

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 traspa 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.