: ‘seguimos aquí, seguimos insistiendo, exigiendo más justicia, pidiendo que se nos libere de la precariedad, que se nos brinde la posibilidad de una vida vivible” (Butler, 2017: 32). Las preocupaciones de los actuales y emergentes estudios de la discapacidad sobre la producción estética de personas con diversidad funcional podrían constituir un campo extensivo de posibilidades para valorar la producción de imágenes de cuerpos potentes como una forma de reapropiación de una dignidad marginal y corporalmente disidente. Para Robert McRuer, “Crip”, al igual que “Queer”, ya deja de ser un insulto, antes bien, se convierte en un acto de orgullo y desafío a las prácticas culturales heteronormativas: “[c]entrado en el exceso, el desafío y la transgresión extravagante: ‘crip’ ofrece un modelo de discapacidad que es culturalmente más generativo (y políticamente radical) que un modelo social que es solamente, más o menos, reformista (y no revolucionario) (McRuer, 2016: 138)<sup>8</sup>.

En síntesis, el cuerpo de Boy fue mancillado por Jerónimo: no permitió que fuera expuesto como el cuerpo diferente, en cambio, asumió un proyecto de redención de su monstruosidad al servicio de su felicidad. ¿Qué hubiera sucedido si Boy enfrenta el mundo y se expone en su desviación? El monstruo debe ser guardado, preanuncia la catástrofe. El niño con cola de cerdo de *Cien años de soledad* tampoco tendrá una segunda oportunidad sobre la tierra. Sin embargo, estas imágenes mancilladas reclaman no solo una oportunidad

sino una parcela de humanidad, un derecho a aparecer para ser sostenidos en las palabras, mirados en su vulnerabilidad, en su imperdonable desviación.

## Bibliografía

- Butler, Judith. (2017): *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Bogotá, Paidós.
- Davis, Lennard. (2009): “Cómo se construye la normalidad. La curva bell, la novela y la invención del cuerpo discapacitado en el siglo XIX”. En: Patricia Brogna (comp.), *Visiones y revisiones de la discapacidad*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Donoso, José. (2009). *El obsceno pájaro de la noche*. Santiago de Chile: Alfaguara.
- Didi-Huberman, George. Cuando las imágenes tocan lo real. Web. 12 de junio de 2018. [https://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges\\_Didi\\_Huberman\\_Cuando\\_las\\_imagenes\\_tocan\\_lo\\_real.pdf](https://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf)
- (2012): *La supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores.
- (2014): *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- “La imagen potente”. Entrr. La noche de la filosofía. Web. 5 de junio de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=L5orP4y-dLk>
- Edelman, Lee. (2014): *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de muerte*. Madrid: Egales Editorial.
- Faulkner, William. El sonido y la furia. Web. 1 de julio de 2018. < [http://www.taller-palabras.com/Datos/Cuentos\\_Bibliotec/ebooks/Faulkner%20William%20-%20E1%20Sonido%20y%20la%20Furia.pdf](http://www.taller-palabras.com/Datos/Cuentos_Bibliotec/ebooks/Faulkner%20William%20-%20E1%20Sonido%20y%20la%20Furia.pdf)>
- Foucault, Michael. (2007): *Los anormales*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Flaubert, Gustave. Madame Bovary. Web 15 de mayo de 2018. [http://www.antorcha.net/biblioteca\\_virtual/literatura/bovary/11\\_2.html](http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/literatura/bovary/11_2.html)
- Hugo, Víctor. Nuestra señora de Paris. Web. 25 de junio de 2018. <http://www.relpe.org/recursos/libros/NuestrasenoradeParis-Hugo.pdf>
- Marin, Karina. “Recuperar cuerpos: imágenes olvidadas bajo los escombros de la historia de la Literatura ecuatoriana. Ideas para una metodología”. Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos, 2016. 1-21. Web. <https://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1043&context=naeh>
- Mc Cullers, Carson. (2017): “Frankie y la boda”. En: *El aliento del cielo*. Bogotá: Seix Barral.
- (2017): *El corazón es un cazador solitario*. Bogotá: Seix Barral.
- Mc Ruer, Robert. Entrr. Melania Moscoso Pérez y Soledad Arnau Ripollés. “Lo Queer y lo Crip, como formas de re-apropiación de la dignidad disidente. Una conversación con Robert Mc Ruer”. *Dilemata*, 2016. 137-144. Impreso.
- Moraña, Mabel. (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Rulfo, Juan. *Macario*. Web 2 de julio de 2018. <<https://ciudadseva.com/texto/macario/>>
- Sarduy, Severo. (1990) *Cocuyo*. Barcelona: Tusquets.

## Notas

- 1 Quiero establecer una conexión con la tesis defendida por Didi-Huberman en *La supervivencia de las luciérnagas* en la que el crítico francés se interesa por aquellas imágenes que producidas en/sobre el terror de la desaparición de los pueblos, destellan un fulgor de resistencia, se niegan a desaparecer y necesitan seguir brillando contra el olvido y la muerte. Las imágenes-luciérnagas no solo son aquellas que se encuentran ancladas como dispositivos icónicos, también emergen de una experiencia narrativa que las dota de una sabiduría clandestina: “de ahí que las imágenes-luciérnagas puedan ser vistas no solo como *testimonios*, sino también como profecías, *previsiones*, sobre la historia política en devenir” (107)
- 2 El cuerpo anómalo es sin duda parte de la producción de la naturaleza. Un cuerpo anómalo contra la naturaleza es en realidad parte de ella.
- 3 Mabel Moraña menciona *El obsceno pájaro de la noche* en *El monstruo como máquina de guerra*. Sin embargo, la autora no se ocupa de la imagen del cuerpo de Boy. En cambio, trata de analizar la relación entre “monstruosidad, poder y deseo, expresada en un monólogo proliferante de voces, máscaras e irrealidades que se encuentran y divergen en una dinámica narrativa densa y poblada de elementos oníricos” (332).
- 4 Es preciso aclarar que William Faulkner, contemporáneo de McCullers, crea la consciencia narrativa de un personaje con una suerte de retraso mental en *El sonido y la furia* (1929). La configuración de Benjamín, Benjy, en la primera parte de la novela, es uno de los primeros acercamientos en la literatura por dotar de voz y espesura la consciencia de un personaje con una evidente discapacidad mental: “Es que no puede dejar de gimpliar y de babear, lijo Luster. No le da vergüenza, armar este follón”.
- 5 Más de estos personajes aparecen reiteradamente en cuentos y novelas de la escritora. Basta nombrar, por ejemplo, los personajes de *La balada del café triste* o el personaje enfermo en el cuento *El aliento del cielo*.
- 6 En la novela hay ciertos indicios en que llevarán a pensar que Singer y su compañero Antonapoulos podían haber tenido una relación homoerótica. Una doble condición acecha a los personajes de McCullers: incerteza sexual y marginación corporal. Por ejemplo, en *La balada del café triste*, Amelia, su protagonista, es descrita como una mujer masculina y andrógina.
- 7 Este argumento lo explica Rivera Garza en *Había mucha niebla o humo o no sé qué* (2016) en la que establece cómo Juan Rulfo condensa la experiencia del deseo femenino a través de personajes como Susana San Juan en *Pedro Páramo*. En ese sentido, ese movimiento *queer* está planteado en la manera en que Juan Rulfo supera una inscripción patriarcal en los personajes femeninos en sus procedimientos de representación literaria.
- 8 No solo esta selección de imágenes bastaría para de-construir una mirada occidental. Podría estar pensando en otros ejemplos, procedimientos y agencias que hoy pueden revisarse como expresiones de imágenes mancilladas. Estoy pensando en textos como *Ysrael* de Junot Díaz, *Siamesas* de Felipe Valdivia, *Gaby Brimmer* de Gabriela Brimmer y Elena Poniatowska, *Las primas* de Aurora Venturini, *El huésped* de Guadalupe Nettel, *Un hombre muerto a punta pìes* de Pablo Palacios, entre otros.

# Literatura, compromiso y el intelectual: La influencia del pensamiento sartreano en la ensayística de Mario Benedetti

*Constanza Correa Lust*

## Resumen

Mario Benedetti es uno de los escritores uruguayos más prolíficos y más leídos en todo el mundo. Conocido sobre todo por su poesía y su narrativa, la crítica le dedicó gran cantidad de estudios a estos géneros, dejando un tanto relegado el abordaje de su prosa de ideas, correspondiente a sus ensayos, artículos periodísticos y la crítica literaria. No obstante, es justamente en este ámbito de su producción literaria donde podemos encontrar verbalizadas de manera explícita sus principales preocupaciones respecto de la literatura y el rol del escritor. Todas las reflexiones que Benedetti realiza en estos artículos son llevados a la práctica en el resto de los géneros por él abordados, en un profundo acto de coherencia. El mayor ejemplo de esto quizá sea su constante preocupación por el compromiso de la literatura, tópico de innegable filiación sartreana. El presente artículo propone realizar un análisis de la manera en que influyó el pensamiento de Jean Paul Sartre en la literatura de Mario Benedetti, mediante un relevamiento de sus principales textos ensayísticos.

PALABRAS CLAVE: Benedetti - Ensayo - Compromiso - Sartre - influencia

## Literature, commitment and the intellectual: The influence of Sartrean thought in the essays of Mario Benedetti

### Abstract

Mario Benedetti is one of the most productive and widely read Uruguayan writers. Renowned for his poetry and narrative, the critic devoted a great deal of writing to these genres leaving aside his essays, articles and literary critique. However, it is in this area of his writing that his concerns about literature and the role of the writer can be found. His reflections in these articles are intertwined in the other genres cultivated by him with outstanding coherence. A major example might be his concern about the commitment of literature, undoubtedly related to Sartre's principles. This article intends an analysis of Jean Paul Sartre's influence in his literature by surveying his main essays.

KEYWORDS: Benedetti - Essays - Commitment - Sartre - influence

**Constanza Correa Lust**  
correalust@gmail.com

Profesora de Grado Universitario en Lengua y Literatura, egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Actualmente se encuentra realizando su último año del Doctorado en Letras en la misma casa de estudios, siendo para ello becada por el CONICET.

Es ampliamente conocida la influencia que el pensamiento filosófico y estético de Sartre ha tenido en los autores latinoamericanos que se nuclearon alrededor de una concepción revolucionaria del arte a partir de los años '60. El tópico del "Intelectual comprometido", derivado de sus obras, tuvo una enorme repercusión en muchos autores a lo largo de todo el continente, y Mario Benedetti es uno de los ejemplos más representativos de esta filiación sartreana. De hecho, el compromiso con el prójimo será una constante que atraviese toda la obra literaria del autor uruguayo, y particularmente, su ensayística.

A la hora de abarcar la producción benedettiana resulta fundamental enmarcar a la misma dentro de su pertenencia al grupo de *Marcha*, cuyo proyecto cultural tuvo tanta repercusión en el contexto histórico uruguayo que llevará a considerar a este grupo de escritores como "la generación del 45" o "generación crítica"<sup>1</sup>. La inserción que Benedetti tuvo en la misma supuso una fuerte impronta no solo en su ensayística, sino también en su manera de comprender y abordar la literatura y la función social del escritor. Para nuestro autor, como para muchos de sus coetáneos, el compromiso surge, primero que nada, como una opción generacional. En este sentido, Elvira Blanco, sostiene:

Esa figura del intelectual comprometido fue surgiendo de los textos de la generación. (...) esta vez había una intención, no solo autoral, sino generacional. (...) Como en 1947 había propuesto Jean Paul Sartre en su ensayo *Qu'est-ce que la littérature?*, el escritor se asumía ahora también como culturalmente responsable, con un deber de intervenir en la sociedad, buscando revelar al lector o compartir con él, la situación del contexto (Blanco Blanco, 2007: 36).

La influencia del pensamiento de Jean Paul Sartre en la obra de Mario Benedetti ha sido repetidamente señalada por la crítica. La extensa bibliografía sobre el autor uruguayo no solo señala el existencialismo que puede observarse en algunos momentos de su producción poética, como en *Solo mientras tanto* (1950) y *Poemas de oficina* (1956), sino que también se posiciona unánime respecto de la inclusión de *La tregua* dentro de la narrativa existencialista. Sin embargo, ya estrictamente en el campo de las ideas o de la historia intelectual, como así también en la (justo es decirlo) escasísima bibliografía que puede encontrarse sobre su producción ensayística, las referencias y la datación de esta filiación sartreana suele ser más imprecisa y discordante. Críticos como Castro, Rocca, Gregory, Mejía Duque y Ulloa Bustinza<sup>2</sup> (entre otros) no parecen ponerse de acuerdo sobre la fecha hasta la cual es preciso retroceder para rastrear las primeras influencias del filósofo francés en el pensamiento y la estética benedettiana. Así, mientras para

algunos las ideas existencialistas del compromiso son asumidas de modo íntegro recién con la publicación de *Letras del continente mestizo*, en 1967 y *Sobre artes y oficios*, de 1968; otros sostienen que este tópico ya está presente en 1962 en un artículo titulado "La literatura como catapultas". Sin embargo, y como era costumbre del autor, dicho texto es en realidad una reescritura de una serie de publicaciones que aparecieron un año antes bajo el título de "Literatura y compromiso" en el diario *La mañana* de Montevideo<sup>3</sup>.

Hay, sin embargo, antecedentes más antiguos de la huella sartreana en el pensamiento de Benedetti: otros dos artículos, titulados "Hermetismo y claridad en la literatura" y "Política y literatura", publicados en 1949 en el semanario *Marcha*, nos llevan a la conclusión de que Benedetti tenía pleno conocimiento de las ideas del filósofo francés ya para esa época. Sobre dichos artículos, Pablo Rocca establece: "los reclamos del *compromiso* están en sus olvidadas notas de 1949 muy marcadas sobre el pensamiento de Jean Paul Sartre" (Rocca, 2014: 25).

Si bien a esta altura podemos sostener que las primeras repercusiones de la obra sartreana aparecen en la prosa de Benedetti ya en 1949, es preciso aclarar, simultáneamente, que en estos años no se podría hablar estrictamente de una influencia, ya que las ideas presentes, sobre todo, en *¿Qué es la literatura?*, de 1947, son tomadas al principio con mucho recelo por parte del autor uruguayo; recelo que muchas veces raya en el rechazo. En el artículo titulado "Política y literatura", de hecho, podemos leer:

(...) un escritor dentro de un ruedo político cualquiera, no favorece su arte. No se me oculta que expresar esto en días como los nuestros, de tan entusiasta adhesión a la *littérature engagée*, puede aparecer como blasfemia (...) Quede la literatura comprometida para donde y cuando merezca nuestro compromiso, no para este tiempo y estas tierras. Literatura comprometida significaría aquí sencillamente propaganda (Rocca, 2014: 42)

Y más adelante sostiene: "Aquí es necesario que el escritor sepa defender y defenderse de la política, sea actuando en ella en un intento quijotesco de llevar salud a los partidos (...) pero sin traerla a sus escritos, sea colocándose a su margen y comprometiendo su oficio definitivamente en pro de su alienable derecho de imaginar" (Rocca, 2014: 43-44).

Si bien la idea de compromiso no parece, en esta época, aceptable para Benedetti en cuanto suponga una directa relación con un partido político en particular; por otro lado, parece estar de acuerdo con dos ideas fundamentales del pensamiento sartreano: la de libertad y la de situación. Nos referimos aquí concreta-

mente a la siguiente cita de *¿Qué es la literatura?* de Sartre: “(...) ya que el escritor no tiene modo alguno de evadirse, queremos que se abraza estrechamente con su época. (...) Aunque nos mantuviéramos mudos y quietos, como una piedra, nuestra misma pasividad sería una acción. (...) El escritor tiene una situación en su época. Cada palabra suya repercute” (Sartre, 2008:10).

Puede verse la influencia directa de esta idea del “estar situado” en la tesis que sostiene Benedetti en “Arraigo y evasión”, y al que ya en el artículo de 1949 se hace referencia: “ya hablamos antes del arraigo del escritor de su época. Este sería, finalmente, el único modo admisible de *literatura comprometida*, al menos el único admisible en nuestra realidad y en nuestro ambiente”. El arraigo, actitud por la que aboga, representa en este sentido la responsabilidad de testimoniar la situación de la sociedad (sociedad que, es necesario aclarar, en este punto de la evolución ideológica del autor uruguayo representa la generalidad, y no hace referencia a una conciencia de clase; y situación que es analizada aún desde lo moral y no desde el hecho político). El término contrario de esta antinomia sería la evasión; idea que evidentemente también ha sacado de Sartre, como puede verse en el siguiente fragmento, único que, curiosamente, ha extraído al reagrupar los cuatro artículos de 1961 titulados “Literatura y compromiso”: “Sartre ha criticado con especial dureza la actitud que se evade de la realidad y, mientras tanto, aprovecha la evasión para llenar sus bolsillos (...) O sea, la actitud del escritor que rehúsa pronunciarse, que evade la conciencia de sus actos con el dictado de su conciencia” (Rocca, 2014: 53).

El argumento es que el autor no puede evadirse de su época, de su lugar y sus circunstancias; al contrario, debe poder reflejar ese arraigo desde una actitud literaria que, sin caer en el nativismo, les permita tanto al escritor como al lector “abrazar su época”. Estas mismas ideas (que aparecen ya, como dijimos, en el año 1951) son las que luego encarnarán las propuestas literarias que Benedetti abordará en los *Poemas de oficina* de 1956 y los cuentos *Montevideanos* de 1959. Al mismo tiempo, aparecerán como una autocrítica generacional en 1960 en su ensayo *El país de la cola de paja*, en un artículo titulado “mirar desde arriba” en el que acomete con términos muy duros contra su propia ‘Generación de Marcha’:

Como lectores, estábamos sumergidos en Joyce, en Borges, en Rilke, en Proust, en Kafka, en Faulkner. Había algunos, entre nosotros, para quienes las palabras quiniela, batllismo, milonga, fútbol, murga, sonaban a cosa lejana y extranjera. Yoknatawpha y Combray quedaban más cerca que el Paso Molino. Por fortuna, la moda pasó antes de que nos resecáramos por completo, a tiempo aún para que compren-

diéramos que lo humano tiene una porción inevitable de cursilería, a tiempo aún para que admitiéramos que el suelo que pisábamos se llamaba Uruguay (Benedetti, 1960: 93).

En efecto, críticos como Nuñez Artola sostienen que en este ensayo de 1960, ya hay un claro posicionamiento benedettiano a favor de las ideas de Sartre:

Enfrentada al examen de sus costumbres y hábitos, la práctica crítica, entre otras cosas, dará cuenta del oscilante sistema de reglas que hace posible su funcionamiento. Sobre el compromiso existencialista y la acusación a la moral tradicional regida por la razón, Benedetti configura un definido proyecto ético. La práctica crítica obedecerá a una producción sistemática y reflexiva sobre distintos objetos discursivos y sobre la misma práctica. (Nuñez Artola, 2004: 2).

¿De dónde proviene entonces este aparente rechazo que en 1949 manifiesta por el *compromiso* un autor que, años más tarde, sería uno de los principales en defenderlo? Justamente, del resguardo de la libertad que cada autor debe conservar, el cual para Benedetti entra, en la situación particular del escritor latinoamericano de esos años, en contradicción evidente con el compromiso político partidario. Esta misma idea es la que aparece luego en “La literatura como catapulta”: “En este presente, pues, donde el juego político obliga a los partidos a un constante ajuste, a una implacable transformación, la afiliación de una obra en una militancia partidaria es, en más de un sentido, un acabamiento de la libertad de decisión” (Benedetti, 1968: 41).

Como se puede observar, la influencia sartreana ha ido ya mutando: ahora no se rechaza el compromiso, pero sin embargo se establece una separación tajante entre lo que para él representa el compromiso con el arte, y el compromiso político. Sostiene más adelante en este mismo artículo: “A veces se confunde *literatura comprometida* con *literatura política*; otras veces, se confunde el *compromiso* con la actitud política de un autor determinado” (Benedetti, 1968: 36-37). Esta misma separación, en pocos años dejaría de tener, para él mismo, una diferenciación tan clara. De hecho, el poder establecer los límites entre una literatura comprometida políticamente pero que no resulte por ello panfletaria, y poder cumplir, al mismo tiempo, con la responsabilidad hacia el arte y hacia la revolución, será el desafío estético que perseguirá aún en el exilio. Esta evolución ideológica que se da en Benedetti a lo largo de las décadas 50, 60 y 70; se refleja de manera sintomática en la revalorización que hará de las premisas sartreanas. De hecho, es importante observar que, al final de este artículo “La literatura como catapulta” fe-

chado en 1962 e incluido en *Sobre artes y oficios* de 1968, se incluye la reveladora nota al pie que transcribimos a continuación:

Aunque mantengo, en sus líneas fundamentales, la intención que anima este trabajo, escrito hace seis años (a partir de entonces, se han encadenado, sin solución de continuidad, las conmociones políticas y sociales), hay aspectos del problema que hoy creo verlos con otra claridad, al lector que quiera saber cuál es mi actualizado punto de vista sobre este tópico, debo remitirlo a dos trabajos, *Ideas y actitudes en circulación* u *Situación del escritor en América Latina*, incluidos en mi reciente libro: *Letras del continente mestizo*. (Benedetti, 1968: 45)

No seguiremos, sin embargo, las directivas del propio Benedetti y en vez de los recomendados nos quedaremos con otro ensayo perteneciente a su obra de 1967, *Letras del continente mestizo*. Hablamos, en este caso del titulado “El boom entre dos libertades”, en el cual el autor uruguayo no solo muestra un cambio radical respecto de las ideas sartreanas: no solo se muestra dispuesto a adoptarlas, sino que ahora va un paso más allá y reformula una de las tesis del filósofo francés:

En el prólogo a *Los condenados de la tierra* de Fanon, el mismo Sartre había sostenido que “la verdadera cultura es la revolución (...) Lo que sucede es que la revolución (como posibilidad, como realidad, como experiencia) comienza por fracturar algunos conceptos un poco desvirtuados: cultura, por ejemplo, o libertad (...) entonces es posible redistribuir en términos de la proposición de Sartre (tan exacta y tan válida) y convertirla en esta otra: la verdadera revolución es la cultura. (Benedetti, 1967: 35).

Esta reflexión sobre la manipulación semántica del término *libertad* de acuerdo a la conveniencia de quien lo use es, de hecho, herencia directa del pensamiento Sartreano. En efecto, en una nota al pie de su *¿Qué es la literatura?*, elabora una larga reflexión al respecto (y que de hecho se parece mucho a algunas páginas de Benedetti). Dice Sartre:

¿Y la idea de la libertad? Las espantosas críticas que se dedican al existencialismo prueban que las gentes no entienden ya una palabra del asunto (...) El único fastidio es que la palabra *libertad*, que cubre acepciones tan diferentes –y cien más– sea empleada sin que se crea necesario prevenir acerca del sentido que tiene en cada caso. (Sartre, 2008: 290-291)

Dos de esas múltiples acepciones son las que ya, desde el título, operan en “El boom entre dos libertades” como principio lógico sobre el cual se estructura la argumentación. Según el crítico Stephen Gregory,

el mismo nombre que le pone Benedetti a su ensayo “subraya el contraste entre la libertad individual en una sociedad capitalista y democrática y la libertad colectiva de una revolución socialista (...)” (Gregory, 2014: 105), y sostiene más adelante que para efectuar su análisis, el autor uruguayo parte una vez más del concepto de “libertad situada” de Sartre.

En la evolución que Benedetti irá haciendo sobre el concepto del intelectual (o sobre el escritor) y su rol en la sociedad, intervienen diferentes factores e influencias. Podemos a esta altura sostener que, sin dudas, la noción de compromiso sartreano (ese ‘estar situado’) es una de esas influencias. A ella, hacia mediados de los años ’60, se le sumarán otros dos factores: el antiimperialismo y las ideas marxistas, derivadas estas últimas de su cada vez mayor involucramiento con la Revolución Cubana. De este modo, podemos observar ya entre *Letras del continente mestizo* y *El escritor latinoamericano...* un cambio de perspectivas que tiene que ver, sobre todo, con una radicalización de las ideas políticas del escritor uruguayo.

En efecto, resulta evidente que en *El escritor latinoamericano...* se opera un distanciamiento entre Benedetti y Sartre que no será solo a nivel ideológico sino también (y sobre todo) en el plano personal. Esta ruptura está relacionada con el vínculo cada vez más estrecho que Benedetti irá forjando con el régimen castrotrista; pero tiene como punto de quiebre al incidente del caso Padilla<sup>4</sup> y, concretamente, el manifiesto de ‘los 62’. A partir del posicionamiento que el filósofo francés toma respecto del polémico caso del escritor cubano, Benedetti manifestará un rechazo explícito hacia él y, por consiguiente, hacia su pensamiento<sup>5</sup> (ya que, para el autor uruguayo, no pueden escindirse las ideas de las actitudes).

El artículo titulado “Las prioridades del escritor”, originalmente publicado en *Marcha* en 1971 e incluido después en 1974 en *El escritor latinoamericano...* resulta una toma de posición explícita por parte de Benedetti, no solo a favor de la postura cubana respecto a lo que a Padilla se refiere; sino también en contra de aquellos intelectuales ‘contrarrevolucionarios’:

Solo el caso Padilla pone a prueba sus reflejos y enciende su dignidad. El resto, que se pudra. Uno tiene la impresión de que los 62 (¡qué modelo para armar!) estaban esperando, con visible ansiedad, el primer pretexto para desafiliarse. Tenían tan minuciosamente preparado el arsenal de acusaciones sobre torturas y estalinismo, que no perdieron tiempo en indagaciones, no corrieron el riesgo de averiguar que sus sospechas no tenían fundamento. (Benedetti, 1974: 67)

Benedetti entiende que Sartre es “el más notorio de los firmantes europeos” y, por ende, responsabiliza al filósofo por ser líder de este grupo de escritores que intenta, bajo su punto de vista, agraviar a la revolución acusándola de estalinista y sin dejarle lugar a otro tipo de pronósticos. Dice en este artículo: “Aunque explícitamente no lo diga, es evidente que el equipo europeo considera que el estalinismo es un camino por el que fatalmente ha de transitar el socialismo. (...) Más que a dialéctica marxista, este traslado automático se asemeja a perezosa retórica, a esquema inflexible y, en el fondo, reaccionario.” (Benedetti, 1974: 68-69). A lo largo de todo el artículo Benedetti acusará más o menos indirectamente a todo el grupo de vanidosos, soberbios, ‘intelectual-tipo’, ‘intelectuales autoproclamados de izquierda’, derrotistas, feudales, burgueses. Por momentos da la impresión de que el ensañamiento con Sartre tiene que ver no solo con el liderazgo e influencia que ejerce sobre el resto de los escritores, siendo él europeo y la mayoría de los firmantes latinoamericanos. También tiene que ver con una profunda decepción, con el desengaño de haber tenido a las ideas sartreanas como eje de su pensamiento, y ahora chocarse de narices con el juicio que el autor francés realiza hacia su amada revolución.

Hay algo innegable: Benedetti reconoce la herencia sartreana de su propia noción de una *littérature engagée*, asume al filósofo como un referente de toda una generación y nunca dejará de reconocer la influencia que ejerció en su propio pensamiento. Pero aún cuando las horas más fervorosas pasen y los ánimos se calmen, siempre quedará aquel famoso manifiesto como una espina de la cual Benedetti no podrá librarse. Casi veinte años después, pueden entrecruzarse esos mismos sentimientos encontrados en una cita de *Perplejidades de fin de siglo*:

Aquella noción de compromiso, esencialmente generosa, solidaria con el semejante y respetuosa del distinto, fue sin embargo posteriormente condicionada por los vaivenes y esquematismos de la política. (...) también la concepción sartreana del compromiso se fue metamorfoseando, a través de desprolijos hermeneutas, en el compromiso *con un partido determinado*. Como lamentable consecuencia, el arte (que a esa altura era más militante que comprometido) fue a la zaga con la orientación política, del rumbo que marcaban las jerarquías decisorias. El propio Sartre, casi al final de su brillante trayectoria, cayó increíblemente en algunas de estas trampas (...) (202).

Podríamos detenernos mucho más en el análisis de la transdiscursividad que se observa en muchos de los ensayos y posicionamientos de Benedetti respecto de las principales obras del existencialismo sartreano,

pero para no exceder los límites del presente artículo queremos simplemente mencionar dos tópicos de la ensayística benedettiana que, además del ya mencionado *compromiso*, resultan una herencia innegable del mismo. En primer lugar, la idea del “prójimo” que se vislumbra en las siguientes palabras de Sartre: “(...) escribir, es, pues, a la vez, revelar el mundo y proponerlo como una tarea a la generosidad del lector. Es recurrir a la conciencia del prójimo para hacerse reconocer como esencial a la totalidad del ser. Es querer vivir esta esencialidad por personas interpuestas” (Sartre, 2008: 90).

El prójimo será una figura que delinearé la moral, la estética y también la participación política de Benedetti. Al mismo tiempo, ese ‘prójimo’ se presentará de manera reiterativa en las reflexiones del autor; reflexiones que, como ocurre con muchos puntos de su producción, se observan en sus ensayos como una poética explícita del resto de su literatura.

Y por último, la preocupación constante por el público, por su formación, por su llamamiento y por su relación con el mismo. Sartre sostuvo hacia las últimas páginas de *¿Qué es la literatura?* que su generación no tenía un público a quién escribirle y que era preciso por eso mismo empadronar a los lectores virtuales y arengaba: “(...) hay que, pues, recurrir a nuevos medios: los mass media son los nuevos recursos con que contamos para conquistar al público virtual. Hay que aprender a hablar en imágenes, a traducir las ideas de nuestros libros a esos nuevos lenguajes” (Sartre, 2008: 248).

Es curioso, pero Benedetti parece haber respondido, consciente o inconscientemente, a los consejos del filósofo existencialista. Después de todo, (y en palabras de Pablo Rocca) el periodismo y la crítica literaria en los diarios montevideanos fueron para él “la *escuela*, el taller y el laboratorio de la escritura” (Rocca, 2014: 13).

## Bibliografía

- Benedetti, Mario. (1960) *El país de la cola de paja*. Montevideo: Arca.
- (1967) *Letras del continente mestizo*. Montevideo: Arca.
- (1968) *Sobre artes y oficios*. Montevideo: Alfa.
- (1974). *El escritor latinoamericano y la revolución posible*. Buenos Aires: Ed. Alfa Argentina.
- (1993). *Perplejidades de fin de siglo*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Blanco Blanco, Elvira. (2007) *La creación de un imaginario: La generación Literaria del 45 en el Uruguay*. Montevideo: Tradinco.
- Actas de las Jornadas homenaje a Mario Benedetti* (1997). Montevideo: Universidad de la República.
- Gregory, Stephen. (2014) *El rostro tras la página: Mario Benedetti y el fracaso de una política del prójimo*.

Montevideo: Estuario.

Rocca, Pablo (Dir.) (2014) *Mario Benedetti: notas perdidas*. Montevideo: Tradinco.

Nuñez Artola, María Gracia (2004) “Un paradigma de propuesta crítica: *El país de la cola de paja*. Publicado en: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero26/colapaja.html> 3

Sarte, Jean Paul. (2008) *¿Qué es la literatura?*. Buenos Aires: Losada.

## Notas

1 Dentro de esta generación se incluyen, entre otros, principalmente los nombres de Rama, Maggi, Real de Azúa, Rodríguez Monegal, 4  
Martínez Moreno, Benedetti, Arregui, Vilariño, Vitale y Somers.

2 De Nils Castro, puede mencionarse el artículo “La moral de los hechos aclara su palabra”, publicado en *Casa de las Américas* (n° 89, 1975). Las obras de Rocca y Gregory en que hacen hincapié en la influencia sartreana de Benedetti son las mencionadas más adelante en el artículo. Mejía Duque trata este asunto en un artículo 5  
titulado “Ensayo y compromiso en Benedetti”, publicado en la *Revista de la Universidad veracruzana* (n° 13, enero marzo). Por último, en el caso de Ulloa Bustinza se trata de una tesis doctoral

inédita titulada “Evolución ideológico-literaria en Mario Benedetti” (Universidad de Vigo). La misma es un estudio de gran valor sobre la poética benedettiana, en donde trabaja la influencia de dos autores (además de otras corrientes literarias y filosóficas): Brecht y Sartre.

Se llega a conocimiento de este gracias a la publicación de *Mario Benedetti: notas perdidas* (a cargo del Dr. Pablo Rocca y de la Universidad de la República). Esta obra, compuesta de tres volúmenes, es un compendio de textos recopilados cuya publicación original pertenece a distintos diarios de Uruguay. El criterio seguido para dicha compilación es la ausencia de dichos artículos en recopilaciones posteriores a cargo del propio autor.

4 Un relevamiento de lo que supuso el “Caso Padilla” y las repercusiones que tuvo, puede encontrarse en *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, de Claudia Gilman. Un análisis de la postura de Mario Benedetti en esta polémica se halla en el artículo “Mario Benedetti y la responsabilidad social del escritor”, de Oscar Brando, publicado en las *Actas de las Jornadas homenaje a Mario Bendetti*. No por esto se alejará del estandarte del *compromiso*; pero desde esos años dicho compromiso ya no se medirá en términos sartreanos, sino más bien marxistas, sobre todo bajo los lineamientos gramscianos.

# Criadas: la representación literaria como utopía o reparación

*María de los Ángeles González Briz*

## María de los Ángeles González Briz

Doctora en Letras Españolas e Hispanoamericanas por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es investigadora de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII) y Prof. Adj. de Literatura Española en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Universidad de la República, Montevideo/ Uruguay). Ha publicado artículos en revistas arbitradas y en libros colectivos, especialmente sobre las relaciones entre la literatura española y Uruguay, así como los libros: *El Quijote en Uruguay: mito y apropiaciones* (2017); *Onetti: las vidas breves del deseo* (2015), *Poesía, exilio y contactos de la generación del 27* (2011), *De España al Río de la Plata: Escritores migrantes en el siglo XX* (2009), *Tradición hispánica en el siglo XX: Vigencia y polémica* (2008).

## Resumen

Este trabajo se ocupa de algunas creaciones literarias y cinematográficas del comienzo de la Guerra Civil Española poniendo el foco en la representación del personaje de la empleada doméstica. Se toman en cuenta escenas de *Las largas vacaciones del 36* (1976), film de Jaime Camino, de *Primera memoria* (1975), novela de Ana María Matute, así como el poema *Baño de doméstica* (1966), de Carlos Barral. Próximas física y emocionalmente a sus “señores”, es posible imaginar a las criadas atrapadas entre mensajes contradictorios que reclaman distintas fidelidades. Sin embargo, la recreación literaria o artística sobre los paisajes domésticos del 36 es expresión, antes que otra cosa, de las utopías de justicia social y las fantasías de reparación simbólica con que el arte da lugar a la protesta y el disenso acerca del “estado de cosas”.

PALABRAS CLAVE: Literatura - cine - criadas en la Guerra Civil Española

## Maids: literary representation as utopia or reparation

### Abstract

This article analyzes some literary or cinematographic creations of the beginning of the Spanish Civil War, focusing on the representation of the character of the maid. The scenes considered are from *Las largas vacaciones del 36* (1976), film of Jaime Camino, *Primera memoria* (1975), Ana Maria Matute novel and the poem “Baño de doméstica” (1966), by Carlos Barral. The maids are near to their employers so that they are caught between conflicting messages and different allegiances. However, literary or artistic recreation on domestic scenery in 36 is an expression of social justice utopias and fantasies of symbolic reparation that art gives rise to protest and dissent about the “state of affairs”.

KEYWORDS: Literature - cinema - Spanish Civil War

## Introducción

*Nuestra vida es la ola  
Al romper en la playa,  
No muere, se transforma.  
...No muere, se conforma.*

Juan Ramón Jiménez (1937)

.....  
*Sólo pido la flor  
y el fruto de lo que mis manos hacen.*

Jesús López Pacheco (1963)

Si aplicamos al buscador genérico de una librería española el sintagma “Guerra Civil Española” obtenemos, al instante, más de 7.000 resultados. Más vertiginosa se hace la búsqueda si recurrimos a los materiales disponibles en la red. El buscador de *google* arroja 8.200.000 resultados en español. Si buscamos “Spanish Civil War” obtendremos 55.400.000 (solo en el género videos ofrece 3.530.000). Esto basta para mostrar la dificultad de navegar en este océano de textos que no cesan de producirse y divulgarse, a casi ochenta años de terminada la Guerra. De modo que todo acercamiento ha de ser cauteloso, provisorio, o tentativo. En este caso trataremos de mirar el fenómeno a partir de un ángulo estrecho y bastante “doméstico” que proporcionan algunos textos y a partir de los cuales, sin embargo, se cuelan las expectativas, las ansiedades, las ilusiones o “sueños” compensatorios con que la literatura y el cine representaron los efectos del levantamiento militar de 1936 contra la República Española, y los primeros episodios de la revolución social y la Guerra Civil.

Jerôme Bruner advierte que el lugar de la ficción es el de la “construcción de mundos posibles” y que conlleva destellos de reparación y de utopía. Lo que intenta explicar todo relato es apenas, las “vicisitudes de las intenciones humanas” (2012: 27). De modo que, amparándonos en estos presupuestos, en ningún caso se pretenderá aquí interpretar cómo fueron las cosas ni qué sintieron o hicieron los protagonistas de los sucesos del 36, sino presentar, a través de un pequeño abanico, una muestra de “mundos mentales posibles” abiertos por textos de ficción (Bruner, 2012). La comparación o puesta en relación de serie de varios textos ficcionales heterogéneos pretende hacer visible, en este caso, una cala específica en una temática concreta y menuda que abre intersticios por donde se expresan las fantasías acerca de las posibilidades de transformación profunda y de justicia social.

Aunque muchos textos se producen contemporáneamente al sacudón político y social, los seleccionados en este trabajo son bastante posteriores a la fecha, todos producidos por autores que vivieron históricamente los acontecimientos y están, sin duda, filtrados por sus subjetividades, marcados por las distancias de épocas, los lugares geográficos y sociales, las edades, los convencimientos políticos e ideológicos. Pero, a la vez, se puede postular que, en su dimensión utópica, algunas ficciones propongan fantasías de reparación o justicia social vigentes más allá de la inscripción histórica concreta, al menos si entendemos como François Laplantaine que la utopía, como el mito, modela arquetipos, y se propone “como valor [que] trasciende la historia, para juzgarla y rechazarla en un mismo movimiento” (Laplantaine, 1977: 35).

El recorte temático que elegimos para sondear esos “mundos posibles” asociados al estallido del 36 se centró en las representaciones de las criadas y sus inesperadas y novedosas posibilidades de emancipación. La recreación de los subalternos domésticos, en especial la criada (o en otros casos, los criados) puede estar impregnada ya sea de los sueños de redención depositados en ellos por escritores o artistas de las clases medias proclives al cambio social, ya signada por la distancia, la incompreensión y la extrañeza de los mismos, pero siempre con un efecto de desacomodo que promueve la inversión e invita, directa o indirectamente, a la celebración de esa posibilidad.

Intentando visibilizar esos mundos posibles comunes generados por la ficción, nos ocuparemos de la figura de la empleada doméstica en unos pocos casos, dos de ellos que privilegian la mirada de los niños o adolescentes de la burguesía durante la guerra (como narradores o como testigos de las ficciones seleccionadas), dejando expresa constancia de que se trata de algunos ejemplos de una serie que admite muchos más. La perspectiva infantil comparte con la de los empleados domésticos la subalternidad respecto al poder familiar y el lugar tan íntimo como poco percibido. Miradas oblicuas, descentradas de los lugares de poder, paralelas a la que asiste a las mujeres en la casa o en la vida social de entonces, otorgan el privilegio de mirar “entre visillos” y el acceso a las esferas más secretas de lo privado, así como la capacidad de detectar o concebir formas heterodoxas de rebelión.

### Amos y criados, política y literatura

La mayoría de las formas de representación de los criados que aquí se relevan pone de manifiesto la crisis de un sector de la burguesía liberal en 1936, frente a la inminencia de un cambio social, la perturbación en los roles jerárquicos, lo que se vive como una disruptiva in-

tromisión de la política en las jerarquías domésticas. El malestar se profundiza, a la vez, porque esa disrupción aparece “narrada” (representada) a posteriori, bajo la forma de un hiato que emerge como recuerdo singular y significativo, y cuyas tenues aunque destellantes consecuencias permanecen en una zona censurada, como una inconfesable aspiración de resarcimiento personal que es también de clase, porque los criados y los niños comparten una zona de marginalidad y subordinación que facilita la identificación.

Alimentadas por las humillaciones y resentimientos que configuran el “relato” de la infancia, estas ficciones mantienen una simpatía política resguardada por el fracaso histórico del proyecto de cambio social, con una potencia utópica intacta que permanece desvinculada de los intereses del presente histórico, puesto que el orden social y económico anterior al “desbarajuste” del 36, fue restableciéndose gradualmente a medida que se consolida el avance del dominio “nacional”-franquista, a partir del propio mes de julio, con el agravante que desde 1939 se censuró incluso toda una parte de la memoria de esos hechos.

La experiencia o perspectiva de las “criadas de 1936” se presentan en estos textos de tal modo que aun cuando las ideas simpatizantes del cambio social no amenazan el orden social del presente de la escritura, resultan capaces de perturbar e interpelar el lugar y la forma de representación literaria, que busca estrategias para incorporar el punto de vista de la criada, tensando la forma (estereotipos y variantes) en que la ha representado la tradición literaria. Se trata de los supuestos que implica una ficción que da cuenta de ese tiempo de inminencia, de advenimiento (de la supuesta caída del orden burgués y el sistema capitalista de clases), pero que ya es, sin embargo, y solo puede ser pasado en el momento que se narra, y clausurado en su potencialidad transformadora. Aunque no es el tema de este trabajo, viene al caso agregar que en el período entre 1931 y 1939 coexistieron en la literatura española formas literarias que asumieron y propiciaron el cambio social aun sin cuestionarse el problema del lenguaje estético, con otras que procuraron no solo un lenguaje nuevo —una revolución también de las formas—, sino incluso la transformación de los medios de producción, el cuestionamiento de la autoría como propiedad privada, así como el conflicto entre la voz de los de abajo y la de los escritores que asumen su representatividad.

Un antecedente que nos ha sido útil es la tesis de Lucía Campanella, quien se dedicó a analizar la representación artístico-literaria de la criada en Francia y el Río de la Plata, durante los siglos XIX y XX. Su estudio tomó en cuenta algunas distinciones y conclusiones de Jacques Rancière acerca de la forma en que se reparten los tiempos, espacios y actividades en la socie-

dad. La configuración de las funciones y su valoración en una sociedad destaca, para Rancière, la importancia de la actividad del individuo en relación a la posibilidad de percibir y ser percibido, así como de participar de modo “activo” o “reproductivo” en la producción de los discursos comunes.

Ce qui se révèle fondamental dans l'analyse d'un personnage qui se définit en tant que travailleur de type reproductif (le travail domestique est le travail reproductif par excellence), car «avoir telle ou telle “occupation” définit ainsi des compétences ou des incompétences au commun. Cela définit le fait d'être ou non visible dans un espace commun, doué d'une parole commune» (2016: 66).

Asumimos estas premisas para destacar el potencial político de la literatura como discurso en el que emergen los conflictos sociales, y que a su vez interviene en las prácticas, modos de decir y formas de visibilidad.

### **Historiadores ‘tocados’ por la historia**

Una vez estallada una guerra ya no hay pureza posible. A menudo se ha argumentado que los historiadores extranjeros (mayormente de otros países europeos) han sido más ecuanímenes en el intento de reconstrucción de la Guerra de España. Quizás por eso llama más la atención el acento tan personal del prólogo de Pierre Vilar a *La Guerra Civil Española*, primeramente en el episodio en que narra dónde y cómo lo sorprende la noticia de la sublevación militar, cuando se encontraba en casa del hispanista francés Maurice Legendre, a quien respetaba y debía agradecimiento y de quien conocía la “pasión exclusiva por la España católica y tradicional”. Aunque hasta esa fecha las diferencias entre ellos “no habían rebasado los límites de la amistosa controversia” (2004: 7), esta vez Vilar advierte preocupado a su compatriota que “va a correr sangre, mucha sangre”, a lo que su anfitrión responde que para él la guerra “va a ser cosa de tres días”. A esa altura del diálogo,

una carcajada inesperada, insolente, nos sorprendió. Habíamos olvidado la presencia, a pocos pasos de nosotros, de la nodriza de mi hijo, una gallega analfabeta, totalmente indiferente a la política, que, sin embargo, había seguido nuestra conversación con avidez. Era la reacción popular instintiva ante el acontecimiento: «¡Ah!, ¿así que creen que van a acabar con nosotros en tres días? Pues bien, ¡ya lo verán!» (Vilar, 2004: 8).

Por convicción y por metodología, el historiador involucra “las relaciones entre la «historia» y el hombre que ofrece su análisis”, anticipando que para los

franceses de su generación la “Guerre d’Espagne” significó compromisos emocionales, angustias y esperanzas y en ningún modo algo extranjero o lejano (Vilar, 2004: 9). Además de dar testimonio de ello, la anécdota inicialmente referida es preámbulo de uno de sus puntos de partida sobre el origen de la guerra misma: los extremos de la división política de la sociedad española encerraban una partición aún más profunda y de dimensiones incluso desconocidas aún por muchos de sus actores, la de feroz lucha de clases asentada sobre varias capas de resentimiento histórico. Aun al historiador atento se le hace doblemente invisible la criada: no advierte inicialmente su presencia y luego, atribuyendo al “instinto” una reacción que pone en evidencia, además de la configuración de un bando, una “conciencia” de la diferencia de clases. De este modo, Vilar la aparta de la esfera de lo que Rancièrre, siguiendo a Aristóteles, llama “hombres de acción”, “capaces de concebir grandes fines y de buscar alcanzarlos confrontando otras voluntades y los golpes de la fortuna”, reduciendo así a la empleada doméstica a la esfera de los “hombres mecánicos”, aquellos que viven “en el ámbito de la reproducción de la vida cotidiana y que sus actividades son solo un medio para garantizar esta reproducción”, cuestiones que determinarían para Rancièrre, entre otras cosas, la capacidad de percibir y ser percibidos (cit. en Campanella, 2016: 66).

### **Imágenes de una retaguardia: niños, viejos y criadas**

*Las largas vacaciones del 36* (1976) fue una de las películas más significativas para elaborar el comienzo de la recuperación de la memoria de la Guerra en el posfranquismo, en una España en la que corría todavía la censura, al punto que, en su presentación inicial le fueron amputadas algunas escenas finales, bajo pretexto de “preservar la verdad histórica”. Dirigido por Jaime Camino y guionada por él mismo, en colaboración con Manuel Gutiérrez Aragón, el film dejaba al descubierto algunas heridas que todavía sangraban, pero también operaba como restauración simbólica de muchas frustraciones y derrotas silenciadas. El paréntesis del verano del 36 —la alteración de todo lo que hasta entonces suponía la vida cotidiana de la burguesía, en este caso catalana— duraría, para muchos, lo que la guerra misma.

Si en otro texto de la época, obra de teatro también llevada exitosamente al cine, *Las bicicletas son para el verano* (1977), ese paréntesis supone transformaciones irreparables (Luisito, el protagonista, pasará de niño a hombre, la familia con aspiraciones burguesas conocerá el hambre, el miedo, las muertes y finalmente la resignación), otras ficciones —que no por eso desconocen

el contexto que va permeando hasta las paredes más sólidas— ponen el énfasis en el afán por sostener los hábitos incambiados, esperando casi interminablemente, un desenlace que les permita conservarlos, como ocurre con *Las largas vacaciones del 36*. Algunas familias acomodadas a las que la guerra sorprendió en sus casas de campo o de veraneo en las costas, permanecieron allí, sabiéndolas refugios más seguros. Niños, mujeres y viejos, con sus respectivos criados, seguían desde lejos los avatares políticos y militares, confinados en esas artificiales, inesperadas e imprevisibles fortalezas. Estos escenarios se repiten en la recreación de la infancia durante esos años desde *Primera memoria* (1975), de Ana María Matute, hasta *Habíamos ganado la guerra* (2007), de Esther Tusquets y por ejemplo, aunque más acotadamente, en *Tiempo de guerras perdidas* (1995), de Manuel Caballero Bonald.

*Las largas vacaciones del 36* agrega, a ese cuadro familiar, una variante vergonzante, la del supuesto “hombre de la casa” que se esconde para no ser voluntario ni enrolado, soportando el estigma de la cobardía y aun peor, la sospecha de una forma de traición, enmascarada en ideas pacifistas.

En el minuto 13 del film, unos milicianos irrumpen, con el fin de requisar armas para el pueblo, en casa de los protagonistas, tibios simpatizantes republicanos de la pequeña burguesía. Mientras la abuela se persigna, poniendo en peligro a toda la familia, el miliciano se dirige directamente a la jovencita que viste uniforme de criada (una sabrosísima Ángela Molina): “—¿Y tú quién eres? ¿La criada? Salud, camarada. ¿Qué tal son estos?”, a lo que la chica responde espontáneamente, mientras levanta el puño cerrado: “—Peores que tú, cara de boniato”.

A la mañana siguiente (minuto 25), la criada andaluza ya acusa signos más agudos de rebelión contra su patrona:

—Ni señora, ni señores, ni señoritos... Se acabó el tute [...] Ni de tú, ni de usted, que tu eres la compañera Mercedes, y yo soy la compañera Encarna. ¡Se acabó! ¡Igualita, igualita!

—[La patrona] Mira a esa! Dile algo, dile algo. [...] ¿Es que yo no te trato como una igual?

—Qué risa! ¡Qué angelita! Porque sabe que ya no soy más una oprimida, ¿te enteras?

—[Los niños:] Es media roja, ¡ácrata! ¡Sencillamente ácrata!

—[La criada:] ¿Y qué hacen a la hora del amor libre? Tampoco te has enterao.

Aun en la vocación sintética de un guión cinematográfico, que apuesta a la adhesión de ciertas mayorías y por tanto apela a figuras cercanas al estereotipo, son varios los mensajes subyacentes en el diálogo

en ese contexto de la transición. Pone de manifiesto las contradicciones de la pequeña burguesía que aún apoyaba a la República frente a un desatado enfrentamiento de clases producto de las polarizaciones ideológicas y del impulso hacia el cambio social que, si bien tiene su expresión más extrema en los medios rurales y fabriles, encuentra sus inesperadas repercusiones en el interior del hogar. El agua no llegará al cuello, pero la inocente rebeldía de Encarnación alcanza para poner en escena que el desacomodo social y político ha revulsionado hasta las jerarquías más naturalizadas. La criada olvida el tratamiento de “usted” y hace frente a los patrones espetándoles la igualdad, lo que descoloca a la “señora”, quien vacila entre el tuteo igualitario y la apelación a la autoridad por mediación del marido.

Los niños, por su parte, sólo se dirigen a ella en tercera persona, la contemplan como un espectáculo, invisibilizándola como sujeto, como si no estuviera presente, del mismo modo que ocurre en el texto de Pierre Vilar, con la diferencia de que esta escena –probablemente más intencionalmente construida en el sentido ficcional asumido al comienzo– dota a la criada de una voz con contenidos ideologizados, que superan las diferencias elementales que separan a “ustedes” de “nosotros”.

Aun con su escasa cultura y conocimientos, Encarnación parece estar en contacto con reivindicaciones que se manifiestan así muy extendidas, puesto que han atravesado las fronteras de reclusión femenina doméstica: quien debería estar doblemente sometida por género y por clase maneja el concepto de “opresión”, llegando a cuestionar la estructura de la familia burguesa, que no quiere enterarse de los alcances de la explotación ni de las consecuencias del “amor libre”. El nombre de la muchacha resulta emblemático de quien “encarna” en ese ámbito la voz del pueblo y también de la “roja” o “media roja” (encarnada), dando cuerpo, a la vez, a la posibilidad de nacimiento de una nueva era.

Estas escenas familiares admiten varios contrastes productivos con las presentadas en un texto bastante anterior, publicado en plena posguerra. En *Primera memoria* (1959), de Ana María Matute, la tensión de bandos y de clases en el interior del hogar se presenta de modo más sutil, también más ambiguo. Una de las diferencias con el caso presentado en el film, resulta del hecho de que estas memorias ficcionales de adolescencia se desarrollan en Mallorca, una zona controlada por los nacionalistas, donde el alzamiento del 18 de julio sí había triunfado rápidamente. Es de Antonia, la criada, de quien la narradora escucha las primeras noticias de la guerra: “Dicen que del otro lado están matando familias enteras, que fusilan a los frailes y les sacan los ojos... y que a otros los echan en una balsa de

aceite hirviendo... ¡Dios tenga piedad de ellos! (1975 [1959]: 12).

La percepción de los avatares de la guerra está filtrada por el punto de vista de la protagonista huérfana de madre y atravesada a su vez por el conflicto que supone vivir en casa de una abuela materna aristócrata, reaccionaria y católica, propietaria privilegiada y especialmente dominante en el círculo de la sociedad provinciana, frente a la lejana y borrosa existencia de un padre republicano denostado por el entorno. Aun en ese medio conservador estático y jerárquico, la guerra ha movido un poco las cosas de su lugar habitual:

En plenas vacaciones estalló la guerra. Tía Emilia y Borja no podían regresar a la península, y el tío Álvaro, que era coronel, estaba en el frente. Borja y yo, sorprendidos, como víctimas de alguna extraña emboscada, comprendimos que debíamos permanecer en la isla no se sabía por cuánto tiempo. [...] [F] lotaba en el ambiente un algo excitante que influía en los mayores y que daba a sus vidas monótonas un aire de anormalidad. Se trastocaban las horas, se rompían costumbres largo tiempo respetadas. En cualquier momento y hora podían llegar visitas y recados. Antonia traía y llevaba noticias. La radio, vieja y llena de ruidos, antes olvidada y despreciada por la abuela, pasó a ser algo mágico y feroz que durante las noches centraba la atención y unía en una rara complicidad a quienes antes se trataban ceremoniosamente (1975: 19).

En este caso, la figura de la criada –quien “tenía la misma edad que la abuela, a quien servía desde niña”– no puede entenderse sin tomar en cuenta también a su hijo, Lauro (o el Chino, como le dicen los niños). Este muchacho pobre pero ilustrado, quien ha estado en el seminario aunque “no pudo ser cura”, razón por la cual la abuela, quien “pagó sus estudios”, “estaba disgustada” (1975: 22), condensa toda la ambivalencia ancestral que ha pesado sobre los sirvientes domésticos. En estas distintas pero también “largas vacaciones del 36”, el joven funcionará como improvisado preceptor de Matia y Borja, los dos primos. Cuando predicaba contra el comercio, la riqueza, la usura, el Chino se enardecía: “parecía que al hablarnos de los mercaderes lo hiciera con la única furia permitida a su cintura doblada de sirviente” (1975: 22). De pronto se entristecía y se apartaba: “Déjenme... ¿Qué saben ustedes de estas cosas? ¿Han perdido algo, acaso? ¡Ustedes nunca han perdido nada!” (1975: 22).

Temor, servilismo, admiración por los jóvenes patronos y oscuro rencor perfilan el personaje de Lauro (quien, sin embargo, lleva en su nombre la nobleza y el triunfo). Alguna vez Matia sorprende “el odio en sus ojos, un odio espeso, casi se podía tocar en el aire” (1975: 25). El rencor, cierta forma de la admiración y

de la envidia modelan su figura: “No era viejo, apenas rebasaba los veinte años, pero parecía sin edad, sumido en sí mismo, como devorándose” (1975: 25). En su “horrible habitación” que ocupa en la buhardilla hay una decoración cuidada y reveladora: una estampa de “un santito moreno que se parecía a Borja, con el pelo rizado y los pies descalzos. Y también una fotografía de su madre y él, cogidos de la mano: él con un sayal, y asomando por debajo los calcetines arrugados” (1975: 25). Los pocos secretos vergonzantes de Lauro se revelan en esa habitación: la ausencia de padre que lo ha hecho un “faldero”, atado infantilmente a la madre, como única figura protectora, y la culposa homosexualidad que se expresa en la idolatría ambivalente al joven Borja.

La resistencia pasiva que encubre capas más profundas de odio o de resentimiento poco visibles aparece, en el caso de Antonia, la madre, sólo en escasos detalles y siempre en relación con el hijo, su único ypreciado bien. Esta forma violenta de la resistencia no exteriorizada y de la conciencia profunda de la diferencia puede manifestarse, por ejemplo, en gestos de cuidado y sostén:

En aquel cuarto de la buhardilla se veía el amor de Antonia, su madre. Antonia estaba en las flores que había al borde de la ventana, y que el sol parecía incendiar. Eran, bien las recuerdo, *de un rojo encarnado, con forma de cáliz, y tenían algo de violento*, como el odio cerrado de Lauro. Y allí, en el espejo, sujeta al marco, había una fotografía: él y su madre con el brazo alrededor de sus hombros. Él, niño feo con el pelo en remolinos y los calcetines arrugados por debajo del hábito (1975: 29).

No pueden resultar menos que llamativas las asociaciones que despiertan en la narradora las flores con que la madre ha embellecido la “horrible habitación” del muchacho. El rojo, claro está, tenía en el imaginario colectivo, las connotaciones despectivas de la época, puesto que el epíteto, usado por lo común en forma peyorativa, designaba al izquierdista, especialmente al comunista. Pero, de paso, la caracterización admite la asociación con las masas populares amenazantes de los privilegios a la vez que ofreciéndose como corderos para el sacrificio en ambos bandos de la guerra: cálices que suponen entregas y aflicciones, carne de cañón, otros “encarnados” que, sin embargo, sólo podrían liberarse por el odio y la violencia.

Hacia el final del relato, cuando los enfrentamientos se radicalizan y las diferentes formas de violencia empiezan a estallar sin control y de manera irreparable, Matia percibe otros matices —y aun la posible ira contenida— en la resignación pasiva de Antonia:

Antes que el Chino pudiera contestar [la abuela] solía reprenderle de una manera fría, sin mirarle a la cara, como si se dirigiera a otra persona. Dijo que no debíamos llegar a horas tan avanzadas, ni salir de la casa sin su permiso. El Chino escuchaba y asentía con la cabeza débilmente. Junto a la puerta, Antonia permanecía quieta, inexpresiva, con los ojos fijos y los labios apretados. Llevaba delantal negro, de raso, de anchos pliegues, y un cuello de encajes que se hacía ella misma. Imaginaba su corazón golpeando fuerte bajo el vestido negro, cada vez que la abuela reprendía a su hijo, pero estaba tan quieta e impávida que parecía no ver nada, ni ver la cabeza inclinada de Lauro (1975: 57).

Esta vez el retrato del subalterno se enuncia desde un punto de vista de mayor empatía, producto quizás de la evolución personal de la protagonista que narra, más conectada a medida que avanza el relato con las propias carencias y humillaciones, con sus diferencias y deseos de rebeldía. De todos modos, el resultado alcanza un punto de grotesco que profundiza el conflicto: la rusticidad del rol de la criada doméstica (obligada a soportar pasivamente el dominio arbitrario o caprichoso del más rico) se hace más evidente por contraste con la delicadeza del bordado y cierto exceso en el atuendo primoroso, hecho gratuitamente con el mérito de sus manos sólo para el mayor lucimiento de su servilismo.

La novela de aprendizaje concluirá con el desapego de la casa “materna”. Ya se lea como huida o expulsión, la ruptura se hace inevitable cuando Matia escoge para sí el bando de los enemigos de la abuela, traicionando también para eso al admirado primo Borja. Una de las primeras manifestaciones de esa diferenciación se expresa de la manera aparentemente más banal, cuando la joven enfrenta al primo a ciertas verdades sabidas en el pueblo: “—No puedo remediarlo, Borja, la vida es así. Y al decir esto me sentí estúpida y suficiente. ¡Qué idiotez! Lo oí decir a veces a las criadas: «la vida es así»” (1975: 147). Por medio de la ironía y la distancia se va cerrando, sin embargo, el círculo de identificaciones entre Matia y los otros más desfavorecidos, “los de abajo”, que siempre han tenido que resignar y resignarse.

En la despedida de Borja, que lloraba copiosamente, Matia está “rígida, helada”, contemplando fijamente “el gallo de Son Major, con sus coléricos ojos, como dos botones de fuego. Alzado y resplandeciente como un puñado de cal, y gritando —amanecía— su horrible y estridente canto, que clamaba, quizás —qué se yo— por alguna misteriosa causa perdida” (1975: 215). Por un lado, el canto del gallo puede fortalecer la sospecha de una traición (de acuerdo a la tradición evangélica). Pero, sobre todo, hasta por traslación de

los otros campos semánticos señalados en este artículo, hace pensar en la insobornable bravura popular: el rojo no dicho, el fuego en los ojos, la supervivencia tenaz, el canto “horrible” como el dormitorio del Chino y la figura erguida, potente y brillante como las flores que lo decoraban. La vacilación que cierra la novela atenúa la posible toma de partido, dejando a criterio del lector el contenido de ese reclamo violento y aparentemente inútil.

### **El vigor de otros veranos señalados**

Cerraremos esta viñeta con el acercamiento a un poema de Carlos Barral, que también recrea la infancia durante la guerra. Aunque nada en el texto alude directamente a la guerra misma, el título aporta las claves más importantes para la comprensión e interpretación del poema: el carácter de la escena —el recuerdo de una visión o contemplación— que inspira la composición y una fecha significativa: la del comienzo de la revolución social y de la guerra de autodefensa del pueblo español.

#### *Baño de doméstica (1936)*

Entonces arrojaba  
piedrecillas al agua jabonosa,  
veía disolverse  
la violada rúbrica de espuma,  
bogar las islas y juntarse, envueltas  
en un olor cordial o como un tibio  
recuerdo de su risa.  
¿Cuántas veces pudo ocurrir  
lo que parece ahora tan extraño?  
Debió de ser en tardes señaladas,  
a la hora del sol,  
cuando sestea la disciplina.  
En seguida volvía  
crujiendo en su uniforme almidonado  
y miraba muy seria al habitante  
que aún le sonreía  
del otro lado de la tela metálica.  
Vaciaba el barreño  
sobre la grava del jardín.  
Burbujas en la velluda piel de los geranios...  
Su espléndido desnudo,  
al que las ramas rendían homenaje,  
admitiré que sea  
nada más que un recuerdo esteticista.  
Pero me gustaría ser más joven  
para poder imaginar  
(pensando en la inminencia de otra cosa)  
que era el vigor del pueblo soberano.

La clave de este poema es la variación del punto de vista, que permite la superposición de varios planos temporales y distintas formas de conocimiento. El adverbio inicial remite a la perspectiva e intereses infantiles, signados por el juego repetitivo de aprendizaje y por una atmósfera vagarosa y sugerente de felicidad tibia y protegida, dada por la familiaridad física con la criada, que apenas admite un desliz transgresor en la “violación” que supone la piedrecilla arrojada por el niño en el barreño durante el baño solitario, que pone en evidencia al mirón y es tolerado por la complicidad amable y desinhibida de la mujer.

Por otra parte, el poema reflexiona acerca de la “lógica de los recuerdos”, que opera tanto efectuando la condensación de muchos días/horas en una imagen privilegiada y unitaria, como por su contrario: la ilusión de una sucesión de continuidad y repetición cotidiana de algo que, en realidad, pudo ocurrir quizás hasta sólo una vez. En la pregunta interviene el yo maduro, la voz, digamos, “actual” (que corresponde al presente de la enunciación), preguntándose por la verosimilitud de los hechos que, aunque firmemente fijados en el recuerdo infantil, no podrían ser experiencias tan frecuentes. Se jerarquizan más aún, entonces, esas “tardes señaladas” de calor —¿las vacaciones del 36, cuando “sestea”[ba] la disciplina?—.

Esta otra criada más idealizada y borrosa también está dissociada, pero en este caso se trata de la oposición entre una intimidad más libre y el personaje de uniforme almidonado, serio, dócil, convencional y atado a las jerarquías. Subyace la asociación imaginaria del pueblo con la libertad del cuerpo y hasta con una plenitud sexual “natural” que fascina tanto al niño como al adulto. La sensualidad de la escena, dada por el desnudo femenino pleno y magnífico al sol se traspasa a la descripción del jardín, que da un marco pictórico casi renacentista, y el deseo que despierta es transferido, por exacerbación del afán táctil, a otra piel (la de los geranios).

Sólo al final aparece la reflexión política del sujeto poético. Escéptico, desdobra, a su vez, su interpretación adulta de la escena en dos momentos históricos. El yo “actual”, desengañado, “admite” (¿sabe?) que el cuadro es producto de una deformación “esteticista”, poética. Otro yo adulto (pero joven y ya definitivamente perdido) se cuela aportando la perspectiva utópica que es la línea de fuga más sugerente del poema: la dimensión de sueño de otro mundo imaginario posible, no sólo individual (el sueño de ser más puro e idealista), sino uno más importante, social y colectivo, en tanto ese “espléndido desnudo” revelaría en su potencia y en su belleza, la fuerza atribuida al “pueblo soberano”. Algo que parece una ingenuidad y que el autor culto censura y no se permite pero que, sin embargo, talla

con tal capacidad vigorosa y transformadora que, por algo, cierra el poema.

Concebir la línea de sentido que surge si se lee elípticamente, uniendo el comienzo con el final de este poema de Barral (“Entonces [...] el pueblo soberano”) se produce una invitación a considerar una unidad imaginaria entre los textos considerados brevemente en este recorrido: la nostalgia de un pasado potencialmente augural y sin embargo perdido, el que pareció abrirse para algunos, y desde ciertas perspectivas, en 1936, y que destella con brillos utópicos, gracias a la recuperación literaria, otorgando, a pesar de todo, una dimensión de apertura hacia posibles futuros.

### **Bibliografía**

- Barral, Carlos (1966). *19 figuras de mi guerra civil* (1961), recogido en *Figuración y fuga*. Barcelona: Seix Barral.
- Bruner, Jerome (2012). *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Buenos Aires: Gedisa, 2012.
- Caballero Bonald, José Manuel (1995). *Tiempo de guerras perdidas*. Barcelona: Anagrama.
- Camino, Jaime (Director) (1976). *Las largas vacaciones del 36*. Guión de Jaime Camino, en colaboración con Manuel Gutiérrez Aragón, España.
- Campanella Casas, Lucía (2016). “Poétique de la domestique en France et au Río de la Plata, de 1850 à nos jours”. *Littératures. Université de Perpignan*, 2016. <NNT : 2016PERP0023>. <tel-01409546v2>.
- Fernán Gómez, Fernando (1984). *Las bicicletas son para el verano*. Madrid: Austral/ Espasa Calpe.
- Laplantine, François (1997). *Las voces de la imaginación. Mesianismo, posesión y utopía*. Barcelona, Granica.
- Matute, Ana María (1975). *Primera memoria*, en *Obras completas. Vol. 4*. Barcelona: Destino: 7-215.
- Rossi, María Julia y Lucía Campanella, eds. (2018). *Los de abajo. Tres siglos de sirvientes en el arte y la literatura en América Latina*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 2018.
- Tusquets, Esther (2007). *Habíamos ganado la guerra*. Barcelona: Bruguera.
- Vicente Hernando, César (ed.) (2007). *Poesía de la Guerra Civil Española*. Madrid: Akal.
- Vilar, Pierre (2004). *La guerra civil española*. Barcelona: Crítica.

# Identidad y narración: un acercamiento a *Incendios* de Wajdi Mouawad. “Ahora, hay que reconstruir la historia”

Valeria Lago Gatto

## Resumen

En este artículo se realiza un abordaje a la obra dramática *Incendios* del autor libanés Wajdi Mouawad desde un punto de vista filosófico. Tomando como punto de partida que en la sociedad actual positivada encontramos una “desnarrativización del mundo” (Han, 2012: 46) que causa que la vida sea efímera, se analiza la importancia de la narración para la construcción de la identidad y la memoria recurriéndose al autor Walter Benjamin. Asimismo se plantean las consecuencias que la desnarrativización causa en el sujeto y el lugar que se le otorga a la otredad; consecuencias que deben ser superadas por los personajes de *Incendios* para lograr salir de sí mismos, escuchar la voz de su madre y construir un pasado a miras de futuro.

PALABRAS CLAVE: Wajdi Mouawad - narración - identidad - positividad - Byung Chul Han

## Identity and narration: an approach to *Incendios* of Wajdi Mouawad. “Now, we have to reconstruct the story”

### Abstract

This article approaches the drama *Incendios* from Lebanese author Wajdi Mouawad, from a philosophical point of view. The starting point is that in this current “positiveness” society we find a “desnarrativisation” of the world (Han, 2012: 46) causing life to be ephemeral, the importance of narration for the construction of the identity and memory (recurring to author Walter Benjamin) is analyzed. Likewise, it is posed that the consequences caused in the individual by the “desnarrativisation” and the place granted to the otherness; consequences that must be overcome by the characters of *Incendios* to get out from themselves, listen to their mother’s voice and construct a past looking to the future.

KEYWORDS: Wajdi Mouawad - narration - identity - positivity - Byung Chul Han

### Valeria Lago Gatto

valeria.lagog@gmail.com

Docente egresada del Instituto de Profesores Artigas en la especialidad Literatura ejerciendo la docencia en la educación pública en CES y CETP.

La obra de teatro *Incendios* escrita por Wajdi Mouawad como parte de una tetralogía iniciada con *Litoral* en 1997, reflexiona, según indica el dramaturgo, en torno al tema del origen.

Mediante una organización de la ficción con saltos temporales y espaciales, donde se parte del encuentro entre el Notario Hermine Lebel con los hijos gemelos de Nawal Marwan, se presenta el conflicto que, con el desarrollo de la acción, nos lleva hacia acontecimientos transcurridos en el pasado, como la adolescencia de Nawal y su embarazo, la pérdida del hijo y distintos episodios asociados al intento de encontrar a este.

La puesta en escena de esta obra, siguiendo la representación dirigida por Aderbal Freire-Filho estrenada en 2017 en el teatro El Galpón, presenta muy poca escenografía pero mediante juegos de luces y el uso que se hace del escenario, permite que el espectador forme parte de la búsqueda que los protagonistas llevan a cabo, para lo cual recorrerán variados espacios.

Tras la muerte de Nawal Marwan, luego de haberse mantenido en silencio durante cinco años, esta encomienda a sus hijos por medio de un testamento que deben buscar a su padre y hermano para entregarles un sobre que el Notario Hermine Lebel les dará. Mientras esto no se haga, la tumba de Nawal debe mantenerse sin lápida y sin lugar donde se grabe su nombre, porque “no hay epitafio para los que no mantienen sus promesas. Y quedó una promesa sin cumplir. No hay epitafio para los que guardan silencio, y se guardó silencio.” (Mouawad, 2009: 53). Asimismo, si los gemelos cumplen con lo encomendado, ellos recibirán una carta y “se romperá el silencio”. (Mouawad, 2009: 54)

El pedido de Nawal a sus hijos implica una revisión de los orígenes y de la historia que los define como tales. Este viaje que la madre propone a sus hijos llevará a que estos se sumerjan en el horror. Es importante mencionar que al comienzo esta búsqueda de identidad fue resistida por los dos gemelos y más enfáticamente por Simón.

El texto dramático de Mouawad presenta treinta y ocho partes señaladas con un título que se corresponden con una escena. En “Teoría de los grafos y visión periférica” -escena que transcurre luego de que los gemelos conocen los deseos de su madre expresados en el testamento- podemos apreciar la resistencia de parte de los gemelos. Mientras que el hijo se aboca a su entrenamiento de boxeo, Jeanne se sustenta en la aplicación de una teoría matemática donde un polígono representa a la familia y en el punto que se ocupa se pueden ver a otros integrantes de esta.

Partiendo de que es necesario para la identidad de un sujeto que pueda contar su historia para poder definirse, en el presente ensayo se pretende abordar la importancia de la narración como elemento clave para

la construcción de identidad, que en *Incendios* se evidencia en la búsqueda del origen de los gemelos, vinculando este tema con el filósofo contemporáneo Byung Chul Han quien analiza a la sociedad actual y las dificultades de establecer una narración en un mundo de lo efímero.

A pesar de la evidente intertextualidad entre la pieza teatral del autor libanés con *Edipo Rey* de Sófocles, esta no será foco pero cabe mencionarla como otra arista de acercamiento a *Incendios*.

### **La narración rodeada por la positividad**

Han sostiene que en el mundo actual se está atravesando una “desnarrativización general del mundo” (2012: 46) que hace que “la vida humana se convierta en algo totalmente efímero. Nunca ha sido tan efímera como ahora. Pero no solo esta es efímera, sino también lo es el mundo en cuanto tal. Nada es constante y duradero.” (2012: 46)

El planteo de Han nos lleva a preguntarnos qué implica una narración para luego desarrollar por qué el filósofo mencionado llega a este concepto.

Walter Benjamin en *El narrador* señala que una narración es la “facultad de intercambiar experiencias” (2001: 112). Un rasgo común a los narradores es la capacidad de brindar en sus narraciones un consejo o una utilidad. Quien narra, tiene algo para decir hacia el otro que escucha, y este consejo evidencia que, además de tener una respuesta a algo en concreto, se tiene una respuesta ante una historia que seguirá estando en curso.

Mediante la narración se produce un proceso de asimilación en que esta se alojará en la memoria del oyente, para que luego este vuelva a contarla. Este proceso requiere de una relajación espiritual generada por el aburrimiento. El aburrimiento es entendido por el autor mencionado como lo que incuba el huevo de la experiencia. Para Benjamin el arte de narrar se está extinguiendo en tanto la sabiduría se acerca a su fin debido a “un efecto secundario de fuerzas productivas históricas seculares, que paulatinamente desplazaron a la narración del ámbito del habla, y que a la vez hacen sentir una nueva belleza en lo que desvanece.” (2001: 115) Mientras que la narración tiene una perspectiva hacia el futuro mediante los consejos que brinda, no podrá existir tal capacidad si, como plantea Han, la vida se convierte en algo efímero.

En la actualidad, estamos atravesando una desnarrativización del mundo en tanto, ante un colapso del yo por exceso de positividad, el sujeto no logra percibir al otro en su condición, sino que se hunde en un narcisismo excesivo. En *La agonía del Eros* Han señala que

el sujeto narcisista no puede fijar claramente sus límites. De esta forma, se diluye el límite entre él y el otro. El mundo se le presenta como proyecciones de sí mismo. No es capaz de conocer al otro en su alteridad y reconocerlo en esta alteridad. Solo hay significaciones allí donde él se reconoce a sí mismo de algún modo. Deambula por todas partes como una sombra de sí mismo, hasta que se ahoga en sí mismo. (2016: 11)

Han percibe que todas las épocas tienen una enfermedad que la representa; en el caso de la época actual, desde lo patológico está caracterizada por lo neuronal, donde desaparece la negatividad en tanto en esta patología no hay una defensa hacia lo otro, lo extraño, sino que es definida por el exceso de positividad. Han señala que la actualidad se caracteriza por la desaparición de la otredad y, por lo tanto, no opera una reacción inmunológica ya que para que esta ocurre es necesario que lo exterior se lo identifique como otredad. En lugar de esto, encontramos lo idéntico que no produce ninguna reacción inmunitaria por lo tanto no es necesario ninguna negatividad ni el reconocimiento de un otro que debe ser expulsado del espacio interior inmunológico.

La violencia neuronal no consiste en un enfrentamiento hacia lo otro sino que es immanente al sistema mismo debido a un exceso de positividad causado por un colapso del yo.

Así como podemos asociar lo inmunológico con el reconocimiento de una negatividad, ya no vigente para la sociedad actual, también podemos vincular a la sociedad disciplinaria con lo negativo en tanto esta era definida por la prohibición. Pero dado que encontramos en vigencia a un exceso de positividad, es que la sociedad del siglo XXI ya no es más disciplinaria sino una sociedad de rendimiento, donde sus sujetos están sesgados por el verbo “poder”, por los proyectos y las iniciativas. Este cambio de paradigma es eficaz para un aumento de la productividad y, aunque el sujeto sigue estando disciplinado y explotado pero no mediante un agente externo sino que se explota a sí mismo, es que este proceso está acompañado por un sentimiento de libertad, aunque esta es una libertad paradójica donde “víctima y verdugo ya no pueden diferenciarse” (Han, 2012: 32).

El exceso de positividad se manifiesta como un exceso de estímulos que lleva a que la percepción sea fragmentada y dispersa y la atención se convierta en hiperatención donde se cambia, de forma acelerada, de foco, tareas, información y procesos. La hiperatención se opone a una atención profunda y contemplativa requerida para poder captar los logros culturales, y, asimismo, no permite el aburrimiento profundo, necesari-

rio para un proceso creativo donde se sale de sí mismo para insertarse en las cosas.

Retomando a Benjamin, es sustancial para la narración tener el don de la escucha para poder retenerla y luego continuar con el arte de seguir narrándola. El escucha debe estar olvidado de sí mismo para que la historia se impregne profundamente en su memoria y así constituirse “la red que sostiene el don de narrar” (2001: 119).

Ante esto, es claro que Han apela al término que niega a la narración con el prefijo “des” debido a que el sujeto posmoderno no logra salir de sí mismo para ceder a la escucha de un otro.

### **La irrupción del afuera: desastre cargado de salvación**

En *Incendios* Nawal Marwan fuerza a los gemelos a ceder a la escucha del otro pero estos saben que conocer el pasado de su madre es conocer su pasado y, por lo tanto, deberán reconstruir el suyo.

Cabe agregar que ese pasado vedado hasta la muerte de la madre es de índole excepcional o trágico involucrando la guerra del Líbano desarrollada a partir de la década del 70'. Para Todorov, cuando el pasado es de naturaleza excepcional o trágica, el derecho de recuperar la memoria se convierte en un deber.

En la escena nominada “Kfar Rayat”, Nawal -con 19 años- se dirige a un orfanato ubicado en este sitio en busca de su hijo. El médico que allí se encuentra se refiere a una guerra a lo que Nawal pregunta “¿Qué guerra?” recibiendo por respuesta

¿Quién sabe? Nadie comprende. Los hermanos disparan sobre sus hermanos y los padres sobre sus padres. Una guerra. ¿Pero qué guerra? Un día quinientos mil refugiados llegaron del otro lado de la frontera. Dijeron: “Nos han echado de nuestras tierras, dejadnos a vuestro lado”. Gente de aquí dijo que sí, gente de aquí dijo que no, gente de aquí huyó. Millones de destinos. Y no sabemos quién dispara sobre quién ni por qué. Es la guerra. (2009: 107)

Una reconstrucción del pasado pone en juego la memoria y la identidad del sujeto. Todorov explica que “la recuperación del pasado es indispensable; lo cual no significa que el pasado deba regir el presente, sino que, al contrario, este hará del pasado el uso que prefiera” (2000: 25)

Ahora bien, esta recuperación del pasado implica reconstruir la memoria de su madre fallecida, memoria que forma parte de la identidad de los gemelos, por lo cual podríamos denominar a la búsqueda que los gemelos realizan como el acceso a una “tremenda revelación”. Todorov señala que “experimentar una tre-

menda revelación sobre el pasado, sintiendo la obligación de reinterpretar radicalmente la imagen que uno se hacía de sus allegados y de sí mismo, es una situación peligrosa que puede hacerse insoportable y que será rechazada con vehemencia” (2000: 26)

Esta revelación se encuentra presente desde el testamento de Nawal donde los gemelos toman conciencia de la existencia de un padre y un hermano; se convierte en tremenda revelación cuando el padre y el hermano confluyen en un mismo sujeto. Es este “acontecimiento desastroso” (Han, 2016: 18) que irrumpe desde el afuera, desde lo otro, lo que permite que los gemelos salgan de sí mismos y den el primer paso: comenzar a escuchar las palabras de su madre e iniciar la búsqueda del pasado de ella. Basándose en Badiou, Han explica que el acontecimiento implica una negatividad de la ruptura que dará comienzo a algo distinto a la costumbre. En palabras de Han “el infortunio desastroso se trueca de manera inesperada en salvación” (2016: 18).

### “No tenemos otra elección que olvidar”

Podemos interpretar a *Incendios* como un viaje que permitirá un desarme del yo y el reconocimiento del otro.

Ante la situación que Nawal Marwan plantea a sus hijos, ya se ha mencionado la resistencia que se genera en ambos. Llama la atención como Jeanne se aferra a una explicación matemática. En la positivación de la sociedad se intentan apaciguar sentimientos negativos como la tristeza o el miedo –lo que el entrenador de Simón pretende hacer ante el dolor por la muerte de la madre de este—. En este tipo de sociedad donde se rehuye a la negatividad el pensamiento se reduce a un ejercicio de cálculo. Para Han, basarse en el cálculo resulta positivo porque los datos a los que se llegan no debieron tener en cuenta ninguna otredad. Aunque Jeanne parte de este tipo de positivación, luego de ir a buscar la carta que su madre dejó en testamento, comenzamos a ser espectadores de su desarme.

La resistencia de los gemelos es parte de la positivación que la sociedad actual propone por lo que se pretenden domesticar todos los ámbitos de la vida para excluir el riesgo evitándose así un sentimiento negativo. De esta forma se cae en la sociedad de la mera vida donde solo cabe la preocupación por la supervivencia y ya no hay lugar para la vivacidad.

En un primer momento Jeanne, al buscar la carta, sigue manteniendo su explicación matemática ante el Notario, pero su parlamento refleja la inconsistencia del polígono que se había trazado y la necesidad de emprender una búsqueda: “El grafo de la visibilidad que siempre he trazado es falso.

¿Cuál es mi lugar en mi polígono? Para encontrarlo debo resolver una hipótesis” (2009: 68).

Es clave para la búsqueda de Jeanne la fotografía en la que se encuentra su madre con treinta y cinco años. Esta fotografía le permite viajar al lugar donde encontrará respuestas. Se convierte en un elemento fundamental en tanto Jeanne, junto con el enfermero que cuidó a su madre, logra mirar detenidamente la fotografía observando cada detalle que en esta se encuentra. Ante la percepción fragmentada y dispersa que la positividad genera, Jeanne logra una atención profunda o estado contemplativo que permite salir de sí mismo para sumergirse en la historia de su madre. Poco a poco se comienza a tejer la narración que une a los gemelos con Nawal; la relajación que permite la escucha del otro entró en escena.

Simón mantiene más resistencia a esta búsqueda y debe salir de su ira y su odio para poder entender a su madre. Mientras que Jeanne quiere comprender el silencio de su madre –durante cinco años Nawal se mantuvo en silencio–, Simón grita que no hay nada que comprender.

La llamada telefónica que Jeanne realiza con su hermano es clave para observar cómo el desarme del yo aún no se está realizando en él. Jeanne descubre que su madre ha sido encarcelada, torturada y violada y aunque se lo cuenta a Simón la respuesta de este es “¡No... no... no me interesa! ¡Mi combate de boxeo! ¡Nada más! ¡Sí, nada más! ¡No quiero saberlo! ¡No, no me interesa conocer su historia! ¡Que no me interesa! ¡Sé quien soy hoy y eso me basta!” (2009: 153).

Simón se encuentra fijado en el hoy, en un “presente optimado” (Han, 2016: 27) que excluye todo desastre y todo futuro abierto al acontecimiento. Anclado en el presente, Simón rechaza la posibilidad de recuperación de la memoria por lo que no ingresa al proceso “progresivo, vivo, narrativo” (Han, 2016: 28) que esta implica. Reinando la desnarrativización la memoria no tiene lugar ya que se le quita vivacidad al reinar un presente total que suprime el instante y, ante la carencia de instante, el tiempo se convierte en una adición que no guarda relación con una situación.

La salida a conocer la verdad la logra ya que el Notario es quien lo acompaña en cada paso y hace que no vuelva atrás, pero en todo momento Simón señala que no tiene interés en conocer a su hermano y pretender allanar el camino al querer abrir el sobre que debe entregarle a su hermano.

Este proceso requirió de una atención al otro, y aunque también lo que define a Jeanne y Simón ha caído, ya que conocen sus verdaderos nombres y quién los acogió apenas nacieron, van a poder poner una lápida y epitafio en la tumba de su madre.

## Silencio que mira al futuro

En “Incendio de Nawal-Silencio” luego de que Jeanne da el primer paso, comienza la búsqueda. La entrevista hacia el enfermero en la obra dramática de Mouawad, o la enfermera en la representación de Freire-Filho, llevará a que ingrese en la escena el silencio de Nawal. Este silencio fue grabado por el enfermero durante cinco años; grabaciones que pasaron a manos de Jeanne y son claves para la búsqueda que ella emprende, a pesar que nunca escucha una palabra pronunciada por su madre.

Luego de saber, como espectadores, por qué Nawal se quedó en silencio, entendemos que no fue el horror de la guerra lo que la enmudeció, sino cuando confluye en un mismo lugar el horror de la guerra y su búsqueda personal.

Este silencio denuncia que hay algo para descubrir, pero no enuncia el horror, ya que, como dice Nawal “hay verdades que no pueden revelarse más que a condición de que sean descubiertas” (2009: 199).

Tomando los aportes que desde el psicoanálisis realiza Wang, la psicoterapeuta polaca explica que tras situaciones traumáticas el hecho de callar es necesario para poder recuperar el sentido.

Recién cuando el sobreviviente siente que el pasado ha quedado atrás, cuando los pasos dados a posteriori lo tranquilizan porque todo ha seguido bien, es cuando, paradójicamente, puede ponerse en contacto con lo vivido, abrir el archivo cerrado, mirar hacia atrás y comenzar a hablar. Callar le ha permitido vivir (2011)

Aunque Nawal no decide enunciar su historia hablando, recurre a la escritura mediante las cartas que encomienda a sus hijos y forman parte de su testamento. Es por esto que el callar le permitió vivir, es decir, permitió que sus hijos puedan conocer la historia y tener la posibilidad de reconstruirla.

Este cobrará aun más sentido y querrá ser escuchado por los dos gemelos - “déjame escuchar su silencio una vez más”(2009: 199)- una vez que logran reconstruir la historia de su madre sabiendo que fue violada por su propio hijo. Logran reconstruirla a pesar de que saben el dolor que esto puede causar, tal como lo enuncia Jeanne cuando decide viajar al país de origen de su madre y dice tener miedo “de encontrar”. La escucha del silencio que realizan los gemelos es el punto culminante de la salida del narcisismo reinante en la sociedad positivada ya que estos logran salir del ruido de esta sociedad para darle lugar al pensamiento y a la escucha del otro.

El pasado de la madre también es el pasado de los gemelos, y para poder acceder a este debieron lograr salir de sí mismos, realizar un viaje para entender la narración del otro, y, como consecuencia, se generó un desarme absoluto del yo al querer escuchar el silencio de su madre.

Nawal refiere al tema del origen y plantea una narrativa respecto a este:

¿Dónde comienza vuestra historia?

¿Con vuestro nacimiento? Entonces comienza en el horror.

¿Con el nacimiento de vuestro padre? Entonces es una gran historia de amor. Pero remontando más allá, quizá descubriremos que esta historia de amor tiene su fuente en la sangre, la violación,

y que, a su vez,

el sanguinario y el violador tienen su origen en el amor.

Entonces cuando os pregunten vuestra historia, decid que vuestra historia, su origen,

se remonta al día en que una joven

regresó a su pueblo natal para grabar el nombre de su abuela Nazira sobre su tumba. Ahí comienza la historia. (2009: 198)

No es menor que decida fijar como comienzo de la historia el día que su abuela la aconsejó. Recordemos que Benjamin plantea que un rasgo común de las narraciones es poder brindar un consejo hacia el otro que escucha, dándole a la vida una perspectiva hacia el futuro.

La carta que el Notario entrega a los gemelos al finalizar la obra con las palabras de Nawal, y que solamente sería entregada si cumplían con lo encomendado, toma sentido una vez que estos lograron salir de sí mismos, pueden salir de la positivación y la desnarrativización. Las palabras y la historia cobran sentido:

La infancia es un cuchillo clavado en la garganta y tú has sabido extraerlo.

Ahora, hay que reaprender a tragar saliva. Es un gesto muy valiente.

Tragar saliva.

Ahora, hay que reconstruir la historia. La historia está hecha añicos.

Suavemente, consolar a cada trozo. Suavemente, curar cada recuerdo.

Suavemente,

acunar cada imagen. (2009: 197)

La historia estará hecha añicos, pero debe seguir su curso.

## Bibliografía

Benjamin, Walter. (2001) “El narrador” en *Illuminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. España: Taurus.

Han, Byung Chul. (2012) *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.

----- (2016) *La agonía del Eros*. Barcelona: Herder.

Mouawad, Wajdi. (2009) *Incendios*. Montreal: KKK

Ediciones.

Todorov, Tzvetan. (2000) *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

Wang, Diana. (2011) *Hablar o callar. Traumas individuales y traumas colectivos*. Lic. Diana Wang [En línea]. 31 de mayo de 2011. Disponible en: <https://dianawang.net/blog/2011/05/31/hablar-o-callar-traumas-individuales-y-traumas-colectivos/>

# El feminismo en las comedias de Shakespeare

*Daiana Olivera Fleitas*

Why should their liberty than ours be more?

(Palabras de Adriana en el Acto II, escena I,  
*Comedy of Errors*, de William Shakespeare).

## Resumen

Las obras de William Shakespeare han tenido múltiples estudios y revisiones desde variados puntos de vista, entre los cuales se incluye la crítica feminista. Se pretende analizar los roles femeninos y masculinos en algunas de sus obras, particularmente en las comedias, entendiendo que este subgénero dramático es, probablemente, el menos trabajado en las aulas de los textos del autor. El análisis tendrá en cuenta la interacción entre los sexos, las formas de comunicación y el juego de identidades.

Para el abordaje de la temática se considerará el estudio de las protagonistas de las siguientes obras y su relación con el entorno masculino: *Twelfth Night: Or what you will*, *As you like it*, *Much ado about nothing*, *The taming of the Shrew* y *The merchant of Venice*.

PALABRAS CLAVE: Feminismo - Shakespeare - Comedias - Heroínas

## Feminism in Shakespeare's comedies

### Abstract

William Shakespeare's plays have had multiple studies and reviews from various points of view, among which feminist criticism is included. It is intended to analyze the male and female roles in some of his plays, particularly in comedies, understanding that this dramatic subgenre is probably the least of the author's texts worked in the classrooms. The analysis will take into account the interaction between the sexes, the forms of communication and the game of identities.

For the approach of the theme will be considered the study of the protagonists of the following plays and their relationship with the male environment: "Twelfth Night: Or what you will", "As you like it", "Much ado about nothing", "The taming of the Shrew" and "The merchant of Venice".

KEYWORDS: Feminism - Shakespeare - Comedies - Heroines

### Daiana Olivera Fleitas

vicky.0506@hotmail.com

Docente de Literatura egresada del CeRP del Litoral en el año 2012. Efectiva en CES desde 2015. He trabajado en el CES, en distintos liceos de Salto, como docente de Literatura e Idioma Español. Actualmente trabajo en un liceo rural del mismo departamento.

Ponente en el VIII Congreso de APLU "Literaturas infernales", del año 2014, con un trabajo titulado: "Condenación y eternidad: un estudio sobre las verdaderas imágenes de lo infernal empleadas en los textos bíblicos".

“Feminismo” es un término relativamente moderno, que cuenta solamente con tres siglos de historia y aun más reciente es su aplicación como área de estudio en la literatura. Se entiende por “feminismo”, “lo relativo a todas aquellas personas y grupos, reflexiones y actuaciones orientadas a acabar con la subordinación, desigualdad y opresión de las mujeres y lograr, por tanto, su emancipación y la construcción de una sociedad en la que no tengan cabida las discriminaciones por razón de sexo y género” (Castells, 1996: 10). No se trata solamente de estudiar la situación de las mujeres, sino de hallar el camino para transformar esa situación. Como plantea Victoria Sau en su *Diccionario ideológico feminista*: “...supone la toma de conciencia de las mujeres como grupo o colectivo humano, de la opresión, dominación y explotación de que han sido y son objeto por parte del colectivo de varones en el seno del patriarcado (...), lo cual las mueve a la acción para la liberación de su sexo con todas las transformaciones de la sociedad que aquélla requiera” (Sau, 2000: 121-122).

Debe entenderse que el feminismo tampoco busca que la mujer acceda al mismo lugar que el hombre, sino que cuestiona las estructuras y lucha contra la forma de ver el mundo que tiene como centro y modelo a los hombres.

A pesar de la existencia previa en la historia de textos y discursos que proponen la igualdad entre los sexos, el origen del feminismo se asocia con el período de la Ilustración. En este sentido, las “ilustradas” buscaban reivindicar el lugar de las mujeres en una sociedad que promovía la igualdad de los seres humanos y el reconocimiento de los derechos que les son inherentes, pero que no las incluía dentro de la aplicación de sus principios. Esto dio lugar a una “ola” de movimientos feministas entre el siglo XIX y principios del siglo XX, con el denominado “movimiento sufragista”. La lucha por la participación del género femenino en la vida pública y política abrió el camino para la obtención de otros derechos y libertades, siguiendo distintos procesos primeramente en Europa y Estados Unidos, y extendiéndose luego a otras partes del mundo. A pesar de las diferencias, todos estos procesos coinciden en la denuncia del sistema patriarcal como organización social (es decir, un mundo creado por hombres, regulado por hombres, visto a través de los ojos de hombres y juzgado por hombres), en el deseo de erradicarlo y reivindicar la igualdad entre mujeres y hombres.

En el campo de la crítica y la teoría literaria el nacimiento de estudios con orientación feminista acompañó la nueva “ola” del movimiento como tal en la década de 1960. Se plantearon nuevos estándares de análisis, reevaluando el retrato de las mujeres en la literatura. La aproximación feminista, por tanto, está basada en exponer la devaluación de las mujeres en los

textos literarios, representando una imagen inexacta y potencialmente dañina de las mismas, lo que ha sido largamente aceptado como norma tanto por hombres como por mujeres.

La crítica feminista particularmente orientada hacia las obras de William Shakespeare apareció en escena en 1975 con la publicación de *Shakespeare and the Nature of Women*, de Juliet Dusinberre, y con la primera sesión especial sobre la temática de la Asociación de Lenguaje Moderno en 1976 (Levin, 1988: 125). Desde entonces ha surgido una amplia variedad de estudios desde distintos enfoques, relacionando las obras con el período histórico en que fueron creadas, analizando la actuación de las mujeres en el escenario isabelino, estudiando los personajes, los roles de los mismos, los monólogos y discursos de las mujeres, y la tradición de vestirse del género opuesto, entre otros.

### **Las mujeres de Shakespeare y el teatro isabelino**

William Shakespeare vivió durante el período de mandato de los reyes Elizabeth I y James I, período también conocido como la “Edad dorada” (o “Golden Age”) de Inglaterra. Durante este tiempo las artes y, especialmente, el teatro vivieron una etapa floreciente. La reina Elizabeth era considerada una gran líder y un modelo de virtud y autoridad, que incentivaba a los padres a educar a sus hijas. Pero las mujeres de su época seguían teniendo un lugar de subordinación con respecto a los hombres.

Solo las mujeres de familias nobles accedían a una educación limitada, basada en el aprendizaje de letras, música, tiro al arco y equitación; aunque no podían seguir una profesión pública. La educación no se creía necesaria, ya que solo existían dos posibles destinos para ellas: el matrimonio o la vida célibe en un convento. Las de menos recursos apenas podían aspirar a convertirse en mucamas o damas de compañía.

Las mujeres en general eran consideradas objetos o pertenencias, en primer lugar del padre y luego del esposo, quienes podían hacer lo que quisieran con ellas y tenían el poder de decidir sobre su vida y su futuro, y a quienes ellas debían obedecer y servir. Por esta razón los matrimonios generalmente eran concertados como un arreglo económico.

Las mujeres solteras no eran bien vistas y mucho menos lo eran aquellas que “creían” tener una opinión propia. La Iglesia apoyaba esta creencia y aseguraba la continuidad de este principio. La desobediencia femenina hacia los miembros masculinos de sus familias era vista como un crimen. Ellas eran severamente castigadas y, en algunos casos, golpeadas hasta la sumisión. No

tenían el derecho de ser herederas de los títulos de sus padres, todo era heredado de hombre a hombre.

Las libertades de las mujeres isabelinas eran tan limitadas que llegaban al teatro, donde su participación estaba prohibida. Las mujeres solo fueron permitidas en los escenarios después de 1660, tras la caída del gobierno puritano de Cromwell. Hasta entonces los papeles femeninos eran representados por muchachos púberes, lo que los hacía especiales para el rol, por su voz afinada y su apariencia todavía infantil y delicada.

Al relacionar a los personajes shakesperianos femeninos con la situación de las mujeres de su tiempo, la crítica feminista Juliet Dusinberre ofreció una mirada optimista, reconociendo el retrato de heroínas ingeniosas y activas, que logran trascender los prejuicios de la sociedad patriarcal. Sin embargo, otras feministas posteriores, como Clara Claiborne Park, plantean una aproximación diferente, argumentando que Shakespeare tenía una visión limitada de las mujeres como la tenía la sociedad en que vivía, ya que sus personajes siempre acaban cumpliendo de una forma u otra el rol que les asigna la sociedad.

A pesar de la diferencia de opiniones entre los críticos, es innegable que entre las mujeres creadas por Shakespeare hay personajes fuertes que han trascendido en la historia del teatro y la literatura, y que son un clásico de la interpretación, como Julieta, Lady Macbeth o Cordelia. En cuanto a sus comedias, la preeminencia dada a las mujeres es una de las características más remarcables. Si los hombres dominan las tragedias, son las mujeres quienes dominan las comedias.

Las heroínas de las comedias shakesperianas frecuentemente se comportaban en directa contradicción con las convicciones de la época. Con frecuencia, son las mujeres quienes toman el control de los eventos, y son ellas quienes parecen poseer no solo una conciencia intuitiva mayor que los hombres, sino también más sentido común y madurez emocional. Ejemplos de estas características pueden observarse en las protagonistas femeninas de obras como *As you like it*, *Twelfth Night*, *The Merchant of Venice*, *The Taming of the Shrew* y *Much Ado About Nothing*.

### **Feminismo en las comedias shakesperianas**

*As you like it* (traducida al español por *Como gustéis*) fue escrita entre 1598 y 1600, durante los últimos años del reinado de Elizabeth I, y tiene como escenario la Francia del siglo XVI. Siguiendo características y temas de la poesía pastoril, la obra tiene como fondo una crítica a la corrupción entre los cortesanos y nobles, a la vez que cuestiona las convenciones del amor.

La protagonista de esta historia es Rosalind, la hija de un duque a quien se le ha usurpado el trono y

vive desterrado en los bosques junto a un grupo de leales seguidores. La joven Rosalind vive junto a su prima y amiga Celia en la corte, pero pronto deciden marcharse juntas, cuando el duque Frederick, padre de Celia, ordena su destierro. Los peligros del mundo exterior las obligan a adoptar una forma de sobrevivencia, que les asegurará el trato respetuoso de los hombres que encuentren: el “travestismo” o “cross-dressing”, es decir, una mujer vestida como hombre (o un hombre vestido como mujer), un recurso que provenía, probablemente, de antiguas leyendas orientales y que ha sido utilizado en aproximadamente un quinto de las obras que se atribuyen a Shakespeare. El uso dramático del disfraz es uno de los elementos más antiguos de la tradición teatral europea, y se encuentra en la comedia, sobre todo, como un sinónimo de malentendidos, intriga y confusión.

En la época del dramaturgo inglés los disfraces eran vistos como provocativos para la Iglesia, ya que se convierten en un instrumento para las mujeres, para ponerse en el mismo lugar que los hombres. En el teatro de Shakespeare son una herramienta de emancipación social, ya que las mujeres que los adoptan pueden hacer uso de la autoridad y los movimientos libres que requieren las situaciones en las que están envueltas, además de que le permiten al mismo autor hacer comentarios sutiles sobre la relación entre hombres y mujeres sin ofender a la audiencia. Siempre se utilizan cuando a la heroína se le presentan circunstancias en que una mujer no podría actuar de esa forma o sería visto como una injuria. Se puede decir que en esta estrategia está el reconocimiento de que las mujeres son seres inteligentes y capaces, y que, de hecho, pueden llegar a ser tanto o más competentes que los hombres.

Las mujeres travestidas tienden a ser independientes, fuertes y determinadas en lugar de seres pasivos, y todo esto sin perder su feminidad esencial. Son los hombres de estas obras a los que se les adjudica la pasividad, ya que el peso de la acción recae sobre las mujeres. A pesar de su fuerza, las heroínas shakesperianas nunca nos dejan olvidar que en verdad son mujeres y, aunque muestran ciertos rasgos y actitudes masculinas, mantienen las características físicas y emocionales de una mujer. Howard Rochester comenta sobre esto:

No es que se tornen marimachos; en absoluto, pues estas se encuentran entre las más marcadamente femeninas de las mujeres del gran comediógrafo. Lo que sucede es que su experiencia resulta una especie de experimento por el cual el papel y la vestimenta masculinos les permiten más libertad para desarrollarse femeninamente. Deducimos que la vida de cada una de ellas, acondicionada por una sociedad en que domina el macho, era demasiado restringida para que probara y demostrara su verdadero valer. Mas

ocupando un lugar ordinariamente reservado para los hombres, ella se ve más desenvuelta, más completa como mujer, más ella misma, y como tal igual al varón cuya ropa ostenta (Rochester, 1986: 47).

Rosalind, de *As you like it*, es uno de estos casos. Siendo el personaje femenino con más líneas de diálogo entre las heroínas de Shakespeare (con 685 líneas en total), es considerada como una de las más destacables, ya que es independiente, con voluntad fuerte, de buen corazón y astuta. Rosalind no se lamenta por el exilio, sino que aprovecha su viaje al bosque de Ardenne como una oportunidad para forjar su propio destino. Allí, disfrazada del joven Ganymede, se encuentra con su amado Orlando (quien también ha sido exiliado injustamente) y se ofrece como su tutor para enseñarle sobre los caminos del amor. Capaz de equilibrar la razón y el sentimiento, Rosalind se vuelve un personaje superior a cualquier otro de la obra, enseñando a los que la rodean a pensar, sentir y amar mejor de lo que han hecho antes, y asegurándose de los cortesanos que retornen del bosque al final de la obra sean mucho más gentiles que aquellos que llegaron allí.

Rosalind tiene éxito en su empresa gracias a su capacidad de conocerse a sí misma y a otros, lo que le permite también ser crítica, pero sin ser pesimista (como podría serlo el personaje de Jaques). Es capaz de reprender a Orlando por ver a Rosalind como la amada ideal, pero todavía se preocupa y se desmaya cuando imagina su sangre derramada, manteniéndose así en ambos lados de su caracterización, lo que la vuelve aún más especial, haciendo que Orlando, su enamorado, parezca no merecerla.

Por esta habilidad que tiene el personaje para superar las limitaciones que la sociedad le impone como mujer, Rosalind se ha vuelto motivo favorito de la crítica feminista. Con astucia se disfraza de mancebo para encontrarse con el hombre que ama e instruirlo sobre cómo ser un enamorado más comprometido y atento, una tutoría que no sería admitida si viniese de una mujer.

Al final de la obra, lo que podría haber provocado ansiedad en el público del período isabelino al verse alternados los roles masculinos y femeninos, se dispensa en el epílogo de Rosalind, el único entre las obras de Shakespeare que es pronunciado por un personaje femenino. Tras la restauración de la paz, este epílogo asegura tanto a los asistentes como a los campesinos de Ardenne que están a punto de salir de alguna calma encantada y retornar al mundo familiar que dejaron atrás. Pero, como ellos parten habiendo aprendido las mismas lecciones de Rosalind, también parten con el mismo potencial de cambiar su mundo. A pesar de que el actor se distancia del personaje al decir “Si yo fuese

mujer...”, este truco permite adecuarse en cierta medida a la norma teatral renacentista, sin dejar de lado la idea de subversión al patriarcado que se extiende por toda la obra.

*Twelfth Night: or what you will* (traducida como *Noche de reyes, Noche de epifanía o La duodécima noche*) es una historia de amores y enredos, escrita aproximadamente en 1601. Su título parece hacer referencia a la Epifanía o la duodécima noche de la celebración de Navidad (6 de enero), festividad celebrada en días de Shakespeare con un festival en el que todo era dado vuelta y se volvía “caótico”, tal como el mundo presentado en esta obra. Tres personajes femeninos la sostienen: Viola, Olivia y María. Viola encarna el espíritu de sobrevivencia, la convicción y valentía de ser capaz de sobreponerse a la adversidad. Olivia encarna el clásico tópico literario del “amor a primera vista”, en tanto que María aporta la malicia a la historia (arrastra a los hombres a su juego y logra salir bien librada, con marido incluido).

Así como en *As you like it*, la protagonista de *Twelfth Night*, Viola, debe emplear el recurso del “travestismo” para sobrevivir en un mundo nuevo y desconocido, al que ha llegado debido a un naufragio. Sin embargo, a la obra se agrega un elemento más que suma a la confusión creada en el clímax, que es la existencia del hermano gemelo de Viola, Sebastian, con el cual acaban confundiendo a Viola en su papel de joven mancebo. También como en *As you like it*, el escenario central se presenta como un mundo aparentemente idílico en el que la protagonista manifiesta su ingenio y mueve los hilos casi a su antojo, antes de ser revelada su verdadera identidad.

Viola no destaca como Rosalind, pero tienen en común la decisión de hacer su propio camino en el mundo, una vez que las circunstancias las obligan a la exclusión. Ella se disfraza de un joven hombre, se hace llamar Cesario y consigue pronto un lugar bajo el mando del duque Orsino, de quien obtiene plena confianza. El problema del personaje radica en la trampa en que la encierra su propio disfraz: acaba enamorándose de Orsino, pero no puede confesarle su amor, y Olivia, la mujer que Orsino intenta cortejar, se enamora de ella, como Cesario, sin que ella pueda corresponder a sus sentimientos. Debe ser ambos, hombre y mujer, pero no puede mostrarse a sí misma, por lo que al final de la obra se ve rodeada de gente que tiene, cada una, una imagen diferente de la joven, pero a la que no conocen realmente.

La aparición de su hermano Sebastian acaba solucionando todos los malentendidos y liberando a Viola de una carga que ya no deseaba llevar, permitiéndole revelar su verdadera identidad y ser ella misma otra vez, sin los roles que le imponía su disfraz. Es este mismo disfraz (como el de otros personajes en la misma

obra) el que tiene una incidencia importante en lo que podría ser el mensaje que la historia transmite.

Cuando dos personajes femeninos como Rosalind y Viola logran asumir tan bien y con poco esfuerzo el papel masculino, con solo transformar su apariencia, el lector e incluso el público de la época deberían comenzar a cuestionarse si los roles de hombres y mujeres son tan rígidos como se suponen, o si pueden ser alterados con un simple cambio de ropa. Esta cuestión de géneros se vuelve más compleja aun si pensamos en la obra representada en su contexto, cuando el papel de estas damas debía ser actuado por jovencitos delicados que debían interpretar de forma convincente su papel como hombre disfrazado de mujer que se disfraza como hombre.

En las escenas del cortejo entre Cesario/Viola y Olivia, Olivia también demuestra el empoderamiento femenino. La experiencia con Orsino le ha hecho sentir fuertemente las limitaciones de su sexo, ya que Orsino siempre se creyó merecedor de ella y se lo dejó notar. En el otro extremo, Cesario ruega que la dama no se sienta atraída por “él” y se reconoce inmerecedor de su atención. Al responder al cortejo de Orsino, Olivia solo puede consentirlo o rechazarlo, mientras que la apariencia femenina de Cesario le hace sentir que ella tiene el poder para dictar los términos de la relación. Esto podría resultar alarmante para la audiencia si Cesario fuese realmente un hombre, pero debido al fondo femenino del personaje, la asertividad de Olivia resulta menos provocativa y más cómica.

El rol de Olivia, como cabeza de hogar, la posiciona en una situación de poder con respecto a Cesario, lo que demuestra en su diálogo y en sus acciones, como el anillo que le entrega (Acto II, escena II), y en la utilización de su sexualidad como ventaja, conociendo el poder de su belleza sobre los hombres (poder que evidentemente no puede ejercer en el joven Cesario). En la declaración de amor de Olivia (Acto III, escena I), ella reconoce su usurpación del rol conquistador que le corresponde al hombre y, aunque teme haber herido la masculinidad de Cesario, su discurso manifiesta precisamente lo que Viola desea y lo que toda la obra parece expresar, que el amor no está limitado por los roles de género.

El final de la obra (como el de muchas comedias en general) se vuelve incómodo. La armonía parece forzada, como si Shakespeare en realidad se viera obligado a ajustarse a las normas de la época sin desearlo. Los hombres que son asignados en matrimonio para Viola y Olivia parecen demasiado planos para ellas, como si ellos también necesitaran una transformación.

El recurso del travestismo también está presente en *The Merchant of Venice* (o *El mercader de Venecia*), obra escrita entre 1596 y 1597. Sin embargo, la protagonista

de esta obra tiene características y funciones muy diferentes a las antes mencionadas.

*The Merchant of Venice* presenta a la primera gran heroína de Shakespeare. Portia, una rica heredera de Belmont, presenta todas las virtudes deseadas por los caballeros que la pretenden: es rica, atractiva y de rápido ingenio. Pero es, a la vez, una rara combinación de características que vuelven aún más llamativo al personaje; es un “espíritu libre”, que se atreve a decir lo que piensa, pero que acepta forzosamente seguir los últimos deseos de su padre. En esto, precisamente, demuestra su ingenio, ya que siempre actúa con honestidad y dentro de los límites de la ley. Por eso decide seguir la voluntad de su padre ya muerto, aunque pueda resultar absurdo, pero logra evadir eficazmente a ciertos pretendientes. Sumando a esto su belleza y feminidad, Portia es el modelo de la mujer ideal dentro de los personajes femeninos de Shakespeare, quien es bella y obediente mientras retiene su fuerza e independencia.

En el Acto I, escena II, Portia revela un temperamento especial cuando revela que busca en su futuro marido a alguien de carácter, que logre actuar con dignidad, y no se conforma con la vulgaridad o la ignorancia de los hombres que la visitan. Puede ser por su situación económica o por su educación, pero ella no ve al matrimonio como el único camino de vida o como vía de escape a un fatídico destino (como lo hacían muchas mujeres de su época). Es así que ve pasar frente a ella una larga lista de pretendientes hasta que se encuentra con Bassanio, un joven digno pero humilde, que pide dinero prestado a su amigo Antonio para poder pretender a Portia.

Cuando Antonio pierde su fortuna tras el naufragio de uno de sus barcos y el usurero Shylock se propone cobrar su deuda (que le permitía reclamar una libra exacta de la carne del deudor, de cualquier parte de su cuerpo), Portia se convierte en una verdadera “heroína”, que logra, únicamente con el uso de su ingenio, derrumbar los planes del malvado Shylock. En lugar de retirarse a rezar por la seguridad de los hombres, como finge hacerlo, decide emprender la acción para resolver el conflicto por sí misma, un conflicto que no se habría solucionado sin su intervención.

Portia reaparece en el Acto IV, en pleno clímax de la obra, disfrazada de hombre y de “doctor en leyes”, con recomendaciones de su primo Belario, un abogado. Shylock persiste en obtener lo que la justicia le otorga (“la ejecución de su pagaré”, con la “carne” de Antonio), sin mostrar clemencia e incluso poniendo en tela de juicio la autoridad de la justicia si es que no se cumple para él. Portia, sin embargo, prevalece en su papel de supuesto abogado, sin romper las leyes, sino haciendo que trabajen a su favor, acordando que el contrato del usurero lo autoriza a pedir “una libra de

carne”, pero agregando que no incluye ninguna pérdida de sangre. La protagonista aplica rigurosamente la ley, obteniendo la victoria, pero todavía demuestra su rechazo por los convencionalismos al estar disfrazada como un hombre.

A diferencia de Rosalind y Viola, Portia no necesita internarse en un mundo desconocido ni cambia su identidad para protegerse frente a un mundo hostil para las mujeres. La única razón por la que asume su disfraz es para enmendar los errores de los hombres que estos no son capaces de arreglar, demostrando que su capacidad no tiene por qué verse limitada por su género. Portia no es la típica protagonista femenina que espera ser rescatada por su héroe; ella se convierte en la heroína de su propia historia (e incluso, en la de todos los hombres de la obra).

Cuando asume la vestimenta de hombre, los comentarios de Portia dejan entrever que la autoridad masculina puede ser imitada exitosamente y su nueva vestimenta le permite asumir el poder y la posición que se le niegan como mujer. Ya libre de todas demandas que implicaban seguir el testamento de su padre, se siente libre de probarse a sí misma como alguien más inteligente y capaz que los hombres a su alrededor. Mientras que ninguno de los hombres parece rival para Shylock (Gratiano grita, Bassiano implora inútilmente y Antonio parece resignado a su destino), las acciones de Portia logran, efectivamente, restaurar la justicia y la comedia en la obra.

*The taming of the shrew* (traducida comúnmente como *La fierecilla domada*), escrita aproximadamente en 1592, es una de las comedias tempranas de Shakespeare, que tiene como eje central el tema del matrimonio y el cortejo de la pareja. Pero, a diferencia de otras obras, esta no concluye en el momento de la ceremonia que une a los amantes, sino que se detiene más en la vida después del casamiento, mostrando un enfoque totalmente diferente, al plantear el debate sobre qué implica la “armonía conyugal”.

Teniendo en cuenta que los matrimonios isabelinos generalmente eran arreglados por dinero, tierras o poder, más que por amor, existían pocas vías para salir de un matrimonio infeliz. Por eso, la resolución de las disputas maritales se volvió un tema popular en la literatura de la era. Mucha de esta literatura centraba su preocupación en las llamadas “fieras”, mujeres irritables y regañonas, que resistían la autoridad del esposo y la misma idea del matrimonio. Se planteaban sermones que reprendían a estas mujeres por su conducta y daban consejos a los maridos sobre cómo “domarlas”, sometiéndolas, incluso, a la humillación pública. Muchos de estos textos eran de carácter ambiguo, ya que era difícil distinguir cuánto había en ellos de parodia y

cuánto de defensa de estas actitudes. Ejemplo de esta ambigüedad es la obra citada de Shakespeare.

En *The taming of the shrew*, la supuesta “fiera” es la protagonista, Katherine (o Kate), hija de Bautista Minola, con quien vive en Padua, junto a su hermana menor Bianca. Las hermanas Minola representan dos polos opuestos. Bianca es de carácter y palabras suaves, sumisa, atenta en todo a la voluntad de su padre, por lo que ha llamado la atención de varios hombres que pretenden casarse con ella. Katherine, sin embargo, es obstinada, de lengua afilada, de rápido ingenio y se rehúsa de tal manera a la idea del matrimonio, que no duda en emplear la violencia para alejar a cada uno de sus posibles pretendientes. Esto preocupa particularmente a su padre, quien ha decidido que Bianca no se casará hasta que su hermana lo haga, lo que impone sobre Katherine una mayor presión, más allá de las presiones sociales que ya enfrenta.

Aunque el odio que recibe de todos los hombres de la sociedad, en contraposición al afecto que tienen por su hermana, parece no afectar a Katherine, se puede percibir en ella cierto grado de infelicidad. Puede ser por celos debido al comportamiento de su padre hacia su hermana, por su temor frente a la idea de ser “indeseable” y no ser capaz de conseguir un esposo, o por el trato que recibe de los hombres que se le acercan. Todo esto contribuye a que Katherine se sienta fuera de lugar en la sociedad. Debido a su inteligencia e independencia, no desea cumplir el rol que se pretende que asuma, obedeciendo ciegamente a su padre y mostrando cortesía a sus pretendientes. Al mismo tiempo, frente a la rigidez de su situación social, su única esperanza de encontrar un lugar seguro y feliz en el mundo recae en la necesidad de encontrar un marido. Este conflicto puede explicar la dificultad de su temperamento, resultando en un círculo vicioso: mientras más rabiosa se pone, parece menos probablemente dispuesta a adaptarse a su rol social prescrito; mientras más alienada está socialmente, más crece su rabia.

Cuando Petruchio, un hombre que dice ser capaz de “domar a la fiera”, entra en su vida para casarse con ella, Katherine debe tolerar en primera instancia las humillaciones y privaciones a las que este la somete. Pero hay varios aspectos en él que permiten entender por qué Katherine acaba rindiéndose al matrimonio. Desde su primer encuentro se puede ver que ambos discuten en un mismo nivel, a diferencia de los anteriores pretendientes que eran fácilmente dominados y pisoteados por el temperamento de la heroína. Petruchio es, intelectual y verbalmente, un igual de Katherine. Más tarde, es sometida a un tratamiento forzoso que la obliga a adaptarse a su rol de esposa, pero este rol solamente es aceptado porque Katherine, como mujer de su época, no tiene otra opción. Finalmente parece

entender que, el obtener un rol social “aceptable” (aunque este no sea del todo de su agrado), es mejor que ser alienada y rechazada, porque este le permite obtener el respeto y le da una voz que antes no le era reconocida.

Mientras que el personaje de Petruchio puede ser fácilmente cuestionado y se encuentra en una dudosa posición entre el rudo materialismo (que lo hace desear ser el amo y señor de su esposa) y el amor sincero por Katherine (que desea que ella se adapte a su rol para lograr un matrimonio feliz), su carácter práctico y su visión nada poética del amor permiten que, al final, ambos logren un matrimonio “feliz” y funcional, capaz de enfrentarse a las realidades de la vida adulta. De esta manera, la obra, a través de sus distintos personajes, abre un debate sobre la importancia de los roles sociales para definir la felicidad individual, sobre todo para las mujeres, de quienes se dice en la primera escena que deberían sacrificar su propia voluntad para lograr un matrimonio estable.

Petruchio, a diferencia de otros hombres que ignoraban a Katherine y solo hablaban con su padre, parece ser el único que intenta comprender la naturaleza de su “fiereza”, aunque persiste en la idea de frustrarla y someterla a su rol de esposa. La poca o nula resistencia que Katherine demuestra ante las acciones de Petruchio solo pueden ser explicadas mediante la influencia del amor que pueda surgir entre ellos, puesto que esta obra es, después de todo, una comedia, lo que permite reducir la tensión ante la problemática expuesta.

Cuando Katherine finalmente se rinde a la sumisión de su esposo, se da entre ellos un intercambio de afecto que podría considerarse genuino, cuando él le pide que lo bese en público y ella lo hace, a pesar de su resistencia inicial (Acto V, escena I). Aunque esta sumisión puede ser fruto de la frustración, ella no deja que Petruchio logre desesperarla. Finalmente satisfecho de las acciones de esta, él le llama “mi dulce Kate”, en tanto que Katherine ilustra la aceptación de su unión al llamarlo “esposo”. Dado que se trata de una comedia, el final necesariamente debe ser armonioso, aunque esa armonía pueda resultar con frecuencia forzosa.

La protagonista de *The taming of the shrew* es, por todo esto, diferente de otras heroínas en las comedias de Shakespeare. Las heroínas posteriores son francas e independientes, logrando una resolución feliz de sus historias, a lo que también contribuyen las actitudes más receptivas de los personajes masculinos. Katherine, sin embargo, debe luchar durante toda la obra para ser reconocida como una persona, más que como un objeto de intercambio. Ella no tiene escape. No tiene un bosque idílico y no puede hacer uso de un disfraz para transformar el mundo que la rodea, como las he-

roínas anteriormente mencionadas, por lo que debe adaptarse al rol que se le ha asignado.

Frente al personaje de Portia, que aparece como la mujer ideal, Katherine es un ejemplo de cómo las mujeres renacentistas no deben llevar su conducta a tales extremos. Ambos modelos sirven como guía a las mujeres de su época, enseñándoles a ser fuertes, independientes, inteligentes y, aun así, sabiamente conformarse con el sistema. Portia, a diferencia de Kate, es aceptada socialmente porque trabaja con el sistema renacentista para conseguir lo que quiere y no directamente contra este. De este modo, reforma el sistema desde adentro, mientras que Katherine se mantiene excluida de este hasta el último acto.

Un último aspecto que parece cuestionable en la obra es el discurso de Kate en el Acto V, escena II. A pesar de que al inicio de la obra esta luchaba contra el rol social que le era impuesto, aquí ofrece una larga defensa del matrimonio y de cuál sería el papel de cada uno en el efectivo logro de la armonía en el hogar, donde el esposo debe proveer paz, seguridad y comodidad a su esposa, y esta, a cambio, provee lealtad y obediencia. Este discurso puede ser considerado obviamente aberrante para muchos críticos feministas, dado que Katherine recomienda la total servidumbre al esposo. Dice que el hombre es señor de la mujer, rey, gobernador, vida, guardián, cabeza y soberano. También estereotipa a la mujer como físicamente débil y luego sugiere que deberían endulzar su personalidad para hacerla encajar con su físico. Petruchio concuerda con este discurso, sugiriendo que una relación ideal implica la completa supresión de la voluntad de la esposa. Estos eran los ideales que la sociedad de Shakespeare asumía como garantidos.

Sin embargo, en las últimas líneas se deja entrever que Katherine y Petruchio podrían haber planeado este discurso para ganar una apuesta que tenían contra Lucentio. El discurso queda, entonces, como una exposición de tono irónico, sobre todo si se compara con la línea progresiva que siguen las obras de Shakespeare. Katherine es transformada, aprendiendo a encajar en la sociedad y a ser la esposa ideal, pero reteniendo su independencia, lo que nos lleva a cuestionarnos si en verdad fue “domada”.

No debemos olvidar, por esto, que la obra completa presenta muchas ambigüedades y todos estos aspectos pueden estar abiertos a discusión. En definitiva, la aceptación de Katherine frente al matrimonio puede ser una oportunidad para encontrar armonía en un rol social previamente designado, implicando finalmente que nosotros deberíamos encontrar felicidad e independencia en los roles que nos son asignados, y no que las mujeres deberían subyugar a los hombres.

Uno de los personajes que más se acerca al de Katherine en otra de las comedias de Shakespeare es Beatrice, en *Much ado about nothing* (*Mucho ruido acerca de nada* o *Mucho ruido y pocas nueces*). Esta comedia, escrita entre 1598 y 1599, es considerada una de las mejores del dramaturgo inglés, porque combina elementos hilarantes con meditaciones más serias sobre el honor, la vergüenza y la vida en la corte. En esta obra las mujeres son el centro del argumento principal y toman gran parte de la acción.

Aunque el conflicto principal de la historia gira en torno a la relación de los jóvenes enamorados Hero y Claudio, este pierde significación cuando aparecen Benedick y Beatrice en escena, una pareja más adulta y, por tanto, más madura y prudente. Benedick y Beatrice mantienen una antigua disputa que se revela en un debate de ingenio cada vez que se encuentran.

Beatrice es sobrina de Leonato, gobernador de Mesina, y prima de Hero. Mantiene con esta una amistad muy estrecha pero (al igual que Katherine con respecto a Bianca) tiene un carácter opuesto al de su prima. Beatrice no es ruda o descortés, pero sí es independiente, honesta e ingeniosa, por lo cual siempre suele decir lo que piensa. Desde la primera escena de la obra tiene un rol activo, al interrumpir una conversación entre dos hombres (Leonato y un mensajero), una actitud que podría ser considerada inapropiada para las mujeres de la época isabelina. Como en este caso y muchos otros, Beatrice rompe las convenciones a través de su libertad de expresión, colocándose a sí misma como igual a los hombres. Con su plan de permanecer soltera desafía el dominio patriarcal, argumentando que preferiría escuchar a su perro aullar antes que a los hombres jurarle amor (Acto I, escena I).

Por otro lado, Hero es prácticamente muda. Solo toma control de la acción en el Acto III, escena I, cuando está llevando a cabo el plan para hacer que Beatrice y Benedick se enamoren. Luego solamente obedece y actúa de acuerdo a lo que los hombres determinan. Es vista como un objeto que tiene dueño, incluso por su propio padre, quien toma decisiones por ella (Acto II, escena I). Pero no es así con Beatrice, y es por esta razón que, junto con su par masculino, Benedick, se vuelven lo más memorable de la obra.

En el Acto II, escena I se sugiere que ella estuvo alguna vez enamorada de Benedick, un lord y soldado de Padua, pero él la abandonó o rechazó sus sentimientos. Desde entonces, los dos compiten constantemente para desmerecer al otro con astutos insultos. Cada uno representa la némesis del otro. Además, ambos son relacionados en distintos momentos de la obra con la doma de animales salvajes (otro elemento que recuerda a *The taming of the shrew*), como cuando Beatrice afirma que dejará que Benedick dome su “salvaje corazón”

(Acto III, escena I) o cuando Claudio bromea sobre el rendimiento de Benedick al amor, llamándole “la noble bestia enamorada” (Acto V, escena IV). Estas imágenes pueden representar, en su caso, la doma social que debe ocurrir en ambas almas salvajes para sumirse a sí mismos en las cadenas del amor y el matrimonio (a diferencia de la obra anterior, en que la única “domada” era la mujer). Ambos declaran en la primera escena de la obra sus intenciones de no casarse, colocándose a sí mismos como objetos inalcanzables de deseo. El plan de sus amigos, para hacerles creer que cada uno está enamorado del otro, apela a la compasión y al orgullo de ambos, pero no tendría éxito si no existiese en ellos el potencial de amar al otro.

Beatrice es un ejemplo dentro de los personajes femeninos de Shakespeare. Aunque se muestra ruda y aguda, en el fondo es vulnerable y sensible. Cuando escucha a Hero describiendo que Benedick está enamorado de ella, inmediatamente se abre a las posibilidades del amor. Inicialmente se niega a casarse porque no ha descubierto al perfecto e igual compañero y porque no está dispuesta a perder su libertad, sumiéndose a la voluntad de un marido controlador. Esto no significa que carezca de pretendientes, ya que su disposición siempre alegre atrae la atención del mismo príncipe, don Pedro. Aunque es un poco como una “fiera”, es amada y respetada por todos los de la obra. A diferencia del personaje de Katherine, ella no es domada. Es inteligente e independiente y no cambia nunca en la obra. Incluso al mostrar su amor por Benedick, no altera su comportamiento ni deja que este la controle.

Más adelante, cuando Hero es acusada públicamente de violar su castidad y es humillada frente a todos en la iglesia, Beatrice explota con furia contra Claudio por el maltrato que los compañeros de este han dado a su prima. En medio de su frustración, se rebela contra el desigual estatus de las mujeres en la sociedad renacentista, “O that I were a man for his sake!”<sup>1</sup> exclama pasionalmente, “I cannot be a man with wishing, therefore I will die a woman with grieving”<sup>2</sup> (Acto IV, escena I).

La aceptación del amor entre Benedick y Beatrice solo se vuelve definitiva cuando este toma la decisión de ponerse del lado de su amada, desafiando a Claudio a un duelo por el honor de Hero, y alterando las líneas de lealtad en la obra. De ahí en más su relación se hace más afectuosa, sin perder el ingenio que caracteriza sus diálogos, hasta lograr un desenlace feliz. Beatrice no necesita perder su esencia, porque tanto ella como Benedick se aceptan como iguales y disfrutan de eso, en lugar de verlo como un obstáculo para la felicidad conyugal. Esto supone un modelo totalmente diferente al de la relación entre Katherine y Petruchio, mucho más “moderno” y más valioso para la crítica feminista.

Frente a todo lo analizado, no se puede afirmar que Shakespeare sea un feminista, pero, dado que las obras estudiadas despliegan el discurso “misógino” del contexto renacentista, de algún modo muchas de ellas pueden ser interpretadas como progresivas en su desestabilización de las expectativas de género tradicionales. Tampoco puede ignorarse el hecho de que muchas de sus protagonistas femeninas eran mujeres fuertes, inteligentes y capaces que van en contra de la mayoría. Heroínas como Rosalind, Viola, Olivia, Portia, Katherine y Beatrice, aunque de modo diferente, todas tienen una lección para entregarnos como sociedad, lección que convierte el discurso de Shakespeare en un tema de debate actual y que justifica el carácter clásico que identifica sus obras.

### Bibliografía

- Castells, Carme (comp.) (1996). *Perspectivas feministas en teoría política*. Barcelona: Paidós.
- Levin, Richard (1998). *Feminist Thematics and Shakespearean Tragedy*, en *PMLA*, Vol. 103, No. 2. New York: Modern Language Association.
- Rochester, Howard (1986). *Shakespeare, el feminismo y el disfraz*, en *Revista de la Universidad Nacional*, Vol. 2, No. 8-9. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Sau, Victoria (2000). *Diccionario ideológico feminista. Volumen I*. Barcelona: Icaria Editorial [1981].
- Shakespeare, William (2000). *As you like it*. Edición de Michael Hattaway. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1872). *El mercader de Venecia*. Traducción de Matías de Velasco y Rojas. Madrid: Imprenta de Berengüillo, Huertas.
- (1914). *Much ado about nothing*. Edición de Ebenezer Charlton Black. Boston: Ginn and Company.
- (1908). *The taming of the shrew*. Edición de W. G. Boswell-Stone. New York: Duffield & Company.
- (1944). *Twelfth Night or what you will*. Edición de Arthur D. Innes y revisión de Frederick Pierce. USA: D.C. Heath and Company.

### Notas

- 1 “O que yo fuera hombre por su causa”.
- 2 “No puedo ser hombre a pesar de mi deseo, por lo tanto moriré de pena como una mujer”

# Historia, poesía y memoria en *La Viajera* de Sebastián Rivero

Gabriela Perazzo Goñez

.....  
Children, only animals live entirely in the Here and Now.  
Only nature knows neither memory nor history.  
But man –let me offer you a definition– is the story-telling animal.<sup>1</sup>

Graham Swift, *Waterland*  
.....

## Gabriela Perazzo Goñez

gabyperazzo@gmail.com

Profesora de educación media en la especialidad Inglés egresada del Instituto de Profesores Artigas (IPA). Docente de las asignaturas Literatura, Lengua Inglesa, y Lingüística de la especialidad Inglés. CFE- CeRP del Suroeste (2018-2011). Docente de la asignatura Inglés en el Consejo de Educación Secundaria (2016-2005). Cursó estudios de la Licenciatura en Letras en Facultad de Humanidades, UDELAR (2011-2014). Cursó estudios de Literatura en el IPA (2007-2009). Participó del programa “Young Adult Literature Program” de la Universidad Estatal de Michigan, becada por el departamento de estado de los Estados Unidos. Ponente en el Foro de Lenguas-ANEP (2013-2014). Cursa el Profesorado de Idioma Español por complemento (ECO) del CFE.

## Resumen

El presente trabajo pretende dar cuenta de la escritura insurgente y original del poeta, profesor de Historia e historiador Sebastián Rivero a través de un análisis de la relación entre historia, poesía y memoria en *La Viajera*, considerada “una epopeya lírica” por su propio autor. Asimismo, se intenta echar luz sobre la visión de la historia que Rivero plasma en el poemario, entendida como cuestionamiento y parodia de la historiografía oficial.

PALABRAS CLAVE: Historia - memoria - fundación - Colonia del Sacramento - parodia.

## Abstract

The present article attempts to analyze poet, History teacher, and historian Sebastián Rivero’s insurgent and original work through the study of the relation among history, poetry and memory in *La Viajera*, regarded as an epic poem by his own author. Furthermore, we attempt to shed light on the view of history the writer depicts on his poetry book, reckoned as a calling into question and parody of the official historiography.

KEYWORDS: History - memory - foundation - Colonia del Sacramento - parody.

“**Historia-ae, f:** I. Indagación, investigación, aprendizaje. II. a) narración de eventos pasados, historia. b) cualquier tipo de narración: cuento, relato, historia”.<sup>2</sup>

A pesar del ideal científico de la historia como disciplina objetiva y exacta, sabemos que cada historiador, cada narrador- en el sentido de contador de historias- en el intento de recobrar y reflejar el pasado no puede sino ofrecer una versión propia, una voz y una mirada personal. Ya desde su definición, la historia se nos presenta como problemática y problematizadora: ¿es narración precisa de un acontecimiento del pasado? ¿Es cuento o relato? ¿Es una o son muchas las historias? ¿Podemos hablar de historia en singular o el simple hecho de que sus productos sean relatos los convierte en *historias* en plural?

En *Consideraciones sobre la relación historia-memoria* en Paul Ricœur, Esteban Lythgoe reflexiona acerca de cómo el filósofo francés logra conciliar la visión de la historia como ciencia exacta que busca la verdad en los hechos con el carácter fundamentalmente narrativo de la historia. Ricœur planteó la existencia de una dialéctica entre historia y memoria ya que ambas contribuyen a la representación del pasado (Lythgoe, 2015:79-80). Historia y memoria se nos presentan como dos caras de una misma moneda.

En la poesía de Sebastián Rivero, que justamente es profesor de Historia, historia y memoria ocupan un lugar central, tan híbrido y voluble como las aguas que navega “la viajera” en su travesía hacia la fundación mítica de una ciudad. Con un tono lúdico, por momentos irónico, Rivero reescribe la historia de la fundación de Colonia del Sacramento; y entre lobos, sirenas y monstruos de mar *La viajera* cuenta una historia de guerra, soledad, y caos con una belleza lírica que parece contradecir dichos escenarios.

### La historia como parodia

Como ya hemos señalado, historia y memoria son una constante en la obra de Sebastián Rivero. En el caso de *La Viajera*, el autor recurre a la sátira y la parodia para contar la historia de la fundación de la ciudad de Colonia, quizás porque estas dan lugar a diversos cuestionamientos, juegos de voces y personajes alternativos a los tradicionalmente encontrados en los libros de historia, que develan un panorama polémico y convulsionado.

Rivero plantea una especie de “desacralización” de la historia como ciencia exacta e incuestionable, mostrando una visión que no encaja con las “grandes narrativas” que proponen un discurso totalizador y absolutista. Así pues, desde sus primeras páginas *La Via-*

*jera* invita a dejar de lado esa concepción objetiva de la historia para abrazar una más en consonancia con la de su autor. Al respecto de una definición de historia, el propio Rivero afirma que: “[...] se duda de la autoridad de la historia y se pone en entredicho una visión de la historia de tipo hegeliano, en la que “el espíritu de la historia” se mueve por sobre los individuos. La voz de la viajera (siempre indefinida, desde un lugar del margen) rechaza ser ese espíritu”<sup>3</sup>

Así por ejemplo, en las primeras partes del poemario el uso de la forma impersonal “dicen” y de la información acotada entre paréntesis sugieren duda, incertidumbre y anonimidad en lugar de veracidad:

Soy la viajera/ no soy el espíritu de la historia / ni el alma de una ciudad/ por fundar // Cuentan las crónicas / (y porque Dios las encabeza dan fe) / que Manuel Lobo partió de Río de Janeiro(...) Dicen las crónicas (yo no lo digo) / que sus hombres se rebelaron / en la travesía / porque en el cielo vieron una virgen descabezada (...) Allí se perdió el rey Don Sebastián / (dicen que lo encadenó Don Pedro, / que la gula de Alejandro Magno / lo perdió).

Del mismo modo, en la parte VI de *La Viajera* “las crónicas narran, delatan, / monologan señalando la verdad / (las escriben los que nunca mienten)”.

Siguiendo con el abordaje del poemario como una parodia o sátira de la historia, entendemos que el tono lúdico, y muchas veces irónico, que predomina en la obra ocupa un lugar fundamental:

Camoens anunció su regreso / no creo que resucite.../ Retornará como un heterónimo / de Pessoa / (me lo dijo Ricardo Reis en un bar / de Sao Paulo) // Ví una sirena / Colón vio muchas / (en Cipango, en el culo de Isabel). // Lobo estranguló al loco, / por la buenaventura repartió / su cuerpo como una hostia.”

Otro ejemplo que da cuenta de la sátira de la historia es la extensa y disparatada lista que enumera todo lo que el “Maestre de Campo Antonio de Vera y Mujica” trajo consigo al llegar al sitio de la ciudad de Colonia:

...llegó al sitio de la Colonia del Sacramento/ con 300 soldados de Córdoba, / 81 de Corrientes/ 50 de Santa Fe / y 300 Indios de las Misiones, / con 500 caballos (...) 20 padres jesuitas (...) 50 músicos / con 10 timbales/ 5 bombardas/ 2 salterios / 15 violines/ y 20 flautas (...) 20 peluqueros / 30 cortesanas / 300 prostitutas / 3 bufones / 1 mago/ 50 comerciantes

judíos(...) 1 lector de Aristóteles / 2 cronistas / 3 autores de romances épicos...

A continuación, se relata con una ironía hilarante cómo toda “esta buena gente” se aprovechó del sitio para matar y robar: “robando / 200 cajones de tabaco holandés/ 30 cajas de relojes ingleses/ 50 paquetes con tela escocesa / 200 barriles con vino de Oporto / y 1 papagayo brasileño”. De igual manera, al finalizar la lista se narra cómo los vencedores mandaron a los prisioneros, entre ellos a Manuel Lobo, a distintas provincias de la Pampa y para celebrar realizan un “imponente Te Deum / en la catedral de Buenos Aires, / cantando en el mismo los 3000 / indios guaraníes llevados para el ataque.”

En el entendido de que muchas veces la ironía y el humor se utilizan como recursos para decir “lo indecible”, en esta sección del poemario Rivero prefiere un tono humorístico e irónico a uno solemne o elegiaco para denunciar el horror y lo absurdo de la guerra y la conquista. El mismo Rivero señala que “el poemario apunta a un uso lúdico y humorístico de la historia apelando desde su título, *La Viajera (epopeya lírica)*, a la paradoja”. Por un lado, *La Viajera* conforma una epopeya, en tanto relato épico que narra las hazañas históricas de gran valor para un pueblo. Por otra parte, es lírica, en tanto expresa subjetividad a través de su género más habitual, el poema. En este sentido, en el journal digital de poesía *Banda Hispánica*, Alfredo Fressia explica:

[Rivero] prefiere el juego de alusiones y elusiones a la narración, tanto en la historia personal (explícitamente silenciada en esta poesía lírica donde el yo elige el sobreentendido) como en la Historia a secas. Porque, en efecto, la segunda parte del libro aparece como una “Epopeya lírica”, es decir un relato (la fundación de Colonia del Sacramento en 1680 por Manuel Lobo, gobernador de Río de Janeiro, bajo el príncipe regente de Portugal, Don Pedro), pero menos como informe obediente a las leyes narrativas de la Historia y más como su contracara lírica. Sin duda, quedan sobreentendidos el relato de una fundación, un sitio, las fiebres del fundador, su sustitución por Manuel Galvão, la destrucción de la ciudad y el monólogo, interior, femenino de Joana, que recupera el recuerdo. Son elementos implícitos como materia histórica, pero trabajados como materia lírica de una gran frescura.

### Una poesía polifónica

Los textos contenidos en esta obra ponen de manifiesto una pluralidad de voces que, una vez más, revelan la posición crítica del autor con respecto al tratamiento de la historia: desde la voz primera de la viajera, pasando por el monólogo interior de Joana Galvao y el

monólogo delirante de Manuel Lobo, para finalmente volver a escuchar la voz, fragmentada y entrecortada de la viajera.

Hay una voluntad explícita del autor de poner el acento en las voces femeninas. Resulta pertinente preguntarnos por qué se eligen voces femeninas, en su mayoría, para contar una historia de guerra y conquista llevada a cabo por hombres. Al respecto, Rivero responde lo siguiente:

El poemario pretende crear un espacio subvertido, por eso el uso de voces femeninas, tanto la propia “viajera” como “Joana (...) La idea era desmitificar el rol de heroína que predomina en la historiografía oficial de Colonia del Sacramento, para presentarla [a Joana] sobre todo, desde un rol de víctima (víctima rebelde y no pasiva). También la voz de la “viajera”, insisto, es la de una víctima, que asiste al caos y lo irracional de la historia sin poder hacer nada, salvo decir y señalar el horror. A la locura de la guerra hecha por los hombres, entonces, se le superpone, a modo de conciencia denunciante y doliente, esta voz femenina.

Además, sostiene que el juego de voces es central en su obra porque contribuye a develar diversos registros de la historia y no solamente la voz “neutra” del cronista o historiador que se supone encarna la voz de la historia. Al juego de voces se le suma un juego con la temporalidad, que también sirve para ampliar la antedicha visión de la historia. Respecto a esto, dice el autor:

En el texto operan una mezcla de tiempos (desde el siglo XVII, época de fundación de Colonia, hasta los siglos XV y XVI, etapa de la expansión marítima lusitana y creación del imperio en la India, hasta el siglo XX), y una mezcla de voces. La alusión a Pessoa y sus heterónimos, sustenta, en parte, este empleo de las voces.

Es así que, el giro en el tratamiento de lo heroico junto con el juego de voces y diversos tiempos, permiten mostrar los hechos históricos desde un ángulo diferente: el del humor y la parodia pero también el de la denuncia y la crítica.

### Imaginación, amnesia y memoria

Como ya hemos planteado al comienzo de este trabajo, el rol de la memoria se vuelve una constante en la obra de Rivero en general, y en *La Viajera* en particular. Nuestra memoria ocupa un lugar fundamental para poder recordar el pasado, tanto individual como colectivo e histórico. Por otro lado, como establece Lythgoe, haciendo referencia a *Tiempo y Relato* de Ricoeur, “la imaginación es una parte constitutiva de la

problemática histórica de la referencia” De acuerdo al planteo de Ricœur, si bien el acontecimiento histórico se caracteriza por su singularidad, existe una multiplicidad de recuerdos; y la memoria es auxiliada por la representación y la imaginación (2015: 85).

Es entonces que, a nuestro entender, memoria e imaginación, memoria y subjetividad se conforman como una asociación cuyos límites son difusos en la poesía histórica de Rivero. Al respecto, dice: “acepto, en consonancia con la historiografía actual, que la historia se construye, que tiene altas dosis de imaginación. Por lo tanto, todas las interpretaciones, todas las voces que puede recoger el historiador, son provisionarias”. Si bien pondera la imaginación en el trabajo del historiador, reconoce la importancia del sentido común para poder ofrecer una versión verosímil de los hechos históricos.

Otra constante que vale destacar en *La Viajera* es la de memoria/amnesia. Sería absurdo negar el rol que ocupa el olvido en los procesos de rememoración, de narración de las experiencias así como también en la reescritura de la historia. Memoria y olvido se constituyen en un vínculo indisoluble. La siguiente selección de versos deja ver la intencionalidad del autor en cuanto al tema del recuerdo y el olvido: “(...) ya no recuerdo el largo de mi viaje / lo que señalé se borró / entre naufragios de signos / (perra infiel, gran prostituta de glorias / fue mi memoria) // ...voy a dispersarme en la memoria / del viaje / nadie dirá por aquí pasó. // No me mires, deja de hablarme / tu memoria es diamante / o es el peor musgo negro.

En el final de la obra, la voz fragmentada de la viajera, marca a fuego en el lector esa sensación de amnesia total, tal vez voluntaria, tal vez causada por el horror de todo lo presenciado en la historia:

Soy la viajera

ya no recuerdo	mi nombre
nada recuerdo	del tiempo (...)
(...) nombre	
	palabra
recuerdo	memoria del tiempo
nada	Silencio
Encallaron	
nada	nada
	nada.

En palabras de Rivero: “La memoria, en el poemario, se hace una con la amnesia. El final, con esa voz entrecortada, trata de atrapar el recuerdo sin lo-

grarlo. Las tres “nada” finales son el reconocimiento de esa imposibilidad”. Según lo expresado por el autor, los versos finales con esa forma tan particular intentan representar la “ausencia de todo sentido, la nada”. Después de la guerra, el recuerdo se borra. Solo queda la palabra, pero esta se presenta “vaciada, balbuceante”.

### Consideraciones finales

La viajera, ese ser un tanto etéreo y al parecer carente de identidad, realiza un largo recorrido, una travesía por tierra y por mar, desafiando los límites del tiempo histórico y la memoria, para rescatar las múltiples voces de una historia que mucho dista de ser la oficial. No obstante, su palabra nos devela una versión nada ingenua de los hechos históricos, y a través de la palabra es que construye identidad:

Soy la viajera (...) existo cuando nombro lo otro / mientras señalo los peñascos, / los campos, las palmeras.

Sin embargo, en la agonía de los versos finales, la identidad no logra sostenerse con la palabra, solo se trata de sobrevivir a los estragos del tiempo y de la guerra:

Quiero morir en la palabra... habitar el silencio (...) quiero abandonar la fiebre de la palabra...  
 La memoria algo en el útero  
 de la noche estuvo dormido  
 no soy, nunca fui... no hablo, señalo  
 las palabras no recuerdo (...)

La escritura de Rivero imprime una nueva modalidad de leer y hacer historia, en la que hay un alto componente de humor e imaginación, en la que se dialoga y se cuestiona, pero en la que también se explicita un fuerte compromiso tanto con la historia como con la poesía. El autor pone en juego su subjetividad y su imaginación y arriesga su decir y su posición crítica hacia los hechos históricos, eligiendo la poesía como el principal vehículo:

La poesía, la palabra poética, se ha dicho que revela al ser. En su recorrido por el margen, por lo otro, retorna al sí mismo. El lenguaje poético, en gran parte, a lo largo de la historia, a problematizado la identidad. La poesía, en diversas ocasiones, ahonda en la subjetividad, pero a su vez, nos des-subjetiviza. Nos ahonda y nos desfonda, se podría decir.

## Bibliografía

- Fressia, Alfredo (n.d): *La cárcel del silencio, de Sebastián Rivero*. Consultado julio 2018 en: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/bh36rivero.htm>.
- Lythgoe, Esteban (2015): *Consideraciones sobre la relación historia- memoria en Paul Ricœur*. Consultado julio 2018 en: <https://www.researchgate.net/publication/267242130>
- Perazzo, Gabriela (inédito): *Entrevista a Sebastián Rivero*. Colonia del Sacramento.
- Rivero, Sebastián (2016): *La Viajera*. Colonia: Perroverde ediciones.
- Swift, Graham (1992): *Waterland*. New York. Vintage Books.

## Notas

- 1 Niños, solo los animales viven enteramente en “el aquí y ahora”. Solo la naturaleza desconoce la memoria y la historia. Pero el hombre – permitan que les ofrezca una definición- es el animal narrador de historias.
- 2 Definición extraída del epígrafe de la novela *Waterland* de Graham Swift.
- 3 Todas las citas de Sebastián Rivero en este trabajo pertenecen a una entrevista inédita realizada al autor por parte de quien escribe en Colonia del Sacramento, en el mes de agosto de 2018.

## Pautas para la presentación de artículos

---

- 01.** La revista [sic] publicará trabajos de investigación, comunicación científica o de creación originales.
- 02.** Los artículos deberán ser inéditos, aunque también serán aceptados aquellos que hayan tenido una circulación restringida.
- 03.** Las ideas expresadas en los artículos serán total responsabilidad del autor.
- 04.** Los artículos serán enviados a [aplu1992@gmail.com](mailto:aplu1992@gmail.com)
- 05.** Deberán adjuntarse al trabajo los siguientes datos:
  - a.** Breve currículum del autor en el que figure su afiliación institucional y su correo electrónico.
  - b.** Título (en español y en inglés).
  - c.** Resumen de hasta doscientas palabras (en español y en inglés).
  - d.** Palabras clave (en español y en inglés): cinco, separadas por guiones.
- 05.** Se publicarán trabajos en español y en portugués; en cuanto a aquellos presentados en otros idiomas, la revista se reserva su consideración. En caso de su aceptación, se acordarán con el autor las condiciones de traducción.
- 06.** Los trabajos serán evaluados por los integrantes del Comité Académico de Lectura. Dicho Comité podrá aprobar, aceptar con correcciones o rechazar los artículos. Se seguirá el criterio de arbitraje, manteniendo el anonimato de la identidad del autor y del corrector durante la selección de los trabajos a publicar.
- 07.** La revista corregirá los artículos, consultando a los autores solo en caso de que el contenido se vea modificado.
- 08.** Salvo casos excepcionales, las publicaciones no serán remuneradas.
- 09.** Una vez presentados los trabajos, el Consejo Editor se reservará los derechos hasta el momento de su publicación. En caso de que los artículos no resulten seleccionados, no existirá obligación de devolución por parte de la revista.
- 10.** Una vez publicado el trabajo, el autor dispondrá de los derechos del mismo, debiendo citar la revista [sic] como primera edición.
- 11.** Los aspectos formales para la presentación de los artículos se encontrarán disponibles en la página de Aplu y seguirán los criterios del sistema Harvard:
  - a.** Las referencias bibliográficas se insertan en el cuerpo mismo del texto, estilo “americana”: (Autor, año: página).
  - b.** Las notas deberán ubicarse al final del texto. Las llamadas de nota irán con número elevado y pegadas al nombre o frase correspondiente. En caso de que la nota se ubique al final del enunciado, deberá ir después del signo de puntuación.
  - c.** En la bibliografía figurarán únicamente aquellos trabajos que aparezcan citados en el cuerpo del artículo. Deberá ajustarse al siguiente criterio:  
Apellido del autor, nombre, año de publicación entre paréntesis. Título del libro en cursiva. Lugar de edición: editorial. En caso de que sea relevante mencionar la primera edición, la fecha figurará al final y entre paréntesis rectos.  
Ejemplo: Liscano, Carlos (2010). *Manuscritos de la cárcel*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido.  
En el caso de la cita de artículos, el título deberá ir entre comillas y sin cursiva, seguido de la referencia en cursiva del nombre de la obra.  
Ejemplo: Caetano, Marcela (2009). “Canudos: memoria e identidad. Una lectura desde Antônio Conselheiro de Joaquín Cardozo”, en Mirza, Roger. *Teatro, memoria, identidad*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
  - d.** Las citas integradas en el cuerpo del texto irán entre comillas y sin cursiva. Si las citas exceden las cuatro líneas, deberán figurar en cuerpo menor y sin comillas.
- 12.** La presentación de trabajos supone la aceptación de las presentes pautas.