

LA COMPULSIÓN A LA REPETICIÓN, LA REPRESIÓN DEL EROS Y LA CONCIENCIA DRAMÁTICA EN ESCENARIOS DE GUERRA DE ANDREA JEFTANOVIC¹

1 Investigación realizada en el marco del Grupo de Investigación Escritoras y personajes femeninos en la literatura (Universidad de Salamanca).

Santiago Sevilla-Vallejo
Universidad de Salamanca

RESUMEN:

Escenarios de guerra indaga en la memoria, como aquella faceta en la que se recuerda y vuelve una y otra vez a ciertas inquietudes y limitaciones del afecto. La narradora lleva a la escena los conflictos de los orígenes de su familia, las incertidumbres políticas y los desencuentros personales que marcan su vida como un camino de guerra, que deja heridas ocultas. La narración está marcada por la compulsión a la repetición, la represión del eros y la melancolía. Sin embargo, la historia se relata desde una conciencia dramática que permite también una reflexión sobre la propia identidad, la identidad de los seres cercanos y la relación con estos. Este estudio aborda la obra desde distintos modelos psicocríticos para tratar las motivaciones de la protagonista y desde la identidad narrativa ricoeuriana para explicar el proceso de construcción de la identidad a través del discurso.

PALABRAS CLAVE: Compulsión a repetición, represión del eros, melancolía, conciencia dramática.

ABSTRACT:

War scenarios investigates memory, as that facet in which certain concerns and limitations of affection are remembered and returned again and again. The narrator brings to the scene the conflicts of the origins of her family, the political uncertainties and the personal misunderstandings that mark her life as a path of war, which leaves hidden wounds. The narrative is marked by the compulsion to repeat, the repression of eros and melancholy. However, the story is told from a dramatic consciousness that also allows a reflection on one's own identity, the identity of close beings and the relationship with them. This study approaches the work from different psychocritical models to deal with the motivations of the protagonist and from the Ricoeurian narrative identity to explain the process of identity construction through discourse.

KEY WORDS: Repetition compulsion, eros repression, melancholy, dramatic consciousness.

THE COMPULSION TO REPETITION, THE REPRESSION OF EROS AND THE DRAMATIC CONSCIOUSNESS IN WAR SCENARIOS BY ANDREA JEFTANOVIC

INTRODUCCIÓN

Escenarios de guerra es una novela que indaga en identidades colectivas e individuales desgarradas por una memoria difícil de hacer coherente. Tamara siente una fuerte identificación con su padre, el cual está obsesionado por el tiempo en el que vivió en la violencia y en la carencia. Asimismo, es muy importante la forma con que la complicada memoria de la dictadura chilena se traslada a los conflictos que se viven en la familia de Tamara. “El relato se desplaza por los territorios fragmentados y violentos de la historia íntima de una subjetividad protagónica que camina por el escenario de la unidad o, antes bien, ‘desunidad’ familiar”. (Melgar 2014). Pero, sobre todo, Tamara empatiza con la muralla que se interpone entre él y el mundo que le rodea y así lo expresa: «El pasado traumático de guerra se cruza con la historia privada, ‘mi propia guerra’». La narración de Andrea Jeftanovic tiene una estructura teatral que permite que el personaje observe su propia situación. “Mediante el desdoblamiento de la subjetividad en narradora y personaje, se insiste desde el principio en la distancia entre el sujeto que recuerda y el sujeto recordado, desarmando con ello conceptos de unidad identitaria y poniendo en escena la subjetividad como performática” (Melgar, 2014). Tamara se convierte en migrante y melancólica de cada uno de los cambios (Higuera, 2012, p. 36), en los que se repiten unos deseos frustrados, que podemos analizar como compulsión a la repetición en términos psicoanalíticos y, al mismo tiempo, se da la represión del eros, en el sentido de que el conflicto limita el afecto y el deseo. En este trabajo, se estudia el proceso de identidad que se da en torno a las migraciones que experimenta Tamara desde distintos modelos psicocríticos: el marco psicoanalítico iniciado por Freud resulta muy útil porque la misma obra hace referencia a esta escuela y porque permite analizar el carácter reiterado de la obra. Se van a observar algunas de las manifestaciones de lo inconsciente respecto de Tamara, de otros personajes y de la relación entre ellos (Freud, 1913). A partir de ahí se emplean otros modelos que, profundizan en otros aspectos, como son el modelo evolutivo de Erik Erikson para comprender el reto identitario al que se enfrenta la protagonista y el modelo del amor activo de Erich Fromm (2014) para interpretar los motivos por los que el afecto de la protagonista a veces aparece retenido y objetualizado, pero al final consigue una apertura. Asimismo, se va a emplear la construcción de la identidad narrativa de Paul Ricoeur que nos permite acercarnos a la naturaleza metanarrativa del texto y su importancia en la sensibilidad de la narradora y como recurso para entender el mismo proceso de la narración (Ricoeur, 2005; Sevilla-Vallejo, 2017).



Este trabajo va a optar por analizar la relación que tiene Tamara, la narradora de la historia, con su familia. Se hará también mención a algunos novios por la importancia que tienen en el distanciamiento y el regreso a la familia. *Escenarios de guerra* relata la infancia, adolescencia y primera adultez de la protagonista, pero, dados los problemas de identidad, podríamos entender que el relato es definido por los retos propios de la adolescencia. En la adolescencia, se produce un distanciamiento de las identificaciones familiares para construir una identidad propia. "Being firmly convinced that he is a person on his own, the child must now find out what kind of a person he may become. He is, of course, deeply and exclusively "identified" with his parents, who most of the time appear to him to be powerful and beautiful, although often quite unreasonable, disagreeable, and even dangerous" (Erikson, 1994, p. 115). Este proceso resulta conflictivo porque los padres ejercen una autoridad ambivalente, que debe ser reajustada y el adolescente puede sentirse desorientado sobre quién es él realmente. "They are sometimes morbidly, often curiously, preoccupied with what they appear to be in the eyes of others as compared with what they feel they are, and with the question of how to connect the roles and skills cultivated earlier with the ideal prototypes of the day" (Erikson, 1994, p. 128). Pierre Bourdieu explica que la familia es, por una parte: "agente activo, dotado de voluntad, capaz de pensar, de sentir y actuar y fundada sobre un conjunto de presupuestos cognitivos y de prescripciones normativas concernientes a la manera correcta de vivir las relaciones domésticas: universo de donde están suspendidas las leyes ordinarias del mundo económico, la familia es el lugar de la confianza (*trusting*)" (2). Y, por otro lado, hay que tener presentes "las relaciones de coerción entre los miembros del grupo familiar funcionando como campo (y por tanto, de la historia que hay detrás de este estado de cosas), estructura que está siempre presente en las luchas al interior del campo doméstico" (1997, p. 7). La familia es un espacio donde se ponen en juego las identidades de sus componentes en un proceso de negociación. Según Domínguez, hay que pensar la familia "no como una institución social, ni como el lugar de constitución de una estructura psíquica, sino como el sitio donde se ponen en juego relatos y se negocian posiciones de poder discursivo e interpretativo" (En Fumis, 2012, p. 1297). En el caso de *Escenarios de guerra*, la familia es esencial porque constituye el elenco de actores para el escenario que va a reflejar los conflictos del relato.

El ser humano tiene una serie de características que le hacen único. Su pensamiento racional, la complejidad de sus emociones, sus reflexiones sobre la moralidad y la trascendencia son algunos ámbitos que muestran cómo las características que le definen responden a una compleja elaboración psicológica. Las personas estamos en un constante proceso de construcción de nuestra identidad desde la que posicionarnos en el mundo. Tal como señalan Eduardo Apodaka y Mikel Villarreal, «El individuo occidental es la subjetividad que poseemos más "acá" de esas acciones y relaciones,

una agencia dotada de voluntad y expresión propias, de su “naturaleza” y de “sus principios inmanentes”, que hacen “único” y “permanente en sí mismo” a cada ser humano» (2007, p. 104). La construcción de la identidad es un complejo proceso que va definiendo la forma de sentir, de pensar y de actuar de cada sujeto. La identidad se construye en torno a un ideal u objetivo por el cual el sujeto persigue llegar a un cierto modelo. Este es un concepto con larga tradición en el campo de la psicología que requeriría una minuciosa revisión que no interesa para este trabajo. En este trabajo, vamos a centrarnos en los esfuerzos de Tamara por definir quién frente a unos obstáculos y la solución que encuentra en su sensibilidad artística.

LA CONCIENCIA COMPULSIVA DE NARRADORA/DRAMATURGA

Escenarios de guerra de Andrea Jeftanovic es un texto muy interesante por la propuesta híbrida que realiza tanto desde el punto de vista del género literario como del modo en que se transmite su historia. Desde el comienzo la historia es contada por una narradora, pero que, al mismo tiempo, estructura los acontecimientos en escenas y de acuerdo a la oposición de personajes propia de una obra dramática. Andrea Jeftanovic (2020) es una de las autoras que tiene entre sus objetivos la hibridez de géneros y que mayor éxito tiene en la actualidad en el empleo no solo de estos sino también de distintos soportes para transmitir historias que, pese al fondo histórico o incluso autobiográfico, superan este para ofrecer una verdadera ficción acerca de los conflictos de la intimidad. Por ello, en este trabajo nos referiremos a la voz que dirige la ficción como narradora o dramaturga, en cualquier caso, como una voz en la que la autora delega el ejercicio de la creación en proceso. Tamara cuando es pequeña tiene problemas para hacer sus ejercicios de matemáticas porque los números que tiene manejar en ellos se le mezclan con las cuentas que hace su padre de las provisiones que tienen en casa. De modo que las angustias de su padre tiñen todo su pensamiento. “No es que yo no sepa, sino que los ejercicios mezclados con mis recuerdos dan otros resultados” (15). La narradora presenta aquí la incertidumbre sobre su mismidad ricoeuriana, es decir, no sabe determinar qué es aquello que la define de manera habitual, lo cual, paradójicamente, va a llevar a la repetición de una serie de impresiones y experiencias o compulsión, en el sentido psicoanalítico. Tiene una conciencia herida, que ha reprimido muchas experiencias, que vuelven una y otra vez en un intento por configurar una imagen determinada.

Es asimismo muy interesante cómo su fragilidad identitaria se refleja también en su cuerpo: “Mi piel es tan blanca que me puedo mirar por dentro. Ilumino mi revés con una linterna. Un rayo de luz distingue las cicatrices que el tiempo ha borrado por fuera y las costuras que han quedado por dentro” (24). En esta cita se observa cómo la blancura está asociada a la falta de consistencia. Seguramente, no haya ninguna



relación, pero recuerda esto a la mujer del protagonista de *El coronel no tiene quien le escriba* de Gabriel García Márquez, que está caracterizada también por una carne tan traslúcida que deja al descubierto la debilidad del cuerpo. En cualquier caso, el cuerpo femenino es retratado como herido no tanto físicamente, sino en los recuerdos que compulsivamente regresan tanto en el día a día como en las sesiones de terapia a las que asiste el personaje. Estos conflictos hacen que sus relaciones sean también problemáticas. En el sentido frommiano, no es capaz de un amor entregado o activo, precisamente porque necesita defenderse de estas cicatrices psicológicas que lleva consigo: “Hay un ansia de soledad idéntico, quiero simultáneamente que me ame y no me ame, que me llame y me olvide” (28).

En *Escenarios de guerra* son muy importantes las figuras paternas, que pueden ser interpretadas también conforme a la teoría psicoanalítica porque la obra da algunos indicios en este sentido. La narradora siente una gran admiración por su padre y empatiza con su traumática vida, marcada por la guerra y la escasez. Ella busca el afecto de su padre, pero este tiene también compulsiones que hacen difícil la relación y, cuando se separa de su madre, la relación se vuelve mucho más distante. Su padre proviene de los Balcanes, como también proviene la familia de Andrea Jeftanovic; y tanto la familia de Tamara como la de la autora acaban radicándose en Chile. En este trabajo, no se va a tratar tanto la cuestión histórica, sino como un cronotopo que despierta los conflictos familiares. El padre recuerda la guerra de la que escapó y, cuando su tierra de origen vuelve a estar en guerra, se reedita la sensación de desolación en él: “Son los mismos lugares que se incendian una y otra vez, cubriéndose del mismo polvo, pero de otros muertos” (39). La obra toma el título de *Escenarios de guerra* no solo por la guerra como un conflicto militar, sino por todas las formas en las que se da la separación de los personajes de los lugares y seres que aman. Así, su padre está lejos de su tierra, que ama y siente destruida; pero después también va a estar lejos de su propia familia. Tras el divorcio, la narradora dice: “Ahora papá se ha convertido en un paseo de domingo” (42). Se pierde la relación personal para quedar en algo circunstancial.

Por otro lado, la madre es el personaje que viene a limitar el acceso al padre, como ocurría en el complejo de Electra, pero, en este caso, la trama se complica. No se trata solo de que la madre impida el vínculo emocional con la hija, sino que la misma madre denuncia el abandono de su esposo y, con ello, consigue que, tras el divorcio, la narradora no vuelva a ver a su padre. “Sabes que hace tiempo que tu papá no me toca. Que tu papá sale con otras mujeres, que tiene muchas amigas” (45). Esta cita recoge varias oraciones que emplean la oración subordinada de forma paralelística para incidir de forma acusadora en la culpa del padre. En este caso, la hija es expulsada de la relación con su padre porque este es expulsado prácticamente de la familia por su mala conducta. Sin embargo, la narradora es también expulsada por la madre: “Alcanzo

a divisar a mamá, su sonrisa de bienvenida, su brazo que gira la llave. Su mundo es un triángulo perfecto, no un cuadrado irregular” (52). La madre es mucho más cariñosa con sus dos otros hermanos, porque Tamara le recuerda demasiado a su exmarido. Esta es descrita por su atractivo físico, y la dependencia de este para sentirse valiosa, que hace que también tenga al menos un amante. No obstante, *Escenarios de guerra* es un relato que lleva a todos los personajes a la pérdida, a una forma de melancolía. La melancolía se refiere a la incapacidad que tienen para asir la vida que desearían. “La conciencia o la vaga sensación de ser incapaz de hacer algo, así como la carencia de una relación satisfactoria con el medio ambiente» provocan la melancolía” (Bleuler 2003, p. 220). En el caso de la madre, su vida va a ser transformada por otra forma de daño corporal: la enfermedad. Y este daño adquiere una importancia extraordinaria no solo para su vida, sino también para la narrativa de la misma y la relación con su hija. Así, cuando está lejos de su madre, dice: “Mamá me enviará el relato de sus enfermedades por correo” (56). De un modo parecido a la relación con su padre, se pierde el vínculo personal para quedar en una anécdota o forma estereotipada de relación.

LA REPRESIÓN DEL EROS

En la teoría freudiana, la repetición de ciertas ideas, ansiedades o acciones aparentemente inexplicables viene dada por la represión del eros, es decir, por un trauma que fue ocultado y que impide la expresión libre del sujeto (Freud, 1991). Esto está perfectamente reflejado en *Escenarios de guerra* de Andrea Jektanovic en la representaciones espaciales, muy a menudo a través de imágenes topográficas. “Arrastramos los pies en migraciones redondas, que después toman forma de espiral” (62). Tanto los círculos como las espirales dan cuenta de aquello que se mueve siempre en torno a un centro, que, en este caso, se refiere a una especie de huida o búsqueda, que no acaba de dar una unidad ni a la mismidad, o aspectos repetidos de la forma de ser, ni a la ipseidad, a las relaciones con los otros y a los cambios que estos provoquen en una dirección. Así, los escenarios de guerra se dan fundamentalmente en las relaciones familiares, que, sin romperse, avanzan hacia una pérdida de vínculos: “El relato se desplaza por los territorios fragmentados y violentos de la historia íntima de una subjetividad protagónica que camina por el escenario de la unidad o, antes bien, ‘desunidad’ familiar” (Melgar 2014).

El carácter metanarrativo de *Escenarios de guerra* ofrece diversas marcas para la interpretación. Así, la narradora indica lo siguiente: “El pasado traumático de guerra se cruza con la historia privada, ‘mi propia guerra’” (70). Por ello, se puede ver cómo los traumas que pesan sobre sus padres, tanto por circunstancias sociopolíticas como por sus limitaciones personales, caen sobre ella y, de este modo, la familia es un escenario que refleja un complejo crisol de asuntos no resueltos y, principalmente,



la imposibilidad de encontrar una vida donde se exprese el eros, el verdadero deseo, que la narradora desconoce. Así cuando ella se relaciona con hombres, no es capaz del amor activo, sino que se produce una objetualización: “Este hombre más allá de los ‘a pesar de todo’, de los ‘no obstante’ es una sustancia que necesito, pero que a la vez me llena de sobresaltos” (73). Es muy interesante como la narradora expresa sus dudas a través de conectores concesivos, como “a pesar de todo, y adversativos, “no obstante”, que dan cuenta de las reticencias, de la falta de verdadero encuentro; y cómo se refiere al hombre como una “sustancia”, es decir, el encuentro amoroso se convierte en un ejercicio de consumo. Tanto el cuerpo masculino como el femenino son herramientas de una necesidad y pierden su vigor en el encuentro en lugar de enriquecerse humanamente en él. En ocasiones, incluso ella ejerce un papel propio de una mujer fatal: “Al llegar a casa abro las cortinas para dejar que la luz vele el negativo de la última víctima sobre mi cuerpo” (75). Aquí no solo se expresa el desapego de la narradora sino que es muy buen ejemplo del sentido estético con el que Andrea Jeftnanovic emplea los distintos medios para conseguir efectos poéticos. El negativo fotográfico se convierte en una poderosa metáfora de la guerra que se produce hasta en los encuentros amorosos de la narradora. Pero esa imagen solo oculta el fracaso de la verdadera expresión amorosa, por lo que “Tamara se convierte en migrante y melancólica de cada uno de los cambios” (Higuera, 2012, p. 36). El cambio de lugar y también de amores va asociado a la pérdida una parte de la novela, aunque, como veremos, no abarca todo el texto.

LA CONCIENCIA DRAMÁTICA

Si bien es cierto que *Escenarios de guerra* presenta numerosas situaciones de pérdida que harían pensar en que el tono de la obra es melancólico, quizá no sea justo afirmar esto sin matices. La melancolía en el sentido pleno solo podría darse si nos referimos a una obra en la que la narradora no encuentre alternativas y simplemente se limite a mostrar la decadencia familiar. *Escenarios de guerra* tiene un aspecto estructural que cuestiona esta visión. Como se ha mencionado, la narradora organiza la obra a través de escenas que indican la desunidad familiar, no obstante, en el final de la obra, se observa que la protagonista está empezando a vislumbraar quién es ella y quiénes son sus seres cercanos. El empleo de la metanarración permite a la narradora una capacidad de reflexión desde la que tomar postura: “Mediante el desdoblamiento de la subjetividad en narradora y personaje, se insiste desde el principio en la distancia entre el sujeto que recuerda y el sujeto recordado, desarmando con ello conceptos de unidad identitaria y poniendo en escena la subjetividad como performática” (Melgar 2014). Es decir, ella lleva a cabo una permfortividad en el sentido de un ensayo o relectura de sus experiencias, y esto le permite una empatía dramática, es decir,

comprender las motivaciones de las otras personas. Vamos a referirnos al conjunto de la performatividad y la empatía como conciencia dramática, un distanciamiento que permite el autoconocimiento y el vínculo con los otros. Esto no resuelve los conflictos por completo, pero la narradora es capaz de entender que tanto sus padres como su novio están buscando lo mismo que ella: “Cada uno ensaya a solas para el día de la representación, donde armaremos por primera vez la obra completa” (87). Esto es muy valioso porque, dentro de un marco psicoanalítico, podríamos decir que *Escenarios de guerra* presenta un fantaseo, la visión imaginaria que produce la narradora (Freud, 1992), pero va más allá de ser una mera sustitución o compensación de la realidad, porque permite que ella encuentre una nueva postura frente a lo sucedido

En su búsqueda de libertad, uno de los personajes más importantes Franz, que no solo es su novio, sino también su compañero de viajes. En un primer momento, los novios que tiene llevan lejos a la protagonista de su familia y con Franz va a empezar un viaje, pero que la va a llevar de vuelta a visitar a sus hermanos y a recuperar el diálogo con su familia. En la relación con él es donde más abundan las referencias cartográficas que hacen del viaje una búsqueda identitaria. “El cuerpo de Franz es un mapa tan familiar, doblado en los mismos sitios, pero un mapa que nunca se despliega del todo. Me animo a cruzar la frontera” (89). En su relación con Franz ella sale de sí misma, de su pasividad y de la objetualización, para realmente exponerse a volver a sufrir, pero también a amar. Y es ahí donde ella empieza a ver quién es realmente “Me estoy acercando al origen, a las brumas de un comienzo que es el principio de un fin”. Todas las metáforas visuales, sean de otros soportes, sean de mapas o de elementos atmosféricos, son muy hermosas y expresan una búsqueda identitaria que, como en la vida misma, aún con mucho esfuerzo, sigue siendo borrosa. Sin embargo, la esperanza está puesta precisamente en la capacidad para reflexionar y así se pregunta: “Quién seré después de que caiga el telón y la palabra fin se escriba” (92). La narradora percibe que está elaborando su propia historia y estará haciéndolo hasta su último día. Del mismo modo, se da cuenta de que no puede vivir sola, sino que necesita a los demás y los demás la necesitan precisamente para escribir juntos su historia: “Los personajes se escriben unos a otros” (95).

CONCLUSIONES

Escenarios de guerra indaga en la memoria, como aquella faceta en la que se recuerda y se regresa a la soledad. La narradora lleva a la escena los conflictos de los orígenes de su familia, de las incertidumbres políticas y de los desencuentros personajes que marcan su vida como un camino de guerra y heridas. Se observa en la obra una pérdida constante que hace muy compleja la formación de su propia identidad y que tampoco permite la expresión de sus verdaderos deseos. Por ello, Andrea Jeftanovic



expresa con distintas metáforas y con la metanarración el choque entre la narradora y otros personajes y la dificultad de un verdadero encuentro entre ellos. Sin embargo, el mismo carácter metatextual de la obra permite la conciencia dramática, compuesta por la performatividad dramática y la empatía dramática, que dan lugar sino a una superación del dolor, al menos al reencuentro y al comienzo del sentido de la propia experiencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Apodaka, E. y Villarreal, M. (2007). El sujeto individual moderno. De los escenarios de su construcción a los de su desmontaje. En A. Gurrutxaga Abad (Coord.), *Retratos del presente: la sociedad del siglo XXI* (pp. 103-140). Universidad del País Vasco.
- Bleuler, E. (2003). *Demencia precoz. El grupo de las esquizofrenias*. Paidós.
- Bourdieu, P. (1997). "Espíritu de familia". Comps. M. Neufeld, M. Grimberg, S. Tiscornia y S. Wallace. *Antropología social y política. Hegemonía y poder: el mundo en movimiento*. Eudeb.
- Erikson, E. H. (1994) *Identity, Youth and Crisis*. Norton.
- Freud, S. (1913). «Múltiple interés del psicoanálisis». Librodot.com.
- Fumis, D. "Ficciones de familia: el cuerpo de la infancia. Notas sobre El palomo cojo de Eduardo Mendicutti". *V Congreso Internacional de Letras* (2012). 10 enero 2017. Recuperado de: <http://2012.cil.filo.uba.ar/sites/2012.cil.filo.uba.ar/files/0169%20FUMIS,%20DANIELA.pdf>.
- Freud, S. (1991). «La fijación al trauma, lo inconsciente». Obras completas XVI. Amorrurtu ediciones, pp. 250-261.
- Freud, S. (1992). «El creador literario y el fantaseo». Obras completas IX. Amorrurtu ediciones, pp. 123-136.
- Fromm, E. (2014). *El miedo a la libertad*. Paidós.
- Higuera Pastene, P. E. (2012). Memoria en Escenario de guerra de Andrea Jeftanovic. Universidad de Chile.
- Jeftanovic, A. (2011). *Escenario de guerra*. Ediciones Lanzallamas.
- Jeftanovic, A. (2020). Conversaciones con escritores (II): Andrea Jeftanovic. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=w5VIaZUViIU>
- Melgar Pernías, Y. (2014). Memoria, representación y escritura en Escenario de guerra, de Andrea Jeftanovic. *Bulletin of Hispanic Studies* (1475-3839), 91(2).
- Ricoeur, P. (2005). *Caminos de reconocimiento*. Trotta.
- Sevilla-Vallejo, S. (2017). *Cómo escribir ficciones según Gonzalo Torrente Ballester*. Editorial Académica Española.

