



Káñina

ISSN: 0378-0473

ISSN: 2215-2636

Universidad de Costa Rica

Perea, Fabián

La antigüedad del dolor: agencia, identidad y venganza en
la elaboración de la ficción como mecanismo de reparación

Káñina, vol. 46, núm. 1, 2022, Enero-Abril, pp. 69-96

Universidad de Costa Rica

DOI: <https://doi.org/10.14482/INDES.30.1.303.661>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=44271827004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



LA ANTIGÜEDAD DEL DOLOR: AGENCIA, IDENTIDAD Y VENGANZA EN LA ELABORACIÓN DE LA FICCIÓN COMO MECANISMO DE REPARACIÓN

The antiquity of pain: agency, identity, and revenge in the elaboration of fiction as a reparation mechanism

Fabián Perea*

RESUMEN

A través de un ejercicio narratológico establecido por medio de la lectura de *Beloved* y *Medea*, se busca comprender los mecanismos que conforman la tragedia como género literario, para analizar de qué manera la ficción podría constituir un recurso de reparación simbólica de la agencia de comunidades sistemáticamente marginadas, en virtud del uso de la venganza como dispositivo de reivindicación.

Palabras clave: Narración, Discursividad, Deseo, Beloved, Medea.

ABSTRACT

By means of a narratological exercise established through the reading of *Beloved* and *Medea*, this article seeks to understand the mechanisms that form tragedy as a literary genre, to analyze how fiction could constitute a resource for symbolic reparation of the agency of systematically marginalized communities, by virtue of the use of revenge as a device of vindication.

Keywords: Narration, Discursivity, Desire, Beloved, Medea.

We tell ourselves stories in order to live [...] We look for the sermon in the suicide, for the social or moral lesson in the murder of five. We interpret what we see, select the most workable of the multiple choices. We live entirely, especially if we are writers, by the imposition of a narrative line upon disparate images, by the "ideas" with which we have learned to freeze the shifting phantasmagoria which is our actual experience.

Joan Didion- *The white album*

1. Introducción

Partiendo de la idea de la concepción del lenguaje como un sistema de significación social y, paralelamente, reconociendo que ha existido un silenciamiento de dicha capacidad significativa por parte de comunidades dominantes hacia sectores dominados, es posible pensar que, en el transcurso de la historia, hayan existido manifestaciones literarias que, además de dar cuenta del silenciamiento referido, tengan la intención de usar la ficción como una herramienta de acercamiento, análisis y reconfiguración de los paradigmas literarios que han erigido las discursividades que estructuran una

* Universidad del Rosario. Bogotá, Colombia. Investigador. Departamento de Antropología. Correo electrónico: fabian.perea2017@gmail.com Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0003-3490-2988>
DOI: [10.15517/RK.V46I1.50468](https://doi.org/10.15517/RK.V46I1.50468)

Recepción: 28/9/2021

Aceptación: 2/12/2021



sociedad en particular. En este sentido, el abordaje teórico literario de *Medea* y *Beloved* permitiría comprender ambas obras como la puesta en escena de una voz narrativa subyugada a un mutismo histórico. Así, en el presente artículo, se entenderá “voz narrativa” como la capacidad de poseer y ejercer un lugar de enunciación dentro del ámbito discursivo que instituye una sociedad.

En consecuencia, al introducir el concepto de agencia, a pesar de hacer uso de los postulados de Amartya Sen (2010) y de la ampliación de estos, en virtud de la lectura realizada por Crocker y Robeyns (2010), es importante tener en cuenta que este es presentado a manera de paralelo y no como sustituto de la voz narrativa. Bajo esta perspectiva, es indispensable leer la idea de la agencia entrelazada en este artículo a la luz de la discusión creada en torno al carácter simbólico-literario de los textos, para poder comprenderla como una entidad que representa, dentro del plano simbólico, la capacidad creadora de una voz narrativa. Por lo anterior, al hablar de amenaza y de reparación del lugar de enunciación, se hará referencia a los mecanismos que simbolizan la disminución o la ampliación de las voces narrativas analizadas.

2. Glosa

Sethe tiene un árbol en la espalda. La piel se ha desgarrado en ramas que siguen un curso impasible y brotan en cerezos que son la morada del tiempo, pues en el 124 Bluestone Rd.¹ todo ha sido entumecido por el estupor de un acto pasado. Así pues, solo la carne abierta de Sethe provee en su tronco un mapa que permite intuir la voluntad de un movimiento que sobrepasa la petrificación del presente. En el marco de esta piel muerta, que se aferra a la idea de su carácter inmarcesible, *Beloved* (Morrison, 1987) se presenta como un escenario que pone en cuestión, más allá de una tensión entre las acciones acaecidas y las consecuencias del presente, el uso del pasado como una pulsión que erige y ratifica la posibilidad de la existencia de Sethe. Justamente, el movimiento narrativo que se entrelaza entre el presente yerto y el pasado latente es el cimiento de una aposiopesis sostenida a lo largo del

¹ Nombre mediante el cual Toni Morrison denomina al lugar donde conviven, en principio, tres de los personajes principales de la novela *Beloved*, a saber, Sethe, Denver y el Fantasma.



texto que, más que invitar a ser llenada, constituye el lugar en el cual Sethe ha podido conjurar un silencio que mantiene intacta la única fuerza constructora de su presente.

En *Beloved*,² el lugar de la agencia extiende sus raíces a través de este intersticio temporal, en el cual Sethe y su entorno se encuentran suspendidos,³ pues, al igual que las cicatrices que forman el árbol que carga a cuestas, la agencia parece ser el remanente de un pálpito, de una voluntad que pudo ser materializada en una acción, la cual cambió la relación que Sethe sostenía consigo misma y con su entorno. No obstante, puede afirmarse que, en el presente narrativo que inaugura *Beloved*, la agencia está tan anquilosada como la piel que da cuerpo al árbol referido y, en articulación con el camino hacia el pasado al cual este incita, es viable comenzar a rastrear la posibilidad de un dinamismo en la escritura de la novela. Es decir, de la representación de la concepción de la agencia a través del texto, para comprender, finalmente, cómo esta ha devenido en una herramienta que suspende a Sethe en un presente liminal (Turner, 1969).

En contraste, la apertura de la voz narrativa en *Medea*, de Eurípides (2003), fija la lectura de los eventos en un presente, que demanda una acción a través de una pregunta iracunda: ¿Qué hacer

² Desde el título, es posible intuir la importancia de la articulación entre el pasado y el futuro en la obra, pues, desde un acercamiento literario, la palabra *Beloved* no solo representa el nombre de la hija muerta de Sethe, lo que permite situar la lectura desde el recuerdo de un hecho que se extenderá transversalmente en el desarrollo del libro, sino que también es la única palabra que parece importarle a esta del sermón propiciado por el sacerdote durante el entierro de su hija. Lo que incita a pensar en un proceso de discernimiento, en el cual el recuerdo inaugural de la obra queda fijado en la lápida de la bebé muerta, actuando a la par como mensaje elegíaco, que sella la relación entre Sethe y su hija, y como posibilidad de nombrarla, pero no inmediatamente como si se tratase de un bautizo, sino mediante una construcción, una narración silenciosa que Sethe llevará a cabo a través de la historia, en la cual el asesinato de su hija, concebido como un acto de amor, hará de ella el epíteto de *amada*. Además, al panorama literario expuesto anteriormente puede añadírselle un análisis morfológico de la palabra *Beloved*, que también daría cuenta del movimiento narrativo entre el pasado y el futuro expuesto en la obra, pues, en principio, “Beloved” funciona como adjetivo, que da cuenta de la cualidad del sujeto en el pasado, es decir, de alguien que *fue amado*. No obstante, al separar los componentes de la palabra, se obtiene “be loved” que funciona como imperativo, que sentencia, aconseja o implora una acción, en este caso, que alguien *sea amado*. A través de la relación de la lectura de la palabra como un adjetivo, el lector puede acercarse a un sujeto que tiene un lugar en el pasado, pero cuyas acciones se extienden en el futuro a través del imperativo, que hace uso del verbo en infinitivo (be) para denotar lo inconcluso de una acción, en este caso, del *ser amado*.

³ La importancia de la agencia como personaje literario será un asunto hilado a través de este texto, por ahora, basta decir que, como base de este artículo, se hace uso del concepto de agencia relatado desde la teoría de la justicia propiciada por Amartya Sen, en la cual es entendida como “[...]what a person does or can do to realize any of his or her goals and not only ones that advance or protect his or her well-being” (Crocker y Robeyns, 2010, p. 64).



después de una traición? Aquí, el pasado es invocado gracias al coro y a la nodriza, quienes expresan su deseo de que Medea no hubiese salido de su tierra natal en compañía de su esposo, pues, quizá, de esta forma se evitaría la catástrofe que está a punto de acontecer. A través de este condicionamiento del presente, la lectura invita a preguntarse cuál ha sido la traición sobre la idea del futuro que Medea creó al salir de su país y, consecuentemente, por qué la desfiguración de aquella imagen, de este deseo del pasado, reclama una acción desde el presente. De manera pues que, dentro de la pregunta que pone en escena el descorrer de la obra, reside la intuición de una acción, la cual fue capaz de imaginar un futuro ansiado, y de un deseo manifiesto por llevar a cabo un hecho que movilice fuerzas que representen el desgarramiento ante aquella imagen desvirtuada.

Dentro de esta discursividad creadora, el papel de la agencia reclama preponderancia para llevar a cabo el desglose del texto. En este sentido, el pasado es contemplado solo para constatar la forma en la que este dista del presente, así, la narración no estará suspendida en una suerte de *momentum* sostenido, en el cual la agencia es el remanente de una idea, por el contrario, en efecto, es al ejercerla que la obra se hace posible. El desarrollo de la narración estará mediado, consecuentemente, por la intención de la protagonista de dar cuerpo a aquella intuición sobre la agencia mencionada. Aún más, la constante pregunta que rodea a los actos de la agencia en Medea, si bien exige una persistente narración en presente, también supone un cuestionamiento de los hechos anteriores, más no con el fin de hacer de estos el escenario central de la obra, sino en aras de realizar un paralelo que permita preguntarse cuál era el estado de la agencia ejercida por Medea en los recuerdos evocados y, seguidamente, cuál es el de ahora.

Los movimientos de la agencia entre el pasado, el presente y el futuro anhelado son dados gracias a la elaboración de una imagen de un escenario de expectativas deseadas. Es, justamente, a través de la articulación temporal permitida por esta imagen que la voz narrativa de los personajes de ambos textos será elaborada a partir de un “yo” que desea y crea, pues en ella no solo se atestiguarán las circunstancias que dan pie a la puesta en escena de una palabra que nombra, que particulariza la estructura del mundo circundante al enunciarlo desde su singularidad, sino que, además, se ratifica a



sí misma como el vehículo necesario para ejercer la agencia que permitirá circunscribirse a aquella imagen del futuro, pues si un sujeto no posee un lugar de enunciación que le permita aprehender el mundo, este no podría causar modificaciones sobre el mismo.⁴

Así, el contraste del uso del tiempo narrativo en los escritos se entrelaza a través de lo que podría denominarse como el ‘estado de la agencia’, es decir, la relación entre el deseo manifestado por realizar una acción y la consecuente posibilidad de acción en aras de realizarlo. Como se ha esbozado, la agencia en Sethe funge como una translocación del pasado, que permite ratificar el presente del personaje al crear una imagen de este, sustentada por una decisión de antaño, materializada en una acción que tendría como fin dar soporte a la idea de futuro concebida por la protagonista. En disonancia, en *Medea*, la agencia es esgrimida desde el presente con el objetivo de responder a la acción de amenaza de la imagen del futuro que la protagonista ha concebido. Las posturas de ambos textos implican, en principio, un posicionamiento de la agencia como una herramienta que podría ser ejercitada para reconstruir la idea de un deseo estipulado como ideal. Consecuentemente, en el panorama que se edifica en la conjunción de las obras, la agencia exhibe la intención de acunar la idea del futuro que las protagonistas estipularon, bien sea a través de la invocación del pasado, o por medio de una lucha erigida desde el presente para restaurar el mismo.

¿Qué puede hacerse, entonces, cuando la imagen del futuro anhelado es amenazada?, ¿qué implicaciones acarrea dicho encuentro de fuerzas para la narración de las voces creadoras? Si se concuerda con el postulado que comprende la relación existente entre la agencia y el ‘yo’ narrativo

⁴ La idea de la imagen deseada puede ser rastreada hasta la lectura que Pereira (2018) realiza del concepto de imaginación de Aristóteles, sobre el cual se afirma que “[...] el alma discursiva utiliza imágenes, lo que afecta tanto la actividad intelectual como la vida práctica [...] por lo que la agencia humana, en tanto que involucra tanto el conocimiento como la acción, no puede ser concebida sin imaginación” (p. 17). No obstante, existe una linealidad hacia el futuro del lugar de aquello que es anhelado en esta aproximación, que no permite comprender la imaginación en una amplitud mayor con respecto a su relación narrativa temporal, pues en esta postura “[...] la imaginación práctica ejercida como imaginación ética tiene la función de anticipar, es decir, de hacer presente el futuro, y especialmente de llevarnos a prepararnos para los posibles eventos que vayan a ocurrirnos”. (p. 19). En contraste, la idea de la imagen del futuro aquí señalada busca comprender la relación de la agencia con la voz creadora no solamente como la capacidad de elaborar una imagen continua del futuro anhelado, sino de usar esa imagen como manifestación de un deseo del pasado, que tendrá como fin sustentar el presente, incluso si no existe ya la posibilidad de cumplirlo, tal como se expondrá en el apartado a seguir.



como una elaboración dialéctica de relacionamiento con su entorno, entonces, es posible aceptar que cualquier vejación contra aquello que ha sido construido a partir de la agencia implica una reconfiguración del espacio de enunciación del “yo”. En esta encrucijada, el resquebrajamiento de la imagen del futuro de Sethe y de Medea, no solo atenta contra esta idea deseada, sino contra la capacidad misma de desear, que ha sido manifestada a través de la voz narradora y materializada por medio de la agencia.

Ante un discurso censurante, no es sino coherente pensar en una respuesta que busque impedir la realización de un hecho que atente contra la imagen del futuro deseado y que, además, tenga como fin el desarraigo de la intención de reducción del acervo del lenguaje que ha permitido la construcción puesta en escena de la agencia. Es en esta yuxtaposición de voces que la disputa por la agencia se ve interpelada por la venganza, pues en ella residirá también una dicotomía, pero, a diferencia de aquella perteneciente a la amenaza de la imagen referida, esta albergará la posibilidad de desmantelar la discursividad amenazante expuesta. En este sentido, el desmantelamiento expresado a través del acto de venganza no tendrá por fin último el devolver el daño causado por el otro, aquel que atenta contra la imagen del futuro deseado, sino que buscará crear una herida que delimita el territorio de la voz amenazante, un rasguño que devendrá en un intersticio imposible de ser franqueado.

Frente a este territorio narrativo, se hace necesario comprender los mecanismos ejercidos para lograr poner en escena la voz narrativa del “yo” que permitirá el ejercicio de la agencia. Consecuentemente, será menester deshilar de forma detallada la relación establecida entre la imagen del futuro deseado, aglutinada a partir del repertorio del lenguaje del “yo”, con el hecho que la amenaza, para comprender de qué manera la venganza es ejercida como una ratificación de la capacidad de creación de la voz narrativa. Al llevar a cabo esta reformulación de la venganza desde una perspectiva literaria, sería posible entender la agencia como una herramienta que permitiría la concepción de la ficción como la posibilidad de una vehiculación de un simbolismo reparativo.

En aras de garantizar el entendimiento de la venganza, más allá del acercamiento limitante que la define como el acto de equiparar los daños causados entre individuos, es fundamental



comprender los signos lingüísticos que son movilizados con el fin de asegurar la capacidad narrativa de las voces creadoras de las protagonistas en los textos referenciados. Bajo esta intención, es imprescindible entender que, como será detallado al exponer la relación establecida entre los personajes de las obras a tratar, el interés de quienes amenazan las imágenes del futuro de Sethe y de Medea, al tener el objetivo de restringir la agencia de estas, es facilitar el dominio que podría ser ejercido sobre ellas. Así, el acto de venganza que implica afectar la entidad sobre la cual se espera ejercer un control, se manifiesta como una solución útil para enfrentar a la doble amenaza del silenciamiento del deseo y el ejercicio de la agencia.

3. La poiesis de la voz narrativa

Desde la perspectiva propuesta sobre el uso del tiempo en las narraciones presentadas hasta ahora, el abordaje del escenario literario presentado en *Beloved* posee una apertura que funciona a manera de invitación a la comprensión del contexto narrativo desde el cual Toni Morrison escribió la novela. En ella, la manifestación de una necesidad de entendimiento de las particularidades de la diáspora africana esclavizada en Estados Unidos toma cuerpo, al hacer uso de personajes que ponen en cuestionamiento, de forma directa o a través de una inferencia, los símbolos que son articulados para representar una identidad fabricada, en la mayor parte de los casos, desde una maquinaria de producción cultural hegemónica. Dentro de este abanico de representaciones, Morrison moldea una atmósfera, en la cual la intención final será la exploración de los encuentros de los deseos de una comunidad históricamente marginada del terreno de la agencia.⁵ No obstante, el texto no plantea una inocencia narrativa, donde la búsqueda por un cuestionamiento de las diversas identidades negras lleve a la desarticulación histórica y contextual que implicaría el contarlas sin tener en cuenta la alteridad en la cual se encuentran inscritas. Por lo anterior, la paradoja planteada por la obra de Morrison, en *Beloved* en particular, será la posibilidad de dar muestra de una meticulosidad narrativa,

⁵ Toni Morrison, al hablar sobre la escritura del dolor que experimentaban sus personajes, afirmó que este era un resultado “[...] of [her] willingness to bear witness and to see the world from her or his point of view [...] a willingness to listen, hear, see, be aware of, in order to do them justice” (Rose, 2003, 26m41s).



que permita posicionar la creación de las identidades negras al tiempo que se interpela, sin hacerle protagonista, a una otredad blanca.

En aras de esculpir el panorama descrito anteriormente, Morrison concede una voz de omnipresencia a dicha otredad dentro del esquema narrativo inicial de *Beloved*. Lo cual permite, por un lado, generar la sensación de poseer un marco referencial constante, que se erige como una suerte de vigilancia y restricción de las acciones llevadas a cabo por la protagonista del texto, Sethe, una mujer negra. Por otra parte, funciona como representación de la relación expresada por los personajes blancos del texto hacia los personajes negros, en tanto que los primeros, en efecto, poseerán un lugar de enunciación que tendrá como objetivo su propia expansión, con el ánimo de garantizar el dominio sobre todas las entidades dentro de su terreno discursivo. Además, el contexto de la esclavitud en el cual se enmarca la novela acrecienta el lugar de esta otredad blanca como poseedora, en apariencia, del monopolio de la posibilidad de creación, dominio y deseo, pues, dentro de este lenguaje de poder, es su voz la que nombra al mundo.

Ahora bien, aunque en la otredad referida se podría leer la intención de pensarse omnipresente, ilusión que en algunos casos es permitida y motivada por la voz narradora, esta no posibilitará la concepción de una omnisciencia por parte de esta entidad. De esta forma, la vigilancia referida podrá tratar de manifestar su presencia en todas partes, pero no tendrá la capacidad de ejercer un control total, puesto que desconocerá la idiosincrasia de aquello que desea dominar. Es dentro del intersticio entre la omnipresencia y la omnisciencia que *Beloved* es expandida, para permitir la morada de una intimidad del lenguaje que será utilizada como un recurso literario. Ello pondrá de manifiesto, además de la puesta en escena de espacios discursivos a los cuales no tendrá acceso lo blanco, la posibilidad de una aprehensión del entorno por medio del habla, en el cual los personajes negros de la obra se mueven, y, por tanto, de la creación de una conciencia diferenciada de la hegemónica, que es capaz de resaltar una posibilidad deseante:

[...] I got a tree on my back and a haint in my house, and nothing in between but the daughter
I am holding in my arms. No more running-from nothing [...] I was pregnant with Denver



but I had milk for my baby girl. I hadn't stop nursing her when I sent her on ahead with Howard and Bulgar. [...] "We was talking 'bout a tree, Sethe." "After I left you, those boys came in there and took my milk. That's what they came in for. Held me down and took it. I told Mrs. Gardner on em. [...] "They used cowhide on you?" "And they took my milk" "They beat you and you was pregnant?" "And they took my milk!" (Morrison, 1987, pp. 16-17)

En el escenario discursivo de la conversación anterior, el *Black English Vernacular*, (Labov, 1972) usado como manifestación literaria de la construcción de una identidad,⁶ permite la elaboración de un espacio deseante, en el cual la narración se verá nutrida por la particularización de la relación establecida a través de la significación del lenguaje usado por los personajes negros en *Beloved*.⁷

Es dentro de este tejido narrativo que Sethe es introducida en el texto. En principio, Morrison hará uso del narrador omnipresente –al cual se ha hecho referencia anteriormente– que, desde la tercera persona del singular, relatará la existencia de Sethe y de su entorno. A través de esta voz vigilante, Sethe es movida alrededor de una serie de acciones dentro del texto que se sumarán, para permitir al lector comprender que, hasta cierto punto de la historia, su identidad estará definida desde el rótulo de mujer negra esclavizada. Aquí, por consiguiente, el acceso a la presentación identitaria de Sethe a través de la narración omnipresente dará cuenta de la limitación del lugar de enunciación de la protagonista, quien es entendida hasta el momento solo como el instrumento mediante el cual

⁶ Labov ha sido enfático al afirmar y demostrar, a través de los extensos estudios sobre los cambios sociales con respecto a las variaciones lingüísticas, cómo el *Black English Vernacular*, más allá de ser un objeto de discriminación, ha devenido un elemento estructural de la conformación de la identidad comunitaria, la jerarquización, la protección y la insulación para las comunidades negras en los Estados Unidos. Al respecto, véase, *Language in the inner city: Studies in the Black English Vernacular* (1972).

⁷ Algunos de los varios ejemplos que podrían mencionarse del uso del *Black English Vernacular* en el fragmento de la novela, en el párrafo anterior, es la palabra *haint*, derivada de *hunt* y relacionada con el vocablo *ghost*. Esta variante era usada por las comunidades negras de los Estados Unidos en historias de fantasmas reinterpretadas dentro de sus grupos sociales (Redding, 2011). No obstante, con el pasar de los años, la palabra permeó otras comunidades, cargando consigo prácticas rituales arraigadas en la cotidianidad de algunos sureños estadounidenses, tal como el uso del color *blue haint* para pintar la entrada de las casas, esperando que, al imitar el tono del cielo, los espíritus se confundieran yendo hacia arriba, en lugar de entrar en ellas (Parks, 2020).



una voz con un espacio de enunciación más amplio, la de sus esclavizadores, podrá obtener beneficios.⁸

Por su parte, de la lectura de Eurípides, al igual que de la Morrison, podría elaborarse un espacio literario donde sea confrontada la relación establecida entre dos categorías sociales, para develar el uso del poder dentro de la configuración de sus identidades. Con lo anterior se está haciendo referencia a la puesta en escena de una otredad entre lo masculino y lo femenino dentro de la sociedad griega del siglo V a. C. Por el momento, es menester señalar que Eurípides, con ánimos de llevar a cabo la empresa descrita, se vale del anclaje de los géneros literarios, en la sociedad griega, para hacer de *Medea* un texto intransigente en su naturaleza cuestionadora de la discursividad de los roles de género, que estructuraban a la sociedad referida. Para comprender la premisa anterior, es imprescindible recordar que *Medea* pertenece a la tradición del teatro griego clásico, lo que implica, en principio, que su escritura fue realizada con el fin de ser presentada ante el público. Además, dentro de la idiosincrasia del teatro, *Medea* es adjudicada por el canon literario al subgénero de la tragedia, ello supone un distanciamiento con la representación epopéyica clásica del héroe, generalmente masculina, que busca superar un cúmulo de peripecias para mostrar su valía al lograr su objetivo, y, en cambio, supone la representación de un personaje, usualmente femenino, que es asediado por la idea de un sentimiento particular que interpela su constitución como sujeto. En este sentido, la tragedia griega fue ubicada en el céntit de las expresiones culturales de la época, debido a su carácter expiatorio que permitía, en el seno de la reunión de la sociedad griega que festejaba las Dionisias, la relectura y consecuente transfiguración y dolencia colectiva de un malestar subyacente dentro de la

⁸ Dentro del marco literario en el que se erige la obra de Morrison, es importante notar un interés particular por, como lo menciona Ferguson (2007), ubicar su narrativa en escenarios en los que la alteridad de las comunidades negras estadounidenses se ha visto particularmente exacerbada con respecto a su posición en la historia, pues lo que suele ser tomado como una invisibilización de la negritud debería ser reformulado como una instrumentalización de la misma, término que permitiría, más allá de reconocer la elaboración de lo negro como una imagen útil para permitir la existencia de una idiosincrasia blanca, comprender cómo dicha actuación de convertir lo negro en objeto utilizable deviene en la aridez de una episteme desarraigada. En este sentido, se está ante el entumecimiento de la cognición, de las formas de relacionarse con el mundo, el cual solo permitirá la actuación delimitada de la agencia a través de los deseos de quienes ostentan el poder de transformarla en un utensilio.



narrativa que estructuraba a la Grecia Antigua (Romilly, 2019). He aquí el palco que alberga a la coyuntura discursiva desde la cual Eurípides habla.

La relevancia del contexto anterior, además de añadir un indicio articulador entre los textos a tratar, radica en la posibilidad de pensar el género literario, y no solo la historia contada, como una maniobra artística que pone en cuestión su propia tradición discursiva. De forma detallada, lo que puede inferirse desde la perspectiva planteada sobre la decisión del uso de la tragedia, en lugar de la epopeya, para escribir *Medea* es –paralelo a la necesidad de la narración de elaborar una emoción particular– la imperatividad de crear un terreno literario en el cual dicha historia tuviese cabida. Es decir, constituir un lugar de enunciación paralelo al cercado por la epopeya. De esta forma, *Medea* comienza a hilar su narrativa desde el halo de este último género, pues su historia está enmarcada en la travesía de los Argonautas,⁹ y decanta en la ampliación de la particularización de su voz en la narración trágica.

Aún más, como bien lo ha señalado Marianne Hoppman, Eurípides extiende el domino de los géneros literarios hasta presentar una articulación entre la estructura clásica de la epopeya y la tragedia, para permitir la formulación de una revalorización del estatus literario desde el cual *Medea* desarrollará su historia:

Honor is coming to the female race! The chorus of Corinthian women enthusiastically sings these words. (E. Med. 417–18) as they hear Medea describe how she will avenge her honor [for] it will allow for a twist in the spoken tradition [...] that will bestow praise on women and put an end to the old misogynist discourse castigating the “the female race”. Medea’s attachment to her honor and reputation engages the model of the Homeric and Sophoclean heroes [...] Medea’s speeches appropriate and twist the language of praise and blame about women epitomized in the epics of Hesiod and the iambic poetry of Archilochus and

⁹ Los relatos de los Argonautas cuentan las travesías por las cuales Jasón, esposo de Medea, pasó durante su navegación en la nave Argos para completar una serie de tareas que, de ser superadas, acrecentarían su poder político. Dentro de dichas peripecias, Medea, como ella misma ratificará dentro de la obra homónima, fue la protagonista silenciada que permitió el éxito epopéyico de Jasón. (Lordkipanidze, 2001).



Hipponax. References to lyric diction also cast Medea as an athlete emulating the victors celebrated by Pindar [...] As such, [Medea] can be analyzed as an ancient precursor of the modern concept of mythopoiesis, which describes the revision of prevailing myth or discourses by minoritarian (often female) speakers [...] Yet the increasing gap between Medea's revenge and the plot of the Iliad, as well as her progressive alienation from the internal audience, suspects that her palinode will not bring her glory (*κλέος*) associated with communal performances of epic. (2008, pp. 155-158)

Es a través de esta translocación literaria que Eurípides logra eclosionar hábil y sutilmente el espacio narrativo griego, para propiciar un lugar de interlocución en el cual Medea no solo pueda contar su propia historia desde la interpelación simbólica de la epopeya tradicional, lo que permite su concepción “[...] as the autor of her own myth and enacts a new *λόγος*” (Hoppman, 2008, p. 156), sino que, además, hace partícipe al público griego como espectador teatral, mas también como reproductor y reconfigurador de las formas de narración que nutren el *habitus* griego.

Para completar el panorama literario presentado en Medea, es necesario traer a colación el aspecto vehiculador de la tragedia, esbozado al comienzo de este apartado, que la comprende como la posibilidad de representación de una emoción dentro de un contexto, más que de un individuo. Esta distinción es crucial para comprender la voz narrativa que Medea desenvolverá a través de la obra, pues la emocionalidad adjudicada a la tragedia griega es el atributo retórico que permite persuadir al espectador hacia una empatía anclada a un sentimiento que no está completamente moldeado. Así, el dolor infundido en el texto es una mano extendida hacia el lector, que lo invita a entrar en una morada emocional familiar que, aunque crezca en extrañez a medida que se añaden detalles contextuales a dicho sentimiento, mantendrá la emocionalidad catalizadora como norte de lectura. En suma, la tragedia es la artesanía de la tempestad, del pulso de la emocionalidad humana.¹⁰

¹⁰ Resuenan, familiarmente, los versos de Anne Carson: “Why does tragedy exist? Because you are full of rage. Why are you full of rage? Because you are full of grief.” (2006, p. 7).



La conjunción de la constitución de la estructura narrativa de *Medea* decantará en la primera escena del texto, en la cual la Nodriza evocará el pasado epopéyico de la historia contextual de Medea, además de presentar ante el espectador el presentimiento de la furia de esta, que se arrebola a través de la apertura del texto y pone de manifiesto la tensión entre la masculinidad expelida desde la epopeya y el cuestionamiento del lugar de la identidad femenina que conducirá la tragedia:

¡Ojalá que el caso de Argo no hubiera cruzado volando por las aguadas Simplégades hacia la tierra de los Colcos, ni nunca hubiera caído en los valles del Celión el pino, habitado por el hacha, ni hubieran empuñado el remo las manos de los hombres más audaces, los que fueron a buscar a Pelias el vellón de oro! Pues así nunca mi señora, Medea, hubiera zarpado hacia las torres de la tierra de Yolco, herida en su corazón por el amor de Jasón. Ni habitaría, tampoco, después de haber convencido a las hijas de Pelias que mataran a su padre, esta tierra de Corinto con su esposo y sus hijos. Intentaban complacer a los ciudadanos de esta tierra, a la que ella llegó como fugitiva, obediente de todo a Jasón, precisamente esta es la mayor seguridad: cuando la mujer no disiente de su marido. (Eurípides, *Med.*, vv. 1-44)

Esta plegaria formará, consecuentemente, la bisagra narrativa en la cual residirá la voz de Medea, coyuntura que buscará ser extendida a lo largo de la obra, con el fin de ampliar su espacio discursivo.

4. Formación y consolidación de la agencia

Si, por una parte, el espacio de interpelación sobre la constitución de la identidad, con sus limitaciones y posibilidades de acción, se encuentra en el reflector central, en la expiación permitida por la tragedia en *Medea*. Por otra, el marco literario elaborado por Morrison crea una neblina sobre la naturaleza de la protagonista que actúa como un velo e instaura en el lector la sensación de no tener acceso a los componentes que constituyen la identidad de Sethe y, a la par, trabaja como un mecanismo, para instigar a la lectura del escenario narrativo desde la perspectiva de la protagonista. Revelando, así, una visión que, desde la limitación impuesta por la instrumentalización a la cual es



sometida, resulta casi anodina. La diferencia del estado de la voz narrativa que permite el desarrollo de acciones en ambas protagonistas, a pesar de estar cercadas por circunstancias similares, es coherente con los matices de la jerarquía social, los cuales, o bien son vislumbrados, o bien son cuidadosamente relatados en los textos. En efecto, a pesar de la denuncia hacia la limitación de las acciones que es invocada en la apertura de *Medea*, es importante recordar que esta pertenecía a una de las castas más nobles de la mitología griega, pues, además de ser hija de Etes, soberano de Cólquida, era nieta del dios Helios. Adicionalmente, era sobrina de la célebre Circe y fungió como sacerdotisa de Hécate, de quien habría aprendido la sabiduría herbal y la elaboración de pócimas que la hacían tanto temida como respetada. En contraste, el atributo racial de la organización social de Estados Unidos provoca que la conjunción resultada de ser una mujer racializada como negra y adjudicada a la esclavitud, restrinja ahincadamente la formación de un “yo” narrativo actuante.

Este espacio de silenciamiento narrativo es abordado por la protagonista de *Beloved* a través del relato que realizará de las circunstancias en las cuales se encontraba en “Sweet Home”, lugar en el cual era esclavizada. Sethe accede a este pasado, no obstante, lo hace desde la primera persona del singular, así, los hechos relatados dan cuenta de la formación de un sujeto con una conciencia sobre su deseo: de una Sethe que ha decidido casarse y que, adicionalmente, se encuentra embarazada:

I had milk [...] Anybody could smell me long before they saw me [...] All I know is I had to get my milk to my baby girl. Nobody was going to nurse her like me. Nobody was going to get it to her fast enough, or take it away when she had enough and didn't know it. Nobody knew that she couldn't pass her air if you held her up on your shoulder, only if she was lying on my knees. Nobody knew that but me and nobody had her milk but me. (Morrison, 1987, p. 6)

Esta revisión del pasado a través del “yo” narrativo de la protagonista da cuenta de una lectura de su propia capacidad enunciativa, desde un presente narrativo amplio, de naturaleza reafirmativa y deseante. Pues reconoce en sí mismo la concepción de una posibilidad particularizante de sus acciones



sobre su entorno, de no solamente querer y poder realizar un acto, sino de hacerlo como nadie más podría.

La concepción a la cual se asiste por medio de este movimiento dentro del relato es, como podrá haber sido inferido, la de la agencia. Amartya Sen (2010) ha definido este concepto, dentro de su enfoque para la elaboración de una teoría de la justicia, como la acción llevada a cabo por un sujeto para alcanzar un hecho deseado por sí mismo. En esta perspectiva, el lugar del deseo es fundamental para comprender la formulación de la agencia como un instrumento de materialización de este. Es a partir de la creación de una conciencia del sujeto como ente deseante que este tendrá la posibilidad de cuestionar su relación con el entorno social circundante, para comprender la forma en la cual este informa los parámetros constituyentes y limitantes de su identidad deseante. Consecuentemente, será justo en esta interpretación que el sujeto tendrá el espacio para crear razonamientos prácticos (Austin, 2018), que le permitirán actuar en concordancia a sus deseos. Bajo estos postulados, Sethe ha comenzado a distanciarse de la instrumentalización narrativa dentro de la cual se encontraba, para dar paso a una voz que representa a un “yo” consciente de su agencia como elemento moldeador de su narrativa.

A través de la puesta en escena de este sujeto deseante, se comienza a ahormar la imagen del futuro que Sethe concibe deseable. En este proceso, la irrevocabilidad de la separación de la protagonista con su entorno se hace comprensible, al mantener presente que la conciencia adquirida sobre su capacidad deseante es, también, la posibilidad inherente de la comprensión de la limitación de esta, impuesta por parte de sus esclavizadores. De esta forma, el autorreconocimiento de Sethe como sujeto enunciativo de la narrativa de su futuro es, a su vez, el cuestionamiento del dominio violento y paternalista ejercido desde el poder esclavista. Así, la contraposición de estos dos ejes discursivos identitarios permite develar una exterioridad del sujeto que encuentra en su capacidad deseante, un eje que lo ancla a la significación del mundo, pues, de acuerdo con Lévinas,



[...] la rupture de la totalité n'est pas une opération de pensé, obtenu par simple distinction entre des termes qui s'appellent ou, du moins, qui s'alignent [...] Au lieu de constituer avec lui, comme avec un objet, un total, la pensé consiste à parler. (1971, p. 30)

La ampliación de la agencia y, consecuentemente, de la voz narrativa de Sethe es llevada a cabo por medio de la articulación de acciones que se adhieren a su corpus de lenguaje, representadas a través del uso constante del pasado continuo y del gerundio, que vienen a manifestar el dinamismo del deseo de la protagonista. Puesto que esta ya no solamente exhibirá la conciencia sobre el mismo, sino que, además, tendrá como propósito el procurar un espacio en el cual este pueda encontrar una expresión más larga, lo que conlleva a escapar del dominio esclavista limitante:

Running [...] I'm having a baby [...] Someday you be walking down the road and you hear something or see something going on. So clear and you think it's you thinking up. A thought picture. But no. It's when you bump into a rememory that belongs to somebody else. Where I was before I came here, that place is real. It's never going away. Even if the whole farm- every tree and grass blade of it dies. The picture is still there and what's more is you go there- you who never was there- if you go there and stand in the place where it was, it will happen again [...] Oh no. I wasn't going back there. I don't care who found who. Any life but not that one. (Morrison, 1987, pp. 36-42)

Por medio de este recurso literario que adjudica movimiento a la voz de Sethe, se atestigua, tanto el esgrimir de la agencia de la protagonista, con el objetivo de continuar moldeando la imagen del futuro deseado, como, quizá con mayor relevancia, se pone en evidencia la fuerza discursiva del pasado de Sethe, el cual se ancla con tal ahínco al “yo” en creación, que se ratifica como su primera forma cognoscitiva, *a thought picture*, que recubre, a manera de amenaza distante, las fronteras de esta nueva voz enunciadora.

La búsqueda por el espacio de acogida de esta imagen del futuro, no obstante, logrará ser obtenida, ya que Sethe conseguirá escapar de los límites físicos impuestos por la esclavitud, relatados



en la novela, e inaugurará con esta acción un “yo” que no solamente ha aprehendido su entorno como ser deseante, sino que reconoce en este la amplitud de su espacio de enunciación:

I did it. I got us all out. Without Halle too. Up till then it was the only thing I ever did on my own. Decided. And it came off right, like it was supposed to. We was here. I birth them and I got em out and it wasn't no accident. I did that [...] It was me doing it, me saying, Go on, and Now. Me having to look out. Me having my own head. But it was more than that. It was a kind of selfishness I never knew nothing about before. It felt good. Good and right. I was big, Paul D, and deep and wide, and when I stretched out my arms all my children could get between. I was *that* wide. Look like I loved em more after I got here. Or maybe I wouldn't love em proper in Kentucky because they wasn't mine to love. But when I got here, when I jumped down off that wagon, there wasn't nobody in the world I couldn't love if I wanted to.

(Morrison, 1987, p. 162)

Finalmente, los logros de la agencia de Sethe han encarnado en ella la idea de su identidad como sujeto creador.¹¹

Este recorrido en el cual se ha asistido a la elaboración narrativa de la agencia en *Beloved*, no está presente de forma evidente en *Medea*. No obstante, como se ha mencionado en apartados anteriores, existen trazos dentro del texto en los cuales se lleva a cabo este proceso. Así pues, Medea evoca, desde la impotencia del presente que implica dirigirse a su esposo, el dinamismo del pasado que ha desembocado en su estado actual:

¹¹ La manifestación de la amplitud del espacio de enunciación de Sethe puede comprenderse aún mejor al entender el deseo de la protagonista ya no solo como el anhelo de una imagen del futuro, ni tampoco únicamente como la elaboración de este, sino como una forma de ser *con relación* al mundo. A través de este deseo, Sethe se reconoce partícipe de la significación de cada hecho y objeto, de este modo, teje su largor. Es ahora su voz la que deviene omnipresente y manifiesta su idea de omnipotencia. Adicionalmente, este acto de reconocimiento puede ser situado dentro de la concepción del amor profesado por Sethe, ya que en este residen la conciencia de su ser creador, deseante y ubicuo, así como la determinación de su protección, pues es al mismo tiempo un monumento a la única vida concebible. Es, en suma, un amor tan estremecedor, una presencia tan infiltrante, que quienes no habitan en ella, sobrecogidos de terror, lanzan un juramento intentando romperle: “Your love is too thick”, ante lo cual Sethe sentencia: “Love is or it ain’t” (Morrison, 1987, p. 65).



Yo te salvé, como bien saben cuantos griegos se embarcaron contigo en la nave Argo cuando fuiste con el encargo de conducir bajo el yugo de los toros que respiraban fuego, y de sembrar el campo mortífero. Y la serpiente, siempre insomne, guardaba el vellón de puro oro cubriéndolo con los múltiples repliegues de sus anillos, le di muerte, e hice brillar una luz para ti salvadora. Yo misma traicioné a mi padre y mi casa para ir contigo a Yolco, llevada más del entusiasmo que de la prudencia. Y a Pelias causé la muerte del modo más doloroso que se puede imprimir, a manos de sus hijas, y arruiné toda su casa. (Eurípides, *Med.*, vv. 475-487)

Esta reconstrucción lleva al lector a imaginar a Medea en Cólquida, con las limitaciones y posibilidades de acción adjudicadas a una mujer de la realeza, poderosa y sabia, que al enamorarse de Jasón, un vástago en busca de honor, moviliza toda su agencia para ungirle de gloria, fabricando toda suerte de hechizos, traicionando a su padre y matando a su hermano para, así, partir bajo juramento de amor, con su nuevo esposo.

Lo que puede ser inferido, a través de este direccionamiento de la agencia de Medea, es que existió en su pasado la posibilidad de ejercer un conjunto de acciones para formar una imagen de un futuro deseado. Al hacer esto, se reconoce una voz narrativa amplia y significante que, no obstante, quedará detrás del telón del protagonismo heroico masculino de la epopeya de Jasón. Sin embargo, es justamente la bisagra formada entre el carácter mixto del género epopéyico y trágico propuesto por Eurípides lo que permite que Medea ratifique su papel en la mitología de los Argonautas, disputando el lugar del héroe y reclamando una separación de la sombra del lugar enunciativo de Jasón y la discursividad masculina griega, que obnubila el deseo de Medea de ejercer de forma prolongada su voz narrativa. Al invocar el recuerdo del ejercicio de su agencia, ella reclama dominio sobre su espacio enunciativo y, al igual que Sethe, deviene autora de su propia narrativa.

La narración creada en ambos textos adquiere una dimensión simbólica particular al recordar el marco referencial en el cual están inscritos, pues la disputa establecida entre las voces no solamente responde, como se ha elucidado, a personajes individuales inscritos en una narrativa social, sino que,



precisamente, son dichas narrativas las que hablan a través de los personajes. En este hablar, por lo tanto, la historia relatada cuenta con la elaboración de una voz narrativa que alberga un futuro individual deseado, y, además, narra, a través de la representación de esta voz, el moldeamiento prosopopéyico de la agencia. Así, al poner en el centro de los textos la agencia como personaje, esta es simbolizada como la voz a ser alcanzada por una comunidad histórica y sistémicamente enmudecida y que, al mismo tiempo, aborda el escenario narrativo para, en su clamor, demandar la ampliación de esta voz. Es por medio de la dialéctica de esta plegaria que tanto *Beloved* como *Medea*, se fundamentan como tragedia.

En este marco argumentativo, como es comprensible, las autorías de Sethe y de Medea responden a la ficcionalización de un hecho histórico, aquel del mutismo violento impuesto sobre una comunidad, logrando hacerla hablar desde la personificación de la incisión narrativa que implica la formación de la agencia. De esta forma, lo que ha logrado erigirse hasta el momento es una identidad narrativa, la cual:

Serait le lieu recherché de chiasme entre histoire et fiction [...] la compréhension de soi et une interprétation, la interprétation de soi, à son tour, trouve dans le récit, parmi d'autre signes et symboles, une médiation privilégiée; cette dernière emprunte à l'histoire autant qu'à la fiction, faisant de l'histoire d'une vie une histoire fictive, ou, si l'on préféré, une fiction historique, entrecroisant le style historiographique des biographies ou style romanesque des biographies imaginaires. (Ricœur, 1990, p. 138)

De esta manera, la autoría en la tragedia permite un movimiento doble, en el cual la historia es intervenida por un acto ficticio de interpelación que permite la formulación de una identidad, manifestada como un lugar de posibilidad narrativa, en contraposición a la negación de esta, interpuesta por el discurso censurante. A su vez, la historia informa a la ficción, dándole un cuerpo contextual y ratificándose como protagonista del hecho relatado. Así, la relación simbiótica entre la



ficción y la historia crea una identidad relatada por la autoría y ello funciona como una simbolización de la búsqueda colectiva por la consolidación de un lugar de enunciación.¹²

Aún más, la simbolización de esta colectividad por medio de la ficción adquiere un matiz todavía más complejo al traer a colación el atributo emocional exhibido por la tragedia, pues, como fue descrito en apartados anterior, esta se caracteriza por poner bajo su reflector central una idea abstracta asociada a un sentimiento, abriendo paso a una posibilidad de interlocución íntima con el lector. Aquí, detalladamente, este concepto de intimidad puede ser comprendido como la vinculación de emocionalidades, llevada a cabo gracias al reconocimiento de un espacio narrativo común. Así, la abstracción del pedido relatado en los textos, a pesar de la especificidad de su emisor, es tan amplia – pues cuestiona la capacidad básica del poseer un lugar de enunciación, una voz que relate el mundo – que constituye una carta abierta para que el lector haga, a su vez, su propio cuestionamiento. Esta retórica que reclama empatía (Young, 1996), consecuentemente, solo es posible en el momento en el que el lector indaga por la discursividad que ha producido su propia identidad, lo que le permite crear paralelos de cercanía o distanciamiento con los escritos interpelados y, así, entrelazar, por reconocimiento o extrañeza, su propia narrativa con la construida en el texto. En suma, el carácter socio literario, adquirido al revestir a *Beloved* y a *Medea* de esta faceta particular de la tragedia, acrecienta la voz implorante de los textos al desarraigarse al lector del escondrijo de la individualidad, para hacerle un espectador cuestionado, preguntándole, en últimas, si tendrá oídos dispuestos a escuchar el canto del coro que reclama “[...] el prestigio al linaje femenino [...] el divino canto de la lira [...] Oh patria, oh moradas, que nunca me convierta en una desterrada” (Eurípides, *Med.*, vv. 1-44) o si, por el contrario, le dará la espalda.

¹² La idea aglutinadora del concepto de autor puede ser esclarecida al leerse a la luz del análisis realizado por Maria Homem: “A função-autor pode ainda ser identificada no jogo entre os vários ‘eus’ presentes no discurso: o daquele que escreve, o do personagem narrador da história, aquele que discute ou comenta o ato de escrever [...] Há, portanto, uma posição que pode ser ocupada por diferentes indivíduos (reais ou supostos). Tal ideia não deixa de ter conexão com uma máxima de Lautréamont que se tornou uma referência: “A poesia deve ser feita por todos, não por um” [...] ou seja, o autor se configura como função imaginária e portanto operador de um trabalho de coesão, de formar o ‘um’ a partida ‘múltiplo’ da língua e da significação” (2011, p. 59).



La individualidad tendrá, no obstante, un lugar dentro de la tragedia. Ya que, si bien se ha reconocido la relevancia de la colectividad en su construcción, es igualmente importante reconocer en esta idea de comunidad un elemento que, en su calidad contextualizadora, puede resultar atractivo para lo que, en principio, podría parecer un malestar aislado. De esta manera, el dolor experimentado por una traición, la frustración causada ante la negación de la palabra, o la deshumanización experimentada a través de la discriminación –todos actos que, a través de su violencia marginalizante, relegan al sujeto al silencio desarticulador del ostracismo– pueden encontrar un eco histórico dentro de la tragedia que incita, una vez más, a unirse a su coro. De esta forma, quien lee o escribe una tragedia –hechos que, como se ha visto, son similares en su centro– tendrá la posibilidad de encontrar la ancestralidad de su dolor, de organizar un sufrimiento individual dentro de una discriminación sistemática, en una comunidad que canta una herida similar desde hace décadas, hace siglos.

5. La amenaza de la agencia y el lugar de la venganza

Hasta el momento, todos los mecanismos entrelazados en la tragedia han logrado formar un armazón, en el cual se articulan distintas narrativas para cumplir una función de hostilización y ficcionalización de una demanda colectiva. Esta unidad, como podrá haber sido deducido, no responde a una fuerza homogeneizante de los textos, sino al reconocimiento de un clamor que busca amplificar la resonancia de una voz narrativa ante la amenaza de una discursividad colonizante. Esta unificación se probará útil y necesaria prontamente, pues pensar en tragedia es reconocer la estructuralidad de un dolor común. En efecto, la sombra de la narrativa esclavizante que rodea los límites de la nueva discursividad puesta en escena en *Beloved*, aquella imagen del pasado entumecedor que se yuxtapone violentamente sobre la capacidad deseante de Sethe, extenderá su alcance para tratar de acallar esa voz creadora. En paralelo, cualquier posibilidad de interlocución que pudiese haber creado la idea del amor concebida en *Medea* es destruida en el momento en el que Jasón reclama su papel como héroe único e indisputable de la epopeya, mutilando la voz narrativa de



Medea y desterrándola a una discursividad limitante y excluyente. En este panorama, la amenaza ante el espacio enunciativo elaborado en los textos viene a cumplir la premonición circundante de dicha amenaza, y asimismo, de forma más relevante, también desempeña una función enunciativa, para denunciar el persegimiento de la violencia de aquella contraparte narrativa y los efectos residuales que esta puede acarrear. Además, traer a colación esta amenaza a través de la ficción permite trasladarla al plano histórico, para pensar la forma en la cual la agencia de estas comunidades podría responder ante ellas, permitiendo la posibilidad de elaborar una reparación simbólica.

En esta perspectiva, vuelve a entrar al escenario la imagen del futuro deseado construida por Medea y expuesta en pasajes anteriores. Es importante recordar que dicha imagen era sostenida por la promesa de un futuro juntos, hecha por Jasón y Medea, la cual fue elevada por estos al estatus de juramento. Lo que es desglosado en el texto, para hacer comprender la naturaleza de este hecho, es la idea que Medea crea alrededor del concepto de ‘hogar’, pues en este convergen las posibilidades de, en efecto, poder elaborar una narrativa independiente del discurso limitante propiciado por la masculinidad. Esta acción debe ser analizada bajo la premisa presentada alrededor de los géneros literarios usados para estructurar la obra, ya que, al hacerlo, es posible comprender la naturaleza del juramento realizado entre las partes como un acto transaccional: las fichas de intercambio son, entonces, el honor de Jasón y la agencia de Medea.

En este sentido, es menester recordar que, a pesar de los atributos adjudicados con anterioridad a Medea, su capacidad de acción estaba delimitada bajo el ojo vigilante y restrictivo del rey Etes, quien ejercía sobre ella la doble figura de autoridad de soberano y de padre, doblegando, a través de la monopolización de la palabra, cualquier posibilidad elocutiva por parte de Medea. En esta disposición de las cosas, la imagen de Jasón representa no solo la posibilidad de habitar un territorio alejado del dominio paterno, sino, además, la oportunidad de tener un espacio propio, un territorio en el cual construir una idea particular sobre su calidad de sujeto. De esta forma, el ejercicio de la agencia en Medea, al crear a Jasón como héroe, es, a su vez, la esperanza de comprar la posibilidad que tiene este de adquirir un espacio para ella, un lugar para *ser*, pues Medea, como mujer,



no tiene el derecho de poseer propiedad, bien sea sobre su tierra, sobre la palabra o sobre su cuerpo.

Se comprende, entonces, que el recurso utilizado para ampliar el campo narrativo, dentro de una discursividad homogeneizante, es la instrumentalización de la voz del ‘héroe’, con el fin de vehicular una narrativa divergente. Así, el juramento sobre la idea de ‘hogar’ es la materialización de la promesa de un lugar de enunciación disputado.¹³

Sin embargo, a pesar de que el acuerdo establecido entre las partes es cumplido en principio, Jasón traicionará la duración de este, debido a que, en su ambición, y al haber obtenido lo que deseaba de Medea, opta por casarse con Creúsa, princesa de la tierra de acogida. Dicho matrimonio tendrá como fin ampliar la gloria de Jasón. Queriendo, además, ratificarse como héroe indiscutido de su narrativa, desarraigó a Medea de su hogar, desterrándola, junto con sus hijos, de Corinto. Ante la perfidia del acto realizado por Jasón, ella intenta comprender, tanto el dolor sentido, como la repercusión de este daño dentro del terreno narrativo obtenido:

En cuanto a mí, este inesperado asunto que me ha caído encima me ha partido el alma. Ida soy, y al haber perdido la alegría de la vida, busco morir, amigas. Pues en quien yo hacía residir todas mis esperanzas, mi esposo, ¡bien lo sabe él!, ha resultado ser el más ruin de los hombres. De todas las cosas, cuantas están vivas y tienen razón, las mujeres somos la más desgraciada criatura [...] debemos comprarnos un esposo mediante un enorme derroche de dinero, y tomar un dueño de nuestro cuerpo. (Eurípides, *Med.*, vv. 225-234)

Esta reflexión, en principio, podría tomarse como una evaluación del estado de la agencia que había sido ejercida, para garantizar la posibilidad de la creación de una voz narrativa que reformulase

¹³ Con la idea del hogar inferida a través de la lectura de Medea, se concuerda con la puesta en escena de la posibilidad de significación por medio de la ficción realizada por la voz institucionalizada de la masculinidad, interpelada a la elucidación de un ‘pensar’ divergente, el cual es concebido como una amenaza: “[...] Instinct rather than reason came to my help, he was a Beadle; I was a woman. This was the turf; there was the path. Only the fellows and the Scholars are allowed here; the grave is the place for me.” (Wolf, 2004, p.6) En la afirmación realizada en *a Room of one's own*, el concepto de habitación propia, de forma similar a la idea de ‘hogar’, es un instrumento narratológico que, erigido en medio de un discurso excluyente, busca comprender los elementos simbólicos que constituyen la identidad femenina y, en este sentido, se constituye como un espacio para meditar en torno a la cárcel semántica que puede constituir un “<<I>> [which] is only a convenient term for somebody who has no real being” (Wolf, 2004, p. 6).



el lugar de la mujer dentro de la discursividad mitológica griega. En consecuencia, el deseo de morir expresado por Medea es la manifestación de la castración de la agencia en el texto, ya que, con el acto de acallamiento realizado por Jasón, esta se encuentra, una vez más, al borde del reino elocutivo de la epopeya, de espaldas al abismo de lo innombrado.

Pero, ante esta amenaza, Medea recuerda que no es ella quien debe morir. Tampoco Jasón. En efecto, a través de la ejecución de un plan propiciado gracias a su agencia, Medea se encamina a una significación particular del concepto de venganza, pues, en este ejercicio de la agencia, no se busca equiparar un daño recibido, sino ratificar la capacidad creadora de esta ante la violación de su espacio enunciativo. En este sentido, Medea no busca reproducir la muerte narrativa a la cual se le ha intentado confinar, por el contrario, se posiciona como autora del héroe al lograr desvestirle de los honores con los cuales le había concedido el protagonismo de la epopeya. Pero hay más, ya que mientras existan rezagos, resonancias del dominio de la voz de Jasón sobre la capacidad creadora de Medea, no podrá existir una reivindicación de su autoría. Es con esta sentencia en mente que Medea da muerte a sus hijos, pues “Es totalmente necesario que mueran y ya que así lo es, le daré muerte yo misma que les di la vida.” (Eurípides, *Med.*, vv. 1062-1064). En este último acto, Medea se asegura tanto de destrenzar el nombre de Jasón de su progenie, como de, además, crear un mensaje que advierte con una muralla alrededor de su espacio enunciativo: lo narrado por esta voz no podrá ser desdicho por nadie; ante el silencio invisibilizador, esta reclamará siempre la última palabra.

En *Beloved*, toda posibilidad de autoría es desmantelada a golpes. La idea de la grandeza de su cuerpo, de la extensión de su ser que se expandía sobre cada hecho nombrado a través de su voz narrativa, es resquebrajada cuando rompen su espalda, cuando es perseguida y acorralada, cuando le roban del pecho la leche de sus hijos. Es en este momento que resurge la voz de la esclavitud para ratificarse omnipresente. Dicha voz intentará reivindicar su dominio elocutivo desencarnando de Sethe cualquier idea de sujeto anhelante, cualquier voz creadora. La fuerza esclavizante de esta discursividad buscará dejar la cáscara de un cuerpo vaciado de deseo, susceptible de ser restituido a la significación violenta de su instrumentalización, de su naturaleza yerta.



Sethe, no obstante, ha construido su cuerpo con la impenetrabilidad de su propio dolor. El momento de su huida no solo trajo consigo la conciencia de su desarraigado, sino que, adicionalmente, forjó su libertad a través del dolor de la huida inscrito en su cuerpo, en sus pies sangrantes, en su vientre desgarrado. En este acto de fuga, Sethe no ha procurado el olvido de su pasado, más bien, a través del dolor, realiza la resignificación de un monumento al vacío de su ser anterior. A la par, este dolor es también la ratificación de un deseo naciente, de un deseo en construcción; es una prueba de un futuro anhelado que se moldea. El cuerpo creado en *Beloved* es la metamorfosis del espacio de enunciación obtenido. En él, se relata la liminariedad de la voz narrativa que se ha creado, pues esta cuenta la historia a través de su memoria, de una reminiscencia que guarda la dualidad de su dolor, el del pasado emergente y el del futuro deseado. Por eso, cuando los esclavistas reaparecen para tratar de reincorporar violentamente su narrativa en la espalda de Sethe, su cuerpo no cede ante este golpe, pues el contrario de la libertad no es el dolor, es la nada, el *no ser*. Así, cuando la voz esclavizante intenta extender su sombra hasta los hijos de Sethe, esta decide matarlos. Este acto no debe ser leído solamente como la desesperación de una huida, sino como, similar a lo acontecido en *Medea*, un hecho que ratifica la agencia. En este escenario, la muerte de los hijos puede ser considerada como un acto de venganza, ya que se manifiesta como una interpellación violenta ante la intención colonizante de la voz esclavista, que ha causado daños históricos sobre la voz narrativa de la protagonista; pero el daño propiciado por Sethe también es resignificado como una acción de protección de su espacio elocutivo, del futuro que ha logrado narrar. Aún más, Sethe toma a su hija más joven y, con el seno ensangrentado después de la muerte de su hija mayor, la amamanta. A través de este acto de magia simpatética (Rozin y Nemeroff, 1990), de la conjunción entre la sangre y la leche, Sethe logra compartir la memoria de su cuerpo y, de esta forma, se ratifica como autora de su historia: logra inscribir en la hija que sobrevive la dualidad de su dolor, aquel que recuerda el vacío y aquel que le nombra.

La violencia ejercida sobre el lugar de enunciación obtenido en ambos textos es, en suma, un acto de necrofagia del lenguaje. El cuerpo erigido en *Beloved* y el hogar edificado en *Medea*



constituyen entidades de significación que buscan dar vida a un ser deseante y creador. Por su parte la brutalidad producida por la voz de la otredad representada en estos textos no solo tiene por objetivo el desmantelar dicha anatomía significante, sino que procurará alimentarse de este cadáver, para apropiarse de su capacidad significativa y, así, asegurar y propagar su propio espacio enunciativo. En consecuencia, es desde el mismo lenguaje que debe realizarse una defensa de la capacidad enunciativa, pues es a través del acto de nombrar, de habitar el *logos* por medio de su resignificación y de permitir que este se inscriba al corpus identitario, que puede crearse resiliencia ante la violencia de la inefabilidad. Este uso reparativo del lenguaje es una reapropiación del luto de un daño que se manifiesta en un silencio histórico, debido a que:

In the genre of lamentation, women have the control both through their bodies and through their language -grief is articulated through the body, for instance, by infliction of grievous hurt on one self, ‘objectifying’ and making present the inner state, and is finally given a home in language [...] thus the transactions between body and language leads to an articulation of the world in which the strangeness of the revealed by death, by its non-inhabitability, can be transformed into a world in which one can dwell again, in full awareness of life that has to be lived in loss. (Das, 1996, p. 69)

Como se ha entrelazado durante este artículo, el ejercicio de la agencia, propiciado a través la constitución autoral de sociedades silenciadas, permite la constitución de un espacio de enunciación que ficcionaliza la historia e historiza la ficción, con lo cual se llevan a cabo tres procesos principales: la configuración de la conciencia de un “yo” narrativo, la reescritura ficcional reparativa de contextos históricos y la inserción de hechos históricos individuales en narrativas ficcionales estructurales.

En este contexto, la ficción conglomera las diversas narrativas que en ella confluyen, gracias a la resemantización de la venganza elaborada a partir de los textos. Bajo esta perspectiva, el lugar ocupado por la venganza en la tragedia es la oportunidad de movilizar elementos ressignificantes, que permiten llevar a cabo un ejercicio narrativo de interlocución con el pasado interpelando, además, una discursividad homogeneizante, para propiciar una reparación simbólica sobre un daño atávico.



De esta manera, en la ficción reparativa se reconoce una revalorización de la venganza que no reside en su carácter punitivo, sino en su cualidad restitutiva. En esta ficción, en su lenguaje de duelo deseante, se encuentran abiertos los ecos de la reparación.

Referencias bibliográficas

- Austin, A. (2018). Turning Capabilities into Functionings: Practical Reason as an Activation Factor. *Journal of Human Development and Capabilities* 19(1): pp. 24-37.
- Das, V. (1996). Language and Body: Transactions in the Construction of Pain. *Daedalus*, 125(1), pp. 67- 91. <http://www.jstor.org/stable/20027354>
- Crocker, D. A., y Robeyns I. (2010). Capability and Agency. En C. Morris. (Ed.), *Amartya Sen*, (pp. 60-90). Cambridge University Press.
- Eurípides. (2003). *Medea*. Edición y traducción de Juan Antonio López Férez. Cátedra.
- Homem, M. (2011). *No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria em Clarice Lispector*. Edusp.
- Labov, W. (1972). *Language in the inner city: Studies in the Black English vernacular*. University of Pennsylvania Press.
- Lévinas, E. (1971). *Totalité et infini. Essai sur l'exteriorité*. BODARD ET TAUPIN.
- Lordkipanidze, O. (2001), The Golden Fleece: Myth, Euhemeristic Explanation and Archaeology. *Oxford Journal of Archaeology*, 20, pp. 1-38.
- Morrison, T. (1997). *Beloved*. Vintage Books.
- Parks, S. (2020). What the Color ‘Haint Blue’ Means to the Descendants of Enslaved Africans. *Atlas Obscura*. <https://www.atlasobscura.com/articles/what-haint-blue-means-to-descendants-enslaved-africans>
- Pereira, G. (2018). Imaginación Práctica Como Posibilitadora de La Racionalidad Práctica. *Veritas* 39(39): pp. 9-31. <https://doi.org/10.4067/s0718-92732018000100009>.
- Redding, A. (2011). *Haints: American Ghost, Millennial Passions, And Contemporary Gothic Fictions*. The University of Alabama Press.



Ricœur, P. (1990). L'identité personnelle et l'identité narrative. En *Soi-même comme un autre*. (pp.

137-166). Édition du seuil.

Rose, C. (2003, noviembre 21). Toni Morrison [Archivo de video]. Recuperado de:

<https://charlierose.com/collections/13/clip/12477>

Rozin, P., y Nemeroff, C. (1990). The laws of sympathetic magic: A psychological analysis of similarity and contagion. En J. W. Stigler, R. A. Shweder, y G. Herdt (Eds.), *Cultural psychology: Essays on comparative human development* (pp. 205-232). Cambridge University Press.<https://doi.org/10.1017/CBO9781139173728.006>

Sen, A. (2010). *La Idea de La Justicia*. Primera ed. Taurus.

Turner, V. (1969). *The Ritual Process*. Aldine.

Wolf, V. (2004). *A room of one's own*. Penguin Books.

Young, I. (1996). *Justice and the Politics of Difference*. Princeton University Press.



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional](#)