

Imperio de sentimientos. Imperio de la angustia

(y breves notas sobre Silvina Ocampo y Marta Brunet)

Sonia Mattalia

Sonia Mattalia es profesora del Departamento de Filología Española en la Universitat de València. Especialista en literatura hispanoamericana, ha publicado obras como *La figura en el tapiz: teoría y práctica narrativa en Juan Carlos Onetti* (Tamesis Books). Este artículo se basa en algunos contenidos de su libro *Máscaras suele vestir. Revuelta, pasión y escritura de mujeres en América Latina*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Veuvert, 2003.

① Juan José Saer, «La culpa y la identidad», *La Nación*, Buenos Aires, 2000.

*Siente el pensamiento.
Piensa el sentimiento*

Miguel de Unamuno

Apólogo de diferencias

Refiere Juan José Saer en relación a la conciencia de culpa y la identidad el siguiente apólogo ①: «En un día, a mediados del siglo noveno, en el noreste de la China, en el monasterio que dirigía Lin Tsi, el maestro de la secta budista Tch'ang (en japonés zen, ambas pronunciaciones locales del sánscrito Dhyâna, «meditación»), subió a la cátedra y dictó la más célebre de sus lecciones: –Sobre vuestro conglomerado de carne roja hay un hombre verdadero sin situación, que sin cesar entra y sale por las puertas de la cara. A ver qué opina de esto alguno que no haya hablado todavía–. Uno de los monjes salió del grupo y preguntó cómo era el hombre verdadero sin situación. El maestro bajó de su banco de meditación y atrapando al monje e inmovilizándolo, le ordenó: “¡Dilo tú mismo, dilo!”. El monje vaciló. El maestro lo soltó y dijo: “El hombre verdadero sin situación es un montoncito cualquiera de excremento”. Y se volvió a su celda.»

La expresión «excremento», según Saer, es una aminoración del texto chino para no ofender al lector. Aporta también datos sobre este apólogo, extraídos del sinólogo francés Paul Demiéville traductor de las *Lecciones* de Lin Tsi, «quien comenta la brutal comparación, que resulta todavía más sorprendente cuando sabemos que también se la utiliza a menudo para designar a Buda: toda definición del hombre verdadero sólo puede ser impropia, vil, sucia, puesto que es lo que escapa a toda definición» .

Cabe señalar el concepto de «hombre sin situación», como lo reseña Saer: «La expresión hombre verdadero deriva directamente de los filósofos taoístas de la antigüedad, aunque también haya sido utilizada para designar a Buda y al Arhat (el santo liberado) en las primeras traducciones chinas de los textos búdicos. La palabra situación se aplica en el vocabulario administrativo a la situación de un funcionario en la jerarquía oficial. Como esa jerarquía incluía a toda la elite social, que era la única que contaba en la antigua China, un hombre sin situación era un ente marginal, carente de estatuto, una entidad indeterminada. Es más o menos en el sentido de Lin Tsi que el novelista austriaco Robert Musil, que se interesaba tanto por Lao Tsé poco antes de su muerte trágica en 1942, concebía a su héroe como «un hombre sin características particulares».

Desde este apólogo milenario podemos acercarnos a los sentimientos señalando diferencias: en Oriente, como señalara con acidez Lin Tsi, el más noble de los hombres es execrable y sus sentimientos no son materia fiable para definir al sujeto; mientras que en Occidente no se admite con facilidad la idea de un sujeto excremental formado con desechos; para los occidentales los sentimientos son sustancia fundamental y enaltecida de la subjetividad humana: el ser humano es un ser que siente.

El héroe clásico occidental se acerca al concepto chino de «hombre verdadero»: es un sujeto situado que anuda sentimientos y política. En ambos territorios hace explícita su posi-

ción y declara sus sentimientos al otro en un gesto de arrojó; con ello obtiene como recompensa la dama, el poder y la gloria.

Por el contrario el héroe moderno, emergente en el Romanticismo, como señala Soler, separa el vínculo entre sentimientos y política, vive en una permanente disyunción entre su inscripción en el mundo y su inscripción privada, centralizada en lo sentimental. Por ello Lacan define a los héroes modernos como «héroes irrisorios en situaciones de extravío». «En su literatura, en su teatro, el siglo xx produjo héroes a la deriva, nauseosos y fluctuantes, para los que no existen ni el amor ni el proyecto público» —dice Soler—. «Los nudos del amor clásico son nudos de tres (...) almohadillan de a tres lo real, lo imaginario y lo simbólico. El héroe moderno está más bien fuera de la cadena, solo con su goce»². Esta diferencia se evidencia en la crisis actual de los semblantes, que se acompaña con una crisis de los sentimientos.

Si bien la angustia es un sentimiento que acompaña a la humanidad, se manifiesta con mayor densidad según los discursos que la motiva. «Hay una estructura de la angustia —punta Soler— pero también hay un factor histórico, que no contradice de ninguna manera la estructura. Y el discurso contemporáneo es especialmente renegador de la angustia. Me refiero al que Lacan llama el discurso del capitalismo, y no cualquiera, no el del capitalismo inicial sino el del tiempo que todos llaman de la globalización. Para decirlo de manera sencilla: en la organización de los lazos entre los humanos, bajo el capitalismo, hay algo que deshace los lazos sociales. Freud hubiera dicho: “Algo que trabaja en contra del Eros”, algo que trabaja hacia la disociación»³.

En este nuestro fin-principio de siglo, tales procesos se han hiperbolizado; ya no sólo la tradición está en jaque sino que la subjetividad misma se ve amenazada por la delicuescencia del poder y por las estrategias de nuevos dispositivos sobre el cuerpo y la sexualidad ⁴.

La persona de derecho tiende a desaparecer para convertirse en persona patrimonial, poseedora de una propiedad genética y de órganos intercambiables, vendibles o traficables. Transformado en una suma de partes desarticuladas, el cuerpo aparece como campo privilegiado de las batallas de las biotecnologías; un cuerpo anestesiado por las drogas masivas —desde las químicas a las informacionales—, donde el sí mismo aparece diferido, diluido o excluido. La ilusión de un «fin de la historia», con la cual los discursos neoliberales pretenden vendernos un anoréxico paraíso posible y globalizado, se evidencia como una estrategia articulada para liquidar la tradición de la ruptura y de la subjetividad resistente que desarrolló el siglo xx.

Los discursos neoliberales promueven hoy un engañoso dispositivo —dirigido especialmente a los ciudadanos de los países ricos— que plantea como reto de futuro la aceptación y el respeto de «las diferencias». Diferencias presentadas como conglomerados culturales homogéneos, desustanciados, acompañados por la disolución de las identidades localizadas, pintadas como retrógradas o arcaizantes. Tal estrategia está produciendo tópicos y conductas racistas, sexistas, clasistas... tanto o más férreos que los fraguados en el xix y xx. La reaparición de guerras llamadas interétnicas; el incremento de la violencia urbana o en el interior de la familia; la explotación masiva del «otro» —inmigrantes, mujeres, niños—; la justificación economicista de las «bolsas de pobreza»; son efectos alarmantes de este dispositivo de desubjetivización. No está de más recordar que los imaginarios sociales se consolidan en lo que hace lazo y, justamente, se estructuran en la identificación y cercanía con los pares; también que el lazo puede sustentarse no sólo en el reconocimiento del otro, sino en la segregación y el odio.

² Colette Soler, «Las hazañas del amor», en *La maldición sobre el sexo*, Buenos Aires, Manantial, 1993, págs. 83-101.

³ Colette Soler, «El fundamentalismo y el psicoanálisis se excluyen». Buenos Aires, pág. 12, 2001.

⁴ Vid. Jacques Derrida, «Desgastes. (Pintura de un mundo sin edad)» y «En nombre de la revolución, la doble barricada (Impura historia impura de fantasmas)», en *Espéctros de Marx*, Madrid, Trotta, 1995.

Sin embargo, diferentes y disgregadas respuestas planetarias –los movimientos de solidaridad ciudadana o de defensa ecológica; la creación y valoración de tribunales internacionales para juzgar los crímenes contra la humanidad y sostener los derechos humanos; las asociaciones reivindicativas (de mujeres, de jóvenes, de grupos étnicos, de comunidades locales), dan cuenta de la resistencia a esta liquidación y contestan con alternativas microfísicas, tanto a la aparentemente omnívora lógica de la globalización como a la disolución del lazo social que promueve.

Estas resistencias se verifican en la producción cultural: ¿Cómo interpretar, si no, el retorno abrumador de fórmulas biográficas o autobiográficas que van de la novela histórica a la intimista, a las memorias, al libro testimonial; o los programas televisivos de confesiones públicas o de reencuentros amorosos? Creo que podemos leer estos gestos como actos de rebeldía cuyo objetivo central es hacer existir, hacer pública, la subjetividad denegada.

El espectáculo transmoderno ⁵ excluye la subjetividad de tal manera que la confesión, exposición, reconstrucción en público, arroja fuera el trabajo sobre sí mismo que cada sujeto ha debido realizar para llegar a él. Pero, el espectáculo es el fin de un trayecto de indagación subjetiva que se escamotea. No es admisible ni posible mostrar la cadena introspectiva que conduce a cada sujeto a desnudar su demanda y publicitar su necesidad de restablecer los vínculos rotos. Estas exposiciones, a pesar de estar truncadas, no obstante testimonian la condición singular de cada sujeto; también, denuncian que el único lugar para legitimar su subjetividad y afirmarla es el espectáculo.

Se ha producido además un retorno de los cuerpos «propios». Esos «reales», velados bajo el imperio de la imagen o acosados por las nuevas biotecnologías, reaparecen en obscuras representaciones mostrándose en su despedazamiento o exhibiendo su artificiosa construcción; tal como sucede en los programas televisivos dedicados a casos médicos, operaciones quirúrgicas en directo o los que comentan detalladamente las modificaciones producidas por la cirugía plástica. Cuerpos despedazados o martirizados descritos minuciosamente en los *thrillers* o en las novelas –pienso en los nuevos cauces de la novela policial– y expresan la ferocidad de la violencia. En este un nuevo orden –económico, imaginario y simbólico– que más que controlar, falsifica y normativiza, se diluye la prohibición o se banaliza la ley y su correlato, el delito ⁶. Frente a él, los nuevos «apocalípticos» fabulan una especie de conspiración multinacional contra «la privacidad individual» y se precipitan en el desprecio hacia las «masas anestesiadas»; pero estas conductas en los «mass media» son sintomáticas demandas de sentido, expresiones vociferantes de un malestar en la sociedad del espectáculo.

Imperio de sentimientos

«Sentimiento» convoca un campo semántico extenso que va de lo orgánico a lo intangible: en latín *sentire* es percibir por los sentidos; también tener un cierto estado de ánimo, sentir tristeza, alegría, entusiasmo; además «sentir» es una afección, esto es, ser capaz de impresionarse o emocionarse con estímulos materiales o espirituales; de la misma raíz provienen «sensibilidad», «sensualidad», «sentido». En una finta paradójica el «miento» viene de la raíz latina *mens-mentis* (mente), que deriva a «mem» que configura «memoria». Sensaciones, sentidos, emociones unidas a la mente y a la memoria, entonces, parecen ser las materias de los sentimientos. Avanzo, no obstante, una apuesta suspicaz de extracción psicoanalítica: *Mentis* está, también, en la raíz de «mentir». Siento y miento: desconfianza, cuestionamiento en los sentimientos.

⁵ La noción de transmodernidad es defendida por Nicolás Rosa frente a la de postmodernidad. Vid. sus convincentes argumentos en: Nicolás Rosa: «La incondición transmoderna II», en *La lengua del ausente*, Buenos Aires, Biblos, 1997, pág. 57 y ss. En cuanto a la presencia de los media en la subjetividad y sus relaciones con la crisis de representatividad de los Estados latinoamericanos: Vid. Beatriz Sarlo, *Escenas de la vida postmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en Argentina*, Buenos Aires, Ariel, 1994.

⁶ Vid. Julia Kristeva, «¿Cuál es, hoy, la revuelta?», en *Sentido y sin-sentido de la revuelta (Literatura y psicoanálisis)*, Buenos Aires, Eudeba, 1996, págs. 13-44.

Entre la postulación racionalista y la demanda de un discurso que se haga cargo de lo que no tiene razones, emerge el sujeto moderno; por ello la axiomática moderna de las pasiones se concentra en las relaciones intersubjetivas, poniendo a los sentimientos, los afectos y sus desórdenes en el cuerpo bajo el cono reflexivo sobre la naturaleza del ser humano; es decir, en la relación entre placer y cuerpo, entre placer y uso de los otros cuerpos; entre placer y sexualidad ⑦. En el decurso de la Modernidad las reflexiones sobre los sentimientos han sido intensas; no pretendo hacer su historia ni siquiera reseñar su recorrido; comentaré escuetamente textos que muestran el salto del tratamiento de los sentimientos entre el XVIII y fines del XIX y XX: *La teoría de los sentimientos morales* (1759) de Adam Smith. *La Psicología de los sentimientos* (1925) de Pierre Janet, proveniente del campo psicológico que, a comienzos del XX, muestra el retiro de los sentimientos de la esfera pública y el desplazamiento hacia la interioridad individual. Luego haré un breve trayecto del pensamiento psicoanalítico que, a partir del descubrimiento del inconsciente, produjo una revolución de los sentimientos, al considerarlos como núcleos formativos del sujeto. Concluiré con el comentario de dos textos literarios escritos por mujeres, donde se escenifica la potencia de los sentimientos.

⑦ Vid. Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, Madrid, Siglo XXI, 1993.

Como apertura, entonces, el ensayo de Adam Smith: «Que la utilidad es una de las principales fuentes de la belleza, es algo que ha sido observado por todo aquel que con cierta atención haya considerado lo que constituye la naturaleza de la belleza (...) pero no solamente respecto de cosas frívolas influye este principio en nuestra conducta: el sentimiento es muy a menudo el motivo secreto de las más serias e importantes ocupaciones de la vida, tanto privada como pública» ⑧.

⑧ Adam Smith, *La teoría de los sentimientos morales*, cap. I, Buenos Aires, Galerna, 1984.

Los sentimientos son tratados por Smith desde dos flancos: lo útil y lo bello, o mejor, lo útil es bello porque provee sentimientos de armonía y alienta el ejercicio de la libertad; por ello la riqueza de las naciones se expande cuando los sentimientos personales se regulan en cuotas de bienestar económico; según sean los sentimientos individuales o colectivos –positivos o negativos– depende el bien o mal social. A primera vista no deja de sorprender que el fundador de la economía política estableciera una ligazón entre sentimientos, moral y capital. De hecho, *La riqueza de las naciones* (1776), se sostiene en razonamientos que vinculan riqueza y bienestar partiendo de una ecuación sencilla: el placer o displacer social está asentado en los sentimientos de cada ciudadano. Los sentimientos son, por tanto, una argamasa de subjetividad individual, adhesión al estado y la sociedad.

Esta continuidad de sentimientos y organización estatal-social empieza a escindirse a comienzos del siglo XIX y el lugar de los sentimientos, progresivamente, pasa a ser dominio interior del sujeto. En nuestra contemporaneidad se ha acentuado esta propiedad de lo íntimo y llega a transformarse en una dicotomía, ya no solamente entre público y privado, sino entre intimidad y rechazo del estado. Apunta Foucault: «Como muy bien sabemos el Estado no tiene entrañas, y no simplemente en el sentido de que no tenga sentimientos, ni buenos ni malos, sino que no tiene entrañas en el sentido de que no tiene interior. (...) De ahí que la angustia ante el Estado, esta fobia al Estado, me parece uno de los rasgos más característicos de los planteamientos habituales de nuestra época» ⑨.

⑨ Michel Foucault, «La fobia al Estado», *Diógenes*, mayo, 1994, Mendoza, Argentina.

A fines del XIX la aparición de nuevos campos del saber, sobre todo la psicología y el psicoanálisis que se especializarán en la indagación de la interioridad individual. Las clases de Charcot y sus estudios sobre la histeria son un comienzo de estas nuevas disciplinas encargadas en las «enfermedades del alma». Cabe notar que, en sus clases magistrales y

⑩ Vid. Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie (Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière)*, París, Macula, 1982.

⑪ Vid. Michel Foucault, *El nacimiento de la clínica (1961)*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1994.

⑫ Pierre Janet, *Psicología de los sentimientos*. La versión española de las conferencias estuvo a cargo del doctor Enrique O. Aragón, profesor de Psicología en la Facultad de Filosofía y Letras y fue publicada en 1926 por la Sociedad de Edición y Librería Franco-Americana. El libro se reeditó recién en 1980. Sigo la edición del FCE, México, 2000. El colofón de estas conferencias es su obra *De la angustia al éxtasis*, publicado en 1926 y 1928, en el que da testimonio de una larga terapia con una mujer que oscila entre la histeria de conversión y arrebatos místicos.

⑬ R. Girard, «Pierre Janet, la psychopathologie et la psychothérapie des névroses», *Confrontations psychiatriques*, núm. II, 1973, págs. 55-82.

espectaculares en La Salpêtrière, Charcot presentaba a sus histéricas en un entramado de simulación y efectos teatrales. Un nuevo medio técnico de representación registraba las posturas de sus pacientes: la fotografía ⑩, que produce una extrema visibilidad de la enfermedad mental. En este proceso de «invención de la histeria» se crea un modelo paradigmático del cuerpo femenino, que establece un nexo entre enfermedad, deseo y voluntad de saber ⑪.

A comienzos del xx cabe reseñar las proposiciones de Pierre Janet, discípulo de Charcot; a más de sus estudios médicos, su formación filosófica lo acercó a las teorías de Bergson sobre la percepción y su conversión en acciones; al pragmatismo de William James y a las de Lange de las emociones en condiciones fisiológicas. En 1925 Janet imparte en la Universidad Nacional de México un curso dedicado al tema que convirtió en libro, *Psicología de los sentimientos*, en el que despliega una red sugerente de razonamientos a partir de casos femeninos ⑫. Si bien Janet describe a la psicología como «la ciencia que estudia los fenómenos que acontecen en el interior del individuo, es decir, en la intimidad de la conciencia», no deshecha la influencia y la necesidad de adaptación al medio. Para Janet «los sentimientos están formados por acciones de regulación consistentes cuyo resultado es placentero o penoso. Son el fondo de nuestra conducta y la orientan.» Del análisis de sus casos Janet extrae cuatro sentimientos fundamentales: la inquietud, la indiferencia, la tristeza y la alegría; pero más adelante agrega otros como los sentimientos de vacío, ausencia, angustia, culpa, entre otros. «Cada uno de estos sentimientos se realiza dentro de la sociedad misma que obra sobre nosotros y nos ofrece diferentes matices de interés: simpatía, antipatía, odio y amor; cada uno de cuyos estados, a su vez, es capaz de originar enfermedades mentales, nada más que en su provocación es muy común que no exista simplicidad sino, por el contrario, combinaciones y complejidad grandes, en las que el psicólogo y el psiquiatra tienen que hacer el análisis». Janet aspiraba a una clasificación de los sentimientos; su intento era hacer un relevo de matices para cada estado emocional; pero su tipología muestra las dificultades de componer una teoría general y abarcadora de los sentimientos.

Señala Girard: «No puede hablarse de Janet sin evocar su desacuerdo con Freud. En el Congreso Internacional de Medicina de Londres, en 1913, Janet criticó severamente las doctrinas psicoanalíticas, en particular en lo que concierne al simbolismo de los sueños y el origen sexual de las neurosis, a la vez que reivindicaba, con un apasionamiento que no era habitual en él, la prioridad del descubrimiento del método catártico, que consideró el desarrollo natural de su propia teoría de las ideas fijas subconscientes. Cuando, veinticinco años más tarde, el yerno de Janet, Édouard Pichon, trató de organizar en Viena un encuentro entre los dos hombres, Freud se negó a recibir a su antiguo adversario» ⑬.

Imperio de la angustia

Freud utilizó los matices y las descripciones de los sentimientos pero sin intentar clasificarlos; por otra parte se observa en el discurso freudiano un deslizamiento que desplaza a los sentimientos y se inclina hacia «afectos» y «pasiones».

Varias son las líneas de sentido de la palabra «afecto»: Viene del latín *affectus*, principio pasivo de *afficere*: poner en cierto estado, que incluye el verbo *facere*: hacer. El significado de pasión, del latín *patire*, a su vez del *pathos* griego, concentra una significación de padecimiento, que se matiza con una vertiente activa en tanto expresa al mundo de los afectos que perturban al ser humano y lo hacen sufrir, pero también lo movilizan y promueven la acción. Sutil viraje que se produce por el interés clínico de Freud: esta deriva

de sentimientos a afectos en el discurso freudiano explica la dedicación de aquellos sentimientos que afectan al sujeto en su vertiente mortífera.

En *Lo siniestro*, Freud se enfrenta al problema de la representación estética que utilizará para explorar el sentimiento de extrañeza de sí del sujeto ante una experiencia inquietante. Del análisis de las diversas acepciones del concepto de *Unheimlich*, lo siniestro —que «está próximo a lo espantable, angustiante, espeluznante»— es considerado un sentimiento producido por lo familiar (*heimlich*) que ha sido reprimido. «(...) Lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás»; el sentimiento de lo siniestro es lo que estaba escondido y emerge en el sujeto. Citando a Schelling concluye que el sentimiento de siniestro «sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado» y que anuda las relaciones familiares con el complejo de Edipo y la angustia de castración.

Ya en sus *Lecciones introductorias al Psicoanálisis* (1916), Freud hacía una radiografía de la angustia, centrándose en la angustia neurótica ¹⁴; pero es en *Inhibición, síntoma y angustia* donde desarrolla la definición de la angustia como afecto y la adscribe al campo de los sentimientos: «[La angustia] es, en primer lugar, algo que sentimos. La calificamos de estado afectivo, aunque no sabemos bien lo que es un afecto. Como sentimiento, presenta un franco carácter de displacer; pero no es ésta la única de sus cualidades pues no todo displacer puede ser calificado de angustia. Existen, en efecto, otros sentimientos de carácter displacentero como la ansiedad, el dolor, el duelo. La angustia presenta, a más de dicho carácter, algunas otras particulares». Apunta que la angustia como afección se asocia a alteraciones físicas localizadas en la respiración y el ritmo cardíaco: «Estas sensaciones demuestran que en el proceso total de la angustia participan inervaciones motoras, o sea, procesos de descarga. Así, pues, el análisis del estado de angustia da los siguientes resultados: Un carácter displacentero específico; actos de descarga y percepciones de tales actos» ¹⁵. La angustia, entonces, aparece como una concentración de diversos sentimientos que compromete al cuerpo y a la subjetividad.

En su carta a Einstein en 1932 ¹⁶, Freud volvía a la polaridad de la pulsión de muerte y de pulsión de vida. Ante la consideración de la pulsión de destrucción y autodestrucción como rechazada, excluida, no concerniente al sujeto, Freud la enclavaba en el núcleo mismo de la vida subjetiva. Empero resaltaba la emergencia de una instancia moral en el sujeto que abría una orientación interior del impulso de agresión. Con ello no fortalecía a la moral como instancia superior y exterior al sujeto, ni perfilaba una ley interna de refuerzo del disciplinamiento social, sino como una instancia subjetiva que posibilita la consolidación de vínculos eróticos, afectivos, entre los hombres, sustento y garantía de la vida. La regulación de las pulsiones de vida y de muerte crea elementos comunes que fundan los sentimientos de pertenencia sobre los que se asienta el lazo identificatorio, lazo frágil, en constante trance de desanudación.

Una línea persistente del pensamiento de Lacan se refiere a las pasiones definiéndolas como vías para la realización del ser; ya en *Variantes de la cura tipo* (1953) al explorar las técnicas psicoanalíticas, Lacan desprende a los afectos de una teoría general y se aleja tanto de la psicofisiología y de lo psicológico como de las teorías filosóficas generales que atribuyen a los afectos cualidades omnipresentes y válidas para todos. La eliminación de la oposición afectivo/intelectual, planteada por Freud, sitúa a las pasiones en una doble dimensión: si por un lado los afectos desordenan las funciones del cuerpo, también son des-

¹⁴ Vid. *Lecciones de introducción al Psicoanálisis*, Lección XXV: *La angustia*, *Obras completas*, tomo II, Barcelona, Biblioteca Nueva, 1973.

¹⁵ Sigmund Freud, *Inhibición, síntoma y angustia*, *Obras completas*, tomo III, Barcelona, Biblioteca Nueva, 1973.

¹⁶ Vid. Sigmund Freud, *¿Por qué la guerra?*, *Obras completas*, tomo III, ed. cit.

cargas de pensamiento. «Acercar los afectos a las pasiones y definir el afecto como lo que resulta de la incorporación del lenguaje es lo que, por un lado, arranca a los afectos de esa suma de clasificaciones donde a la vez conviven múltiples sentidos y causas, pero también que esa afección no es sin el significante. Es decir que lo que afecta –lo que padece un sujeto– son las palabras, ellas afectan en el pensamiento o en el cuerpo»¹⁷.

Pasiones: modulaciones del sujeto, situadas en el nudo en el que habita el humano entre su carencia de ser y el llamado al Otro para colmar lo que no tiene. La demanda de amor –que se evoca en toda demanda– es imposible de saturar y apunta al Ser, esto es a la falta de ser, a la carencia de una esencia que detenga al sujeto en una totalidad.

Desde el corazón de las neurosis y de la subjetividad individual, el psicoanálisis devela en el hombre «la estructura de un deseo que muestra modelarlo a una profundidad inesperada, a saber el deseo de hacer reconocer su deseo». Tal estructura verifica que «el deseo del hombre se enajena en el deseo del Otro» y que el deseo de reconocimiento conforma el destino de las pulsiones. Pero, además de esta enajenación primera, aparece una enajenación segunda que Lacan describe como «la dominancia de la relación narcisista (...) por la cual se inscribe en el sujeto (...) el desdoblamiento interno de su existencia y de su facticidad»¹⁸. Esta segunda enajenación depende de la configuración del Yo, instancia conformada en la relación narcisista.

A destacar dos aspectos que Lacan puntúa en Freud: «La concepción del fenómeno del amor-pasión como determinado por la imagen del Yo ideal, tanto como la cuestión planteada de la inminencia en él del odio», que permite comprender «como es debido la relación del Yo con la imagen del otro». Es decir que allí, junto con la tensión al Yo ideal¹⁹, se capta el masoquismo primordial y el instinto de muerte a los que Freud se refería en *Más allá del principio de placer* (1920). La agresividad –no referida aquí a las necesidades objetivas de la llamada lucha por la vida– se evidencia como un desgarramiento del sujeto contra sí mismo desatado por la pulsión de muerte enlazada con la pulsión de vida.

A fines del XIX culminan los procesos de desmiraculización del mundo y de secularización del pensamiento²⁰; los acompaña la angustia, originada por la inexplicable existencia de un mal radical del cual no se hizo cargo la razón moderna. Engendrada por la certeza de la frágil línea que separa el mundo humano del horror, la angustia indica al sujeto parlante la frontera de lo decible, de lo no simbolizable.

Soler apunta que, si bien la angustia es «un sentimiento viejo como la humanidad, las ocasiones de la angustia se mueven según los discursos. Hay una estructura de la angustia, pero también hay un factor histórico, que no contradice de ninguna manera la estructura. Y el discurso contemporáneo es especialmente renegador de la angustia. Me refiero al que Lacan llama «el discurso del capitalismo», y no cualquiera, no el del capitalismo inicial sino el del tiempo que todos llaman de la globalización. Para decirlo de manera sencilla: en la organización de los lazos entre los humanos, bajo el capitalismo, hay algo que deshace los lazos sociales. Freud hubiera dicho: «Algo que trabaja en contra del Eros», algo que trabaja hacia la disociación»

Las prácticas artísticas se hicieron cargo de la representación de esa angustia que pasa a ser, desde fines del XIX y a lo largo del XX, una temática central de la literatura y el arte contemporáneos. Representar el mal, sublimar, estetizar o domesticar la intuición de su radicalidad, sospechar su existencia en el corazón de cada sujeto, será el nuevo territorio donde las prácticas artísticas encuentran su límite y su riesgo. El dispositivo de

¹⁷ Mónica Unterberger, «Aproximación a Kierkegaard», en *Las pasiones del Ser, Cuadernos de Psicoanálisis*, núm. 17, Barcelona, 1997, págs. 13-17.

¹⁸ Jacques Lacan, «Variantes de la cura tipo», en *Escritos I, Siglo XXI*, México, 1998, págs. 311 a 348.

¹⁹ «(...) el Yo es un ideal, un ideal imaginario y siguiendo a Freud, un ideal desdoblado, según dos valores del Yo ideal y el del ideal del Yo: cómo se ve el Yo y el punto desde dónde el Yo se ve, que es una función distinta», J. A. Miller, «Las respuestas de lo real», en VV.AA., *Aspectos del mal-estar en la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 1987, pág. 10.

²⁰ Vid. Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983.

21 Vid. Michel Foucault, *Vigilar y castigar* (1975), Madrid, Siglo XXI, 1994.

la sexualidad y la microfísica de los poderes, descritos por Foucault 21 como disciplinamiento de los cuerpos y de las conciencias, son cuestionados por estos discursos excéntricos, expulsados, abyectos.

Fue el despliegue del pensamiento psicoanalítico y su escucha atenta de la literatura el que intentó atrapar la relación del deseo con el lenguaje; no es para menos puesto que la experiencia analítica, al igual que la literatura, se articula sobre los polos pasionales del sujeto en el lenguaje y como ella trabaja con sus restos. No casualmente Freud denominó «novela familiar» a las fantasías con las que el neurótico construye su historia, de la cual el episodio central es el Edipo, y las relacionó directamente con el quehacer del poeta y los mecanismos de la creación literaria 22.

Incluso, en carta al escritor Arthur Schnitzler, Freud confesaba una identificación fuerte con el lugar del escritor, del cual casi se sentía su doble. Un doble con desventajas porque lo que el poeta describe agudamente de un golpe, el psicoanalista lo elabora con lentitud 23. La experiencia literaria ha sido y es escena privilegiada de la representación de la subjetividad, una puesta en acto no sólo de los conflictos individuales y/o epocales, sino de la representación de la lucha originaria en el ser humano entre Eros y Thanatos.

22 Vid. Sigmund Freud, «La novela familiar del neurótico» (1909) y «El poeta y los sueños diurnos» (1908), tomo II, ed. cit.

23 Sigmund Freud, «Carta a Arthur Schnitzler» (14 de mayo, 1922), en *Epistolario* (1873-1939), recopilación de Ernest Freud, Biblioteca Nueva, Madrid, 1963, pág. 383.

Cuentos crueles: notas sobre Silvina Ocampo y Marta Brunet

La versátil producción de Silvina Ocampo (1903-1994) 24 la convirtió en una de las referencias centrales de la narrativa latinoamericana contemporánea;

sin embargo, dice Cozarinsky, «durante décadas Silvina Ocampo fue el secreto más guardado de las letras argentinas. Admirada por los mejores escritores, recibió sólo menciones breves, incómodas, en manuales e historias de la literatura. Ante el desafío de una obra inclasificable, muchos críticos se conformaban con archivarla mediante asociaciones obvias: la autora era la hermana menor de Victoria Ocampo, que había prologado y publicado en la editorial Sur su primer libro de relatos; amiga de Borges y esposa de Bioy Casares, había compuesto con ellos esa *Antología de la literatura fantástica* (1940), suerte de manifiesto informal que irrumpió en 1940 como para anunciar *La invención de Morel* y *El jardín de los senderos que se bifurcan*» 25.

Entre estas figuras como Bioy Casares y Borges, un cierto cono de sombra diluyó el reconocimiento de la obra de Silvina Ocampo; quizá porque su potente y original narrativa conmovía, con muy buena educación y bastante ironía, algunos de los fetiches culturales del campo literario argentino escorado hacia lo que se denominó el fantástico rioplatense; quizá porque esta discípula de Giorgio de Chirico, poeta y narradora, es una de las primeras escritoras profesionales en el sentido de plena dedicación a una obra personal y original que no termina de encajar en los modelos del momento. El humor negro o sarcástico, la crueldad y la perversidad proponen tramas que cuestionan la adscripción de Silvina al fantástico rioplatense 26.

En el peculiar uso de un realismo mechado por lo onírico, lo horroroso, lo siniestro, insistirá Silvina en su producción narrativa: *Viaje olvidado* (1937), *Autobiografía de Irene* (1948), *La furia y otros cuentos* (1959), *Las invitadas* (1961), *Los días de la noche* (1970), *Y así sucesivamente* (1987), *Cornelia ante el espejo* (1988).

La frecuente elección de niños como protagonistas de sus cuentos aumenta la carga siniestra y le permite simultanear la recusación del orden de la ficción y del orden social. Bianco afirmaba que «los cuentos de *Viaje olvidado* ejercitan una especie de depreciación evangélica de la inteligencia. Elige a los seres humildes, los simples de entendimiento y de

24 Silvina Ocampo nació en Buenos Aires en 1903. Fue la menor de las seis hijas de Manuel Silvino Ocampo y Ramona Aguirre. En su juventud estudió dibujo en París con Giorgio de Chirico. A más de su obra narrativa Silvina Ocampo cultivó una poesía que muestra un yo multiforme, cercano formalmente a las imágenes clásicas descoyuntadas y hieráticas de Giorgio de Chirico con quien estudió pintura: *Enumeración de la patria* (1942), *Espacios métricos* (1945), *Poemas de amor desesperado* (1949) y *Los nombres* (1953), *Lo amargo por dulce* (1962) y *Amarillo celeste* (1972). Con Adolfo Bioy Casares escribió la novela policial *Los que aman, odian* (1946) y con Juan Rodolfo Wilcock el drama *Los traidores* (1956). Obtuvo el Premio Municipal por Espacios métricos (poesía) en 1954, el Segundo Premio Nacional de Poesía por *Los nombres* en 1953, el Premio Nacional de Poesía por *Lo amargo por dulce* en 1962 y el Premio del Club de los 13 por *Cornelia frente al espejo* en 1988. Murió en Buenos Aires en 1994.

25 Edgardo Cozarinsky, «La ferocidad de la inocencia», prólogo a Silvina Ocampo: *Antología esencial*, Barcelona, Emecé, 2003.

26 Vid. Teodosio Fernández, «Del lado del misterio: los relatos de Silvina Ocampo», en Carmen Alemany (ed.), «Narradoras hispanoamericanas desde la Independencia a nuestros días», *Anales de Literatura Española*, núm. 16, Universidad de Alicante, 2003, págs. 215-233.

corazón, los que están más próximos a los niños» (Bianco, 1998: 148-149). Agrego que la dúctil figura de niños y adolescentes, su condición de seres informes, no acabados, permite el juego de figuras que se mueven en la frontera de lo permitido y lo excluido.

Su primer libro de cuentos, *Viaje olvidado* ②, es ya de difícil catalogación. Relatos inquietantes como «Los funámbulos» donde se escenifica la peculiar relación de una madre sorda, planchadora en una casa de ricos, con sus dos hijos que ejercitan juegos raros inspirados por «un libro de cuentos de saltimbanquis, regalado por los dueños de la casa». Las arriesgadas acrobacias circenses de Cipriano y el insistente juego con muñecas de Valerio van creando una atmósfera angustiada, que culmina cuando ambos desde el tercer piso dan «un salto glorioso y, envueltos en un saludo cayeron aplastados contra las baldosas del patio». La madre muda los ve caer, sonrío y sigue planchando. El tono liviano del narrador y la impasibilidad de la madre produce lo siniestro.

Las atmósferas de los cuentos de Silvina Ocampo se presentan en una normalidad cotidiana, intrascendente, monótona, que se va deslizando hacia la violencia y el horror manteniendo un tono sin exaltaciones, que provoca el efecto angustiante de sus tramas. «La furia» (1959) es una muestra de este procedimiento: Un hombre, narrador en primera persona del relato, conoce en un parque a una muchacha filipina, Winifred, cuidadora de un niño que toca insistente el tambor. Después de un período de encuentros y de cortejos la lleva a una «casas de esas» –un hotel de citas–; el niño y su tambor los acompaña. En un momento la muchacha los abandona en el motel y no deja rastros ni señas de la familia del niño. La resolución es brutal: «–Si tocas el tambor, te mato. Comenzó a gritar. Lo tomé del cuello. Le pedí que se callara. No quiso escucharme. Le tapé la boca con la almohada. Durante unos minutos se debatió; luego quedó inmóvil, con los ojos cerrados. (...) Siempre fui así: por no provocar un escándalo fui capaz de cometer un crimen» ③.

Pero esta trama se adoba con una historia más truculenta aún: el relato de las maldades de Winifred, contadas por ella misma a su amigo en el centro del relato, crea un clima desagradable que informa lo que luego sucederá. La relación de su vida en Filipinas contiene una escena primordial de crueldad: esta monstruo-niña-mujer quema a su mejor amiga en una función de teatro escolar en el que ambas participan disfrazadas de ángeles. Este inserto recupera el mito de las Furias clásicas: la persecución de los hombres hasta enloquecerlos, el ejercicio despiadado de la venganza, el venenoso y serpenteante trabajo de la mujer. Toda la fuerza de las Erinias se concentra en esta Furia de Silvina Ocampo; los celos, la cólera y el crimen se infiltran en este relato envolviéndolo por una inquietante extrañeza.

La obra de la chilena Marta Brunet, (1897-1967) ④ se abre con la novela *Montaña adentro* (1923) en momentos en que la prosa chilena «se bifurcaba en dos tendencias: una criollista (verosímil “realista”) y otra de “vuelo” poético y raigambre modernista; esta última remitía a proyectos estéticos urbanos; la primera, a proyectos rurales. Mientras unos preconizaban una narrativa intimista, otros se vertían, no carentes de cierto esencialismo, a lo local. La escuela “neorrealista” reinante en la época parecía “privativa de hombres”» ⑤.

La crítica posterior ha dividido en dos etapas la narrativa de Brunet: la primera de carácter criollista, acorde a la que prosperaba en las décadas del 20 y 30, en la que se adscriben *Montaña adentro* (1923), *Bestia dañina*, novela (1926) y *Don Florisondo* (1926), cuento; *María Rosa, flor de Quillén*, novela (1927), *Reloj de Sol* (1930), *Cuentos para Mari-sol* (1938) y *Aguas Abajo* (1943). La segunda etapa comienza con su carrera de diplomá-

② Silvina Ocampo, «Los funámbulos», en *Antología esencial*, Barcelona, Emecé, 2003.

③ Silvina Ocampo, «La furia», *La furia y otros cuentos*, Barcelona, Alianza, 1997, pág. 121.

④ Nace en Chillán en 1897 donde publica sus primeros poemas y cuentos en el diario chillanejo *La Discusión*. Después del fallecimiento de su padre, en 1924, Marta Brunet pierde su fortuna personal y hace diversos trabajos, entre otros publica recetas de cocina e instala un consultorio de quiromancia. En 1925 se radica en Santiago desde donde envía notas para el diario *El Sur* de Concepción, a la vez que publica cuentos en *La Nación* de Santiago y en *Caras y Caretas* de Buenos Aires. En 1939 empieza su carrera diplomática como cónsul honorario de La Plata y Buenos Aires. Colabora en el diario *La Nación* y en *Sur*. Regresa a Chile en 1953. En 1961 obtiene el Premio Nacional de Literatura, es la segunda mujer que recibe este galardón en Chile. De regreso a Santiago, en octubre de 1963 es nombrada asesora cultural en la Embajada de Chile en Brasil y en Uruguay, donde muere.

⑤ Kemy Oyarzún, «Género y canon: la escritura de Marta Brunet», *Textos*, Universidad de Chile, 1996, pág. 14.

tica en Argentina, que la acerca a una narrativa de ámbito urbano, exploradora de los meandros del sueño y la descripción cruda de las pasiones, como se observa a partir de *Humo hacia el sur* (1946), *La mampara* (1947), *Raíz del sueño* (1949) y sus novelas *María Nadie* (1957) y *Amasijo* (1962), que fueron criticadas por su radicalidad. Lo cierto es que la obra de Brunet se aparta de esa dicotomía y se sustenta en los movimientos feministas y en la labor de intelectuales como Amanda Labarca y Olga Poblete, que habían puesto en marcha la lucha por los derechos civiles y la presencia pública de las mujeres.

Sin embargo, en el proceso de la producción de Brunet el desborde del criollismo se observa desde sus inicios. El conflicto con los poderes institucionales y el tratamiento de sus protagonistas va más allá de lo vernáculo: El retrato de la vida agraria en espacios rurales y el uso de un verismo lingüístico que recoge las hablas campesinas —«dialectismo desenfrenado», criticó Gabriela Mistral— afianzó esa adscripción al criollismo. Sin embargo, en el proceso de la producción de Brunet el desborde del criollismo se observa desde sus inicios. El conflicto con los poderes institucionales y el tratamiento de sus protagonistas va más allá de lo vernáculo: Brunet plaga sus relatos con historias pasionales, de crímenes y violencia y el deslizamiento hacia una narrativa concentrada en la subjetividad femenina, en sus últimos libros de temática urbana, no es una ruptura sino un ahondamiento de sus primeros relatos.

En el prólogo de la edición uruguaya de «Soledad de la sangre» (1967), Rama ubicaba a Marta Brunet como «una de esas mujeres nuevas que entonces estaban apareciendo en América Latina rehusándose a vestir el traje convencional que unos hombres también convencionales les habían cortado, y hasta rehusándose a ser mujeres ya que aspiraban a convertirse en seres humanos, o sea plenos copartícipes creadores de esa calidad humana que hasta la fecha habían expresado y teorizado, en la literatura, sólo los hombres»³¹.

Me detengo en dos relatos distantes entre sí pero cercanos en su problemática: el cuento «Soledad de la sangre» y su penúltima novela *María Nadie* con la intención de mostrar el recorte de las figuras femeninas en el espacio rural y el urbano.

La historia que cuenta «Soledad de la sangre», quizá el mejor cuento de Brunet, es la de una mujer domesticada por las estrictas reglas del juego matrimonial. El centro del conflicto es el espacio del trabajo y la posesión del dinero: la mujer teje y vende sus tejidos; su negocio es próspero, fundamental en la economía familiar; pero quien controla y dispone del dinero es el marido.

Una escena primera, con la habitual técnica casi fotográfica de Brunet, sitúa y advierte el drama: descripción de un interior de casa rural, un marido duro «hecho de elementos telúricos», una mujer que viene del norte más moderno donde ha perdido un primer amor adolescente al que convoca con melancolía, una mujer con una vida de trabajo intenso. Su única pertenencia: un fonógrafo comprado con sus ahorros y que es su única distracción. La insatisfacción y la rutina se expresan en el interior de esta mujer silenciosa que sólo se exterioriza con «su música».

La atmósfera de estabilidad desabrida del matrimonio tambalea cuando su marido, para atraer a un cliente, osa tocar su dicha: «No pondrían las manos en el fonógrafo. Eso nunca. El huésped se había alzado y esta vez sí que le obedecieron los músculos. Pero la mujer previno el ataque y se interpuso defensiva. El otro trastabilló por el comedor, hasta dar con la pared, y se volvió encendido en delincuencia, ciego para todo lo que no fuera su idea»(...) Pero cuando el huésped dio un grito agudo porque los dientes de la mujer le desgarraban una mano, [el marido] se abalanzó a separarlos, a defender al amigo, a defen-

³¹ Ángel Rama, «La condición humana de la mujer», en Marta Brunet, *Soledad de la sangre*, Montevideo, Editorial Arca, 1967, pág. 7.

der su negocio, su trato casi hecho. Ella les daba patadas y dentelladas, animalizada, furiosa, como si en el monte una puma defendiera sus lechales». Una mujer que, en un inesperado momento, estalla y hace estallar su condición de subalterna y convierte al espacio doméstico en una batalla. La focalización de la voz narrativa en la subjetividad de la mujer, en su mascullar, en su queja interior, que culmina con el la violencia, se cifra la originalidad y eficacia de este cuento de Brunet. En su transformación la mujer descubre su verdad: está sola con sus pequeñas querencias, con su espejo y sus minúsculos rituales, con su sangre. «Quería la vida, quería su sangre, la ramazón de su sangre cargada de recuerdos»²².

En *María Nadie* (1957) se representa la integración de las mujeres en el espacio laboral y los problemas que tal emancipación produce en las estáticas estructuras sociales. A un pueblo en trance de modernización llega una mujer que trabajará como telefonista, María López. Una mujer diferente, que no acepta los tratos de los hombres, ni las costumbres conservadoras que le atribuyen una sexualidad desbordada y a quien denominan «mala pájara».

La novela está dividida en dos partes, «El Pueblo» y «La mujer», en un contrapunteo entre las dos caras de la contienda. Dice Eugenia Brito: «El poder de los oprimidos rechaza la emergencia de la emergencia de la modernidad y sus efectos en la pequeña provincia. Porque ellos se sustentan en sus carencias y frustraciones gracias a relaciones muy bien determinadas de poder, en que cada cual a su manera ejerce el suyo». La excentricidad de María la hace intolerable para hombres y mujeres; no cumple los requisitos del ser mujer: ni matrimonio, ni maternidad, ni sometimiento. Pero la violencia soterrada del pueblo y el desprecio de sus vecinos hace mella en su interior y la conduce a la autodestrucción. Deja de ser María López para bautizarse María Nadie²³.

Las mujeres de Brunet pasan de ser mujeres sumisas a mujeres fuertes, violentas, lejanas de los tópicos de la debilidad o la suavidad femenina; mujeres justicieras que se encaran a los hombres, los arrojan de su entorno; mujeres solitarias, ariscas, que se resisten a ser cosificadas.

²² Marta Brunet, *Soledad de la sangre*, Montevideo, Editorial Arca, 1967, págs. 17-25.

²³ Vid. Eugenia Brito, «Resistencia y exilio en *María Nadie* de Marta Brunet», prólogo a Marta Brunet, (1957), *Cuarto propio*, Chile, 2001.

Erich Heckel,
xilografía, (1908)

