

Verna o sobre la violencia de la implacable diferencia.

(Demasiada felicidad, Juego de niños, A. Munro. 2013, Ed. Debolsillo)

Rosalía González Moraleda

Universidad Complutense de Madrid, España.

Resumen

A través del análisis de dos textos estudiamos la configuración del aparato psíquico en su relación con lo conocido y lo diferente. Cómo un relato puede ir construyendo el punto de vista a partir del cual se cuenta la propia historia. Tratando de encontrar el sujeto de la función simbólica que se escribe en los textos subjetivos, a partir de las escenas primarias inconscientes, y la violencia que la instauración de lo simbólico supone.

Palabras clave: Violencia, Diferente, Sujeto, Relato, Inconsciente, Escena primaria, Punto de vista, Conocido, Textos, Simbólico

Abstract

Through analysis of two texts study the configuration of the psychic apparatus in its relation to the known and different. How a story can go about building the point of view from which the story itself is told. Trying to find the subject of symbolic function that is written, from the unconscious primal scenes, in subjective texts and violence that the establishment of the symbolic means.

Key words: Violence, Different, Subject, Unconscious, Primal Scene, Point of view, Known, Texts, Symbolic

Introducción

En este artículo pretendo realizar un análisis del texto de Munro desde la teoría del Texto, y abordar qué se constituye y cómo se configura el aparato psíquico a partir de la relación psicoanalítica con lo conocido y con los mecanismos de identificación y defensivos del yo; así como la relación con lo radicalmente único, lo especial, lo diferente, lo excluido, lo desconocido, la diferencia sexual, el otro sexo: lo inefable, para lo que quizás haga falta un sujeto capaz de hacerse cargo de esta experiencia.

Centrándome en el análisis de conceptos como el punto de vista, la narración, el relato o la temporalidad, voy a tratar de buscar la relación con el concepto psicoanalítico de sujeto e investigar en este texto quién es el sujeto de la enunciación y cuál es su punto de vista. Planteando la existencia de una escena fantasmática necesariamente inconsciente, la escena del crimen: la escena primaria a partir de la cual surge la necesidad de escribir este relato.

También quisiera hacer una reflexión sobre la hipocresía del discurso dominante, sobre cómo la sociedad nos propone una y otra vez negar el conflicto que existe con lo diferente. La violencia que esto supone, cómo los adultos y los niños tratan de hacer frente a su propia violencia e indagar cómo podemos entender el ancestral odio hacia lo diferente.

La escritora

La historia de Alice Ann Laidlaw (Wingham, 1931-) comienza a escribirse en una tradición familiar que combina raíces emparentadas; por un lado las raíces irlandesas de la rama materna, con gran confianza en sí mismos, búsqueda de ambiciones, tendencia a la expresión de emociones y disfrute de la vida;

y por otro las raíces escocesas de la tradición paterna, donde las normas del decoro y de lo apropiado, el esfuerzo, lo cauto y la humildad eran algunos de los pilares fundamentales.

Alice aprendió de su madre la fuerza, la valentía y la confianza en sí misma para hacer lo que quisiera hacer y de su padre la habilidad para mantenerlo en secreto y así poder protegerlo. Desear parecía ser algo pretencioso y vanidoso y por tanto algo que iba en contra de cómo las cosas debían ser, así que desde muy temprano aprendió a proteger su vida privada, a la que consideraba su vida más real y a diferenciar lo público, el mundo de las apariencias y de lo que se esperaba de ella, de lo íntimo, su vida de verdad.

La comunidad donde creció era pobre y rural con un gran sentido de la justicia, estancada en el tiempo y difícilmente accesible, donde convivían al margen de una estructura social, con gente que se dedicaba al contrabando, prostitutas y seres que no se dedicaban a nada, donde la violencia podía acabar estallando en cualquier momento y donde, según ella, sucedían cosas increíbles todo el rato.

Desde pequeña supo que quería ser una gran escritora, al principio imaginaba palabras que iban construyendo historias en su cabeza, tenía una gran memoria, la habilidad para observar y describir los laberintos del alma humana de forma impecable y comenzó a leer libros que le reforzaban sus inquietudes; pero leer no era suficiente y comenzó a escribir.

Leer y escribir le permitían ir organizando sus experiencias y le hacía feliz, cuanto más le decían que era perjudicial para ella más lo hacía.

En la escuela primaria pasó mucho miedo, le dieron alguna que otra paliza; la violencia estaba por todos lados, era gratuita y los adultos no parecían ser figuras protectoras, pero aprendió a defenderse de las personas y a desconfiar de ellas.

Cuando tenía ocho años llegó la guerra, se oían bombardeos y de vez en cuando moría alguien; y cuando tuvo doce su madre enfermó de Parkinson, lo que la destinó, como la hija mayor de tres hermanos, a encargarse de las tareas de la casa y a cuidar a su madre, cosas que hizo durante un tiempo, pero ella también quería vivir su vida y esto le generó un gran sentimiento de culpa.

Alice quería estudiar y escribir pero también gustar a los chicos, deseaba casarse y tener hijos y al mismo tiempo ir a la universidad y ser una buena escritora; y lo hizo, se casó con un hombre que respetaba su trabajo y tuvo cuatro hijas, pero una de ellas murió a los dos días de nacer.

Socialmente no estaba bien visto que una mujer tuviera esas aspiraciones, por ello Alice lo ocultaba; pero el gran trabajo era consigo misma, el más complejo; la verdadera lucha surgía al tratar de manejar la culpa que sentía cuando escribía, ya que le estaba quitando atención conscientemente a sus hijos. La construcción de un deseo propio, de una vida propia, era algo que había que conquistar con gran esfuerzo.

Alice, que al principio parecía protegerse emocionalmente en su escritura, comenzó a estar insatisfecha y quiso arriesgarse cada vez más en su forma de escribir; pero la presión por escribir una novela, la desilusión y la inseguridad hizo que tocara fondo y pasó una época en que no pudo escribir ni una sola palabra. Cuando pudo ser capaz de olvidar estos rígidos e idealizados objetivos fue capaz de sentarse y escribir.

Escribió la primera colección de cuentos que la situó como una aguda observadora de lo que parece suceder realmente más allá de las apariencias de la vida cotidiana y ya no dejó de escribir historias y de obtener reconocimientos, que la fueron señalando como una de las mejores escritoras de cuentos del mundo.

Su escritura

A Alice Munro le entusiasma poder captar como son las cosas en toda su realidad, la diversidad de texturas, las distintas capas, el alma. Captar el alma de las historias, contadas por todas las personas posibles, entrelazando los distintos puntos de vista.

Munro parece escribir desde su experiencia personal, desde sus propias vivencias. Pero a su vez da un salto hacia las historias de todos, de lo particular construye lo universal, y todos podemos sentirnos reconocidos en sus textos. Describe con fina audacia las complejas expresiones de lo humano y va tejiendo relatos que necesitan ser dichos.

Como bien expresa su biógrafa, Catherine Sheldrick Ross, sus historias *“reflejan tanta honestidad emocional, compasión e intimidad que los lectores pueden reconocer en ellas lo más profundo de sí mismos. Historias tan ricas que parecen novelas en bruto, yuxtaponiendo el pasado y el presente, un punto de vista junto a otro, mostrando la vida cotidiana con una luz especial, como si tuviera magia”*.¹

Los textos de Munro estremecen, espeluznan, impactan, dejan huella. Son incertidumbre, angustia, son hermosos, crueles y salvajes. Son textos primordiales, que parecen tocar el centro de la tierra, textos que asombran, textos necesarios y reales.

Recuerdan a los titanes de la saga de Freud², esos titanes *“sepultados desde los tiempos primordiales bajo las pesadas masas rocosas que una vez les arrojaron los dioses triunfantes, y que todavía ahora, de tiempo en tiempo, son sacudidas por las convulsiones de sus miembros”*.

Los complejos sentimientos de Alice sobre su madre, se pueden encontrar en el centro de su escritura.

Alice trataba de hacerse con ella, describirla, comprenderla, alcanzarla, para deshacerse del poder que ejercía sobre ella y poder entender su propia historia.

Pero se da cuenta que después de un tiempo ya no quiere que las cosas cambien y que la única forma de encontrar cierta libertad es aceptando lo que sucedió, tal cual sucedió.

Será en este momento cuando irá necesitando introducir el caos en las historias que escriba.

Para ella, *“las historias a menudo crecen a partir de una semilla visual, de una escena vivida... y, la tarea más importante al escribir es poder situar adecuadamente esa escena inicial en una historia que se construye alrededor de ella”*.³

¹ Catherine Sheldrick Ross, A Double Life, p 15

² Sigmund Freud, Psicología de los procesos oníricos, Ed. Biblioteca Nueva, p 682.

³ Catherine Sheldrick Ross, A Double Life, p 67

Los Cuentos

Munro parece desplegar su inconsciente en cada cuento que escribe. Sus cuentos no parecen acabar nunca, no suelen tener un final, podrían seguir contándose toda la vida.

La **incertidumbre** está siempre presente. Sus cuentos dejan **dudas**, sobre los porqués de las acciones, incluso sobre los hechos en sí; a veces en una primera lectura la historia te impacta tanto que has de volver a leerla para reconocer lo que ha pasado. Pero aún sabiéndolo, la incertidumbre sobre los motivos más profundos sigue ahí, acechante.

Suele haber una atmósfera inquietante, la sensación de que algo grave va a pasar, manteniendo la tensión hasta el final del relato y más allá del final, porque al acabar el lector ha de recomponerse de lo que ha

leído. La historia le ha dejado una marca, que ha de significar.

Alice escribe sobre lo que no comprende, sobre lo que no sabe, dibuja situaciones y hechos que abren preguntas que no encuentran fácilmente una respuesta. Sus textos son una propuesta a renunciar a la omnipotencia del pensamiento. **No todo se puede pensar**, hay cosas impensables. Simplemente, no se saben. Se sienten.

En sus cuentos hay un diálogo muy cercano entre la superficie de las cosas y los deseos más ocultos. De lo adecuado y lo apropiado a lo salvaje y lo bestial. Se pasa muy rápido de uno a otro, sin solución de continuidad. De pronto irrumpe lo brutal y lo hace para quedarse.

Y pasa lo mismo con el tiempo cronológico, existe en la medida en que no están claros los límites entre el presente, el pasado y el futuro. Va de uno a otro como si hubiese vías directas de comunicación entre ellos.

Sus textos no te dejan indiferente. Parecen conectar con lo más primitivo del ser humano y tocan el cuerpo. Impactan en el cuerpo y transmiten el mensaje de que hay algo importante que está siendo contado aunque no se pueda alcanzar del todo. Porque Alice parece adentrarse en lo realmente humano.

Y juega con la sorpresa, con la calma tensa, con la expectación y se deleita tensando la cuerda todo lo que puede, llevando al lector hipnotizado a través de la historia hasta que la cuerda se suelta y el lector tiene la sensación de quedarse suspendido en el vacío, tratando de comprender qué ha pasado en realidad. Desubicado, tratando de encontrar su lugar.

De entre los cuentos de Munro he querido elegir dos, porque creo que son pertinentes al tema del Congreso: Infancia y Violencia. Y porque me han conmovido especialmente.

“Grava”⁴

En este cuento la narradora es una mujer que cuenta una historia de cuando era niña, después de un tiempo.

La narradora no tiene nombre, algo que me parece curioso y que se repite en algunos de los cuentos. Quien cuenta la historia **no tiene nombre**.

Esta niña tiene una hermana mayor, Caro. No se sabe cuánto mayor, no se dice la edad de las niñas. Ellas viven ahora en una caravana con su madre y el novio de su madre, que es actor y está drogado, a menudo. Su madre hace un tiempo se enrolló con este actor y dejó a su marido, el padre de las niñas. Se sintió muy viva, decía. Y se llevó a las niñas a vivir con ella a una caravana.

La madre pretendía, en sus nuevos aires de libertad, pasar desnuda la mayor parte del día pero ni a su novio ni a su hija mayor, les pareció bien, así que renunció.

Caro iba al mismo colegio que antes de mudarse y su hermanita, que no iba al colegio todavía y no veía a otros niños, esperaba a que su hermana llegase a casa, le bastaba con ella. Aunque también estaba con su madre. Se llevaron a su antigua perrita a la nueva casa. Vivían al lado de una cantera de grava. Al principio estuvieron un tiempo sin ver a su padre.

Sucedió algo inquietante para nuestra narradora. Un par de veces Caro se metió a la perrita por dentro de su abrigo, se montó en el autobús y dejó a la perrita en la casa donde vivían antes, donde estaba el padre. No se sabe quien trajo a la perrita de vuelta pero volvió. Su madre le preguntó si quería vivir con su padre y Caro dijo que no.

La madre estaba embarazada, ya tenía el nombre, se llamaría Brandy fuese niño o niña.

Un día, después de ver una película, la madre mandó a las niñas a jugar fuera y fueron hacia la cantera de grava. Donde su madre les había advertido que no podían ir.

Había llovido y no recuerda cuanto tiempo estuvieron dando vueltas alrededor de la cantera.

De pronto la narradora estaba recibiendo órdenes de su hermana⁵, << tenía que volver a la caravana y decirles a Neal y a nuestra madre una cosa. Que la perra se había caído al agua. Que la perra se había caído al agua y a Caro le daba miedo que se ahogara. Blitzee. Ahogada. Ahogada. Pero Blitzee no se había caído al agua. Podría haberse caído. Y Caro podría saltar a rescatarla. Me parece que me atreví a plantarle cara, algo así como que Blitzee no se ha caído, tú no has saltado, podría ser pero no ha pasado. También me acordé de que Neal había dicho que los perros no se ahogan. Caro me ordenó que hiciera lo que me decía. ¿Por qué? Quizá lo pregunté, o quizá me quedé allí sin obedecer, tratando de encontrar otro argumento. En mi cabeza la veo levantar a Blitzee en brazos y tirarla al agua mientras la perra se debate para agarrarse a su abrigo. Luego la veo retroceder, veo a Caro retroceder para coger carrerilla y tirarse detrás. Sin embargo **no recuerdo oír el ruido** que hicieron al impactar en el agua, una después de la otra. Nada, ni un impacto fuerte ni uno apenas audible. Quizá fue porque ya iba camino de la caravana, supongo.>>

Cuando llegó a la caravana se quedó allí sentada, no sabe cuánto tiempo, se quedó sentada fuera sin llamar a la puerta, quizás llamó. En un momento dado la madre abrió la puerta sin motivo. Como un presentimiento.

La madre no se tiró al agua. Neal tampoco, estaba colocado, tampoco sabía nadar muy bien.

Diez días después del funeral nació Brent, un niño. Debieron sedar a la madre después del funeral.

La narradora, ya de mayor, cuenta que una psicóloga le convenció durante un tiempo de que había tratado de abrir la puerta pero estaba cerrada porque su madre y Neal estaban haciendo el amor, pero deshechó la idea de la puerta cerrada, al recordar la

vez que su hermana Caro abrió la puerta y al sorprenderles, se rieron de su cara. Lo que no se le ocurrió a la psicóloga era que ya estaba harta de obedecer las órdenes de su hermana pero en ese momento no lo suficiente, ni mucho menos.

A lo mejor como Neal dijo que los perros no se ahogaban, pensé que << no haría falta rescatar a Blitzee. Y que por lo tanto Caro no podría seguir con su juego. Tantos juegos, con Caro.>>⁶

¿Y si no sabía nadar?, había dado una clase y quizás por eso pensó que podría defenderse. Yo pensaba que mi hermana era capaz de todo.

También durante un tiempo pensé que si quizás hubiese ido más rápido podría haberlo evitado, pero creo que no, no.

¿Qué sentía Caro?, ¿A qué jugaba Caro? ¿Qué hizo?, ¿Por qué?, ¿Por qué?..

Neal me dijo que puede que Caro pensase que sabía nadar mejor de lo que lo hacía y que no cayese en la cuenta de lo que pesa la ropa mojada.

Neal dice que debería pasar página, ser feliz; pero yo no dejo de << ver a Caro corriendo hacia el foso para lanzarse con cierto aire triunfal, y sigo **atrapada, a la espera** de que me dé una explicación, a la espera de oír el ruido de su cuerpo al caer al agua>>⁷.

⁴ *Mi vida querida*, "Grava", A. Munro, Ed.Vintage Español, 2013, pp 99-217.

⁵ *Mi vida querida*, "Grava", A. Munro, Ed.Vintage Español, 2013, pp 110.

⁶ *Mi vida querida*, "Grava", A. Munro, Ed.Vintage Español, 2013, pp 112.

⁷ *Mi vida querida*, "Grava", A. Munro, 2013 Ed.Vintage Español, pp 117.

"Juego de niños"⁸

La narradora es una mujer, Marlene, que también cuenta una historia de cuando era niña.

Marlene nos cuenta su relación con Charlene, una niña del mismo colegio, y su relación con Verna, una niña rara, diferente.

Marlene está enganchada por un lado a Charlene, su amiga, con la que comparte intimidad, se complementa y por la que se deja dominar, porque **todo el mundo** parece querer hacer lo que Charlene quiere que haga.

Y por otro se siente atrapada por Verna, una niña vecina que ha aparecido, que la persigue, la vigila, le obliga a comerse unos caramelos de menta, la molesta y hace cosas raras y a la que teme por el poder que tiene sobre ella, y que los adultos no parecen darse cuenta.

La madre de Marlene pretende que su hija respete y juegue con Verna cuando ella misma parece ignorarla y despreciarla.

Marlene le habla a Charlene sobre Verna. Charlene le cuenta que pilló a su hermano teniendo sexo y el asco que le da el culo con granos de su hermano

Fue en un campamento de verano, el último día, las niñas especiales, como las llamaban, entre ellas Verna, acababan de llegar y había que estar pendientes de ellas. Entre que era el último día y que las especiales estaban allí, el campamento no parecía un campamento de verdad.

Era el último baño, Charlene y Marlene estaban en el agua, Verna iba hacia ellas. Sus padres ya habían llegado, se había acabado el verano.

Marlene no volvió a ver a Charlene desde entonces. Años después, un día llegó una carta, del marido de Charlene. Se estaba muriendo y necesitaba verla.

Marlene finalmente fue. Lo tuvo que pensar.

Charlene estaba muy enferma y necesitaba a Marlene para contar la historia y ser perdonada. Marlene tenía que encontrar a un sacerdote. Le encontró. Pero Marlene no quería ser perdonada.

Las lanchas estaban muy cerca de la orilla, cosa que estaba prohibido por el peligro que conllevaba, pero era el último día. El ruido no dejaba oír a las monitoras. **Una ola generada por las lanchas tiró a Marlene y a Charlene al agua**, y en el momento en que se cayeron, Verna se lanzó hacia ellas. Cuando salieron del agua allí estaba Verna, flotando bajo el mar.

Se miraron y pusieron las manos en el gorro.

Ellas ya se habían ido cuando una de las monitoras de las especiales preguntó: <<¿No hay algo ahí en el agua?>>⁹.

Dice Marlene al final del cuento:<<Podría haber sido un accidente. Como si al intentar recuperar el equilibrio nos hubiéramos agarrado a aquel objeto gomoso, grande y cercano, sin apenas darnos cuenta de lo que era ni de lo que hacíamos. Lo he pensado muy bien. Creo que nos habrían perdonado. Niñas aterrorizadas. Sí, sí. No sabían lo que hacían. ¿Es verdad, al menos hasta cierto punto? Es verdad en el sentido de que no decidimos nada, al principio. No nos miramos para decidir lo que hicimos después conscientemente. Conscientemente porque nuestras miradas se encontraron cuando Verna intentó subir a la superficie.() Charlene y yo nos mirábamos fijamente, sin prestar atención a lo que hacían nuestras manos. Charlene tenía los ojos muy abiertos, jubilosos, y supongo que yo también. No creo que nos sintiéramos malas, triunfantes por nuestra maldad. Era más bien como si estuviéramos haciendo lo que se nos

exigía, aunque parezca mentira, como si fuera el cénit, la culminación de nuestra vida, de nuestro ser. Habíamos ido demasiado lejos para echarnos atrás, se podría decir. No teníamos elección. Pero juro que no elegimos nada, de ninguna manera.>>¹⁰

⁸ *Demasiada felicidad*, "Juego de niños", A. Munro. 2013, Ed. Debolsillo, pp 212-250

⁹ *Demasiada felicidad*, "Juego de niños", A. Munro. 2013, Ed. Debolsillo, pp 250.

¹⁰ *Demasiada felicidad*, "Juego de niños", A. Munro. 2013, Ed. Debolsillo, pp 248-249.

Análisis

"Juego de niños"

El cuento comienza señalando algo que debió ocurrir en la infancia y que la narradora supone, fue puesto en palabras por su familia. También habla de una madre que ponía el acento reiteradamente en las debilidades de su hija y reflexiona sobre la época de la infancia, prestando especial atención al momento en que el pasado de pronto irrumpe para quedarse. El momento en que el tiempo se instaura de forma irreversible.

Dice Marlene que "durante mucho tiempo te desprendes del pasado con facilidad y de una forma que parece automática y adecuada. Las escenas del pasado, más que desvanecerse, dejan de tener importancia. Y entonces se produce una brusca vuelta hacia atrás, lo que está acabado y bien acabado resurge de repente, requiere tu atención, incluso que hagas algo al respecto, aunque salte a la vista que no se puede hacer nada".¹¹

Después de esta reflexión pasa seguidamente a contarnos su relación con Charlene y con Verna, como dos figuraciones de lo imaginario. Charlene es lo bueno, lo parecido, lo comprensible, lo placentero, lo normal y Verna es lo malo, lo horrible, lo temido, lo raro, lo incomprensible, lo especial.

En esta relación dual, Marlene se siente dominada por ambas, aunque reconoce que quien tiene poder de verdad, es Verna. También nos habla de la relación con su madre y con la guerra y la religión.

La historia de la relación entre Marlene, Charlene y Verna nos va a llevar a un momento, un punto de inflexión, donde se intuye que algo grave va a pasar. Este momento se queda en suspensión, hay un salto temporal hacia el futuro y Marlene nos habla de la relación entre ella y Charlene de adultas, para luego, a través de otro salto, volver a aquel momento del pasado y acabar de escribir la situación.

A lo largo del cuento hay varios **saltos temporales** del presente al pasado y al futuro y de vuelta al presente y cuando vuelve el pasado, la sensación es **como si pudieras estar aún ahí. El pasado se presenta**, como si estuviera siendo aún vivido. Como si estuviera pendiente de ser representado, escrito.

Además de los saltos temporales, la historia se va escribiendo entre la mujer-niña que vive la historia y la mujer-niña que analiza y reflexiona sobre la historia. Como si hubiera en la misma persona, alguien dentro de la historia y alguien fuera: **alguien que la vive y alguien que la escribe.**

Cuando se acaba de escribir la situación, se escribe la historia de un asesinato: Marlene y Charlene matan a Verna, cuando nadie parece poder verlas. Lo decidieron. Parecía que no había opción. "Era más bien como si estuviéramos haciendo lo que **se nos exigía**, aunque parezca mentira, como si fuera el **cénit**, la **culminación** de nuestra vida, de nuestro ser."¹²

Parece como si cuando Charlene y Marlene ahogan a Verna, estén haciendo, en el registro imaginario, **lo que haría el yo con la castración, verla y rechazarla**, en una estructura neurótica. Matar a Verna: aniquilar lo que produce miedo, desorganiza y descentra al yo.

Justo cuando caen al agua a causa de la lancha que generó las olas, algo que **después** se nombrará como **prohibido, Verna se lanza a por ellas**. Y cuando logran salir del agua es cuando matan a Verna. El yo (Charlene-Marlene) cae, se apaga y es avasallado y cuando resurge trata de destruir lo que puede amenazar la estabilidad de ese registro imaginario.

El agua aparece como un elemento donde se desdibuja la diferencia, lo particular, un elemento silencioso donde no hay palabras ni conciencia de lo que se hace.

Gracias a Marlene se escribió la historia. Gracias a Marlene se supo sobre Charlene y sobre Verna. Marlene necesitó escribirse, se preguntó, dudó, buscó posicionarse y se adentró en el universo simbólico, tratando de simbolizar su propia castración. El relato es la prueba de que hay un sujeto que ejerce la función simbólica.

Marlene y Charlene están en el registro imaginario porque están en el *yo/tú*. Es el registro de la completud, de la rivalidad, del significado, del reconocimiento a partir del otro, de la omnipotencia, de la consistencia, de lo conocido, de la seguridad, de la complementariedad.

Sin embargo Verna está en el registro simbólico porque está en el *ella*, en el registro del sentido, de la incertidumbre, de lo imprevisible, de lo diferente. Verna es violenta, es la que crea dudas, da miedo, es la excluida, la especial, la única.

En el *yo/tú* no hay diferencia sexual, mientras que en *él/ella* ya sí la hay.

Ha nacido el *yo-tú-él/ella*: El universo simbólico.

¹¹ *Demasiada felicidad*, "Juego de niños", A. Munro. 2013, Ed. Debolsillo, pp 212-213

¹² *Demasiada felicidad*, "Juego de niños", A. Munro. 2013, Ed. Debolsillo, pp 249

"Grava"

A través de la voz de la hermana pequeña, que no nos revela su nombre y que ya es una mujer, el cuento narra cómo era la vida antes y cómo fue después, de la inquietante muerte de su hermana mayor y de su perrita.

Como si el cuento fuera escrito para tratar de entender los porqués de aquella muerte. Hay muchos enigmas en esta historia. ¿Fue un suicidio, un juego, un asesinato?..

¿No hubo espacio para tratar lo que le podía estar inquietando a esta niña?, ¿qué le podía estar pasando a Caro? ¿no había una madre protectora, y un padre?, ¿todo empezó como un juego? ¿qué tipo de juego es este?.. ¿y si simplemente se le fue de las manos? ¿por qué la hermana pequeña se quedó sentada cuando llegó a la caravana? ¿se podría haber salvado Caro si su hermana se hubiera dado más prisa?.

Al terminar el cuento y después de darle varias vueltas, queda la sensación de que realmente no se puede llegar a saber lo que pasó. No se puede.

Este cuento nos cuenta que quizás no todo se puede pensar, hay enigmas irresolubles.

Y nuestra narradora parece haberse quedado con algo pendiente de resolver, pendiente de escribir: <<...y sigo **atrapada, a la espera** de que me dé una explicación, a la espera de oír el ruido de su cuerpo al caer al agua>>¹³.

De hecho sueña con ello y nos dice que cuando sueña con lo que pasó, sueña que no tiene nada que hacer porque su hermana ya se encarga de todo y salva a la perra, sólo tiene que mirar cómo su

hermana resuelve la situación. Parece que aún sigue soñando con esto.

En el *capítulo VII de la Interpretación de los sueños*, Freud nos va a hablar del proceso del soñar como una regresión a las etapas más tempranas del soñante, como una activación de su infancia y tras esta infancia quizás podamos también alcanzar una visión de la infancia de nuestra especie, de nuestra infancia filogenética.

Freud plantea que el análisis de los sueños nos podría acercar al conocimiento de la herencia más antigua del ser humano, al ver cómo durante el sueño regresamos a nuestra más tierna infancia o cómo el deseo que figura en el sueño ha de ser un deseo infantil; y va a definir el sueño como *"la sustitución de la escena infantil, modificada por su transferencia a lo reciente. La escena infantil no puede conseguir su renovación real y tiene que contentarse con retornar a título de sueño."*¹⁴

También en este cuento aparece el agua como un elemento que envuelve, atrae, donde se pierde la conciencia y se vuelve a lo indiferenciado originario, al silencio.

Ortiz de Zárate señalaría la presencia inquietante del agua como elemento materno, que "llama" y exige que la conciencia sea sumergida, un elemento disolvente, silencioso y acogedor, donde no hay palabras.

¹³ *Mi vida querida*, "Grava", A. Munro, Ed. Vintage Español, 2013, pp 117

¹⁴ Sigmund Freud, *Psicología de los procesos oníricos*, Ed. Biblioteca Nueva, p. 678.

La escena

En ambos cuentos parece haber una **escena que se revive**, como después de una pérdida de conciencia y que para poder ser recordada ha de ser construida como un relato. Aquí el lector está en la posición del Sujeto de la enunciación que se hace cargo del acto del yo.

Una escena sensorialmente perceptiva, a partir de la cual un sujeto parece necesitar escribirse en un texto, ya que donde hay un exceso perceptual suele haber un defecto simbólico, hay huella pero no hay memoria, ya que la memoria sería el relato. La angustia de aquel encuentro con lo real parece buscar ser simbolizada. Y no hay forma de simbolizar sin pasar por lo real.

De hecho el texto parece estar escrito para tratar de decir, acotar, nombrar, simbolizar, algo de lo que sucedió en dicha escena y construir el relato que permita recordar.

Si tenemos en cuenta que nuestros recuerdos suelen encubrir otros recuerdos más difícilmente asumibles, es posible que las escenas recordadas en el texto encubran otras escenas inconscientes que pulsan por ser simbolizadas y remiten finalmente a una primera escena que no puede ser simbolizada por constituir el núcleo mismo del inconsciente.

Propongo que esta escena inconsciente originaria a la que remitirían las otras escenas sea la **Escena primaria**: la escena de castración materna y del nacimiento del sujeto simbólico (en caso de que exista la represión), del sujeto del deseo inconsciente; donde la identidad omnipotente e idealizada del yo se resquebraja debido a que la figura materna muestra un deseo más allá de ese hijo.

El yo en fusión con esa imagen fálica materna muere, cae y emerge el sujeto que puede desear lo que acaba de ser perdido y que tratará de simbolizar ese agujero el resto de su vida. Se gana símbolo y se pierde goce fusional, goce de la presencia y goce mortífero de la ausencia.

El yo que sobrevive a esta experiencia tratará de no pensar el resto de su vida que esta muerte en realidad sucedió. Pero el sujeto es el testigo de que aquello sucedió, es testigo de su angustia.

Amaya Ortiz De Zárate va a señalar que Freud va a considerar que la escena primaria constituye el núcleo del inconsciente en torno del cual se va a desplegar toda la actividad psíquica posterior.

A partir de la experiencia de la Escena primaria y del nacimiento del sujeto del deseo inconsciente con posibilidad de función simbólica van a emerger lo que Freud va a llamar las Fantasías primordiales y las va a considerar un patrimonio filogenético: una realidad material en su origen que se acaba convirtiendo con el tiempo en una realidad psíquica.

De ellas, va a decir, *“es, además posible que todo lo que el sujeto nos relata como fantasías durante el análisis o sea la seducción infantil, la excitación sexual a la vista del comercio carnal de los padres y la amenaza de castración, o más bien, la castración; es posible, repito, que todas estas invenciones fueran en épocas lejanas, en las fases primitivas de la familia humana, realidades concretas, y que dando libre curso a su imaginación no haga el niño sino llenar, con ayuda de la verdad prehistórica, lagunas de la verdad individual.”*¹⁵

Freud se detuvo a estudiar la génesis y las cualidades de esta actividad del alma que hemos llamado Fantasía: A lo largo del desarrollo cultural hay que ir renunciando a ciertas cosas y metas, pero esta renuncia no es fácil y no se lleva a cabo así sin más. Para resarcirse y que cueste un poco menos el ser humano tiene la fantasía, en ella puede satisfacer lo que a través del principio de realidad tiene que frustrar.

Como consecuencia, en la fantasía el ser humano sigue disfrutando de la libertad a la que en la realidad ha renunciado en favor de una convivencia cultural, de la convivencia con el otro.

Y va a señalar la posibilidad de un camino de regreso de la fantasía a la realidad: el arte. Proponiendo que un artista genuino es capaz de reducir lo demasiado personal y extraño que hay en sus sueños y atenuar su procedencia de fuentes prohibidas para acabar conformando una copia fiel de la representación de su fantasía, cuya expresión suponga un placer mayor que su cancelación a través de la represión.

Haciendo esto, el artista es capaz de que los otros al compartir estas representaciones obtengan placer al poner en común esta representación inconsciente con la suya propia que hasta ese momento le había resultado inaccesible.

“Y entonces alcanza por su fantasía lo que antes lograba sólo en ella.”¹⁶

Esta idea enlaza con facilidad con la idea de que las historias de Alice Munro, *“reflejan tanta honestidad emocional, compasión e intimidad que los lectores pueden reconocer en ellas lo más profundo de sí mismos”*.

Como si Alice, a través de sus relatos, estuviera tratando de poner en común sus fantasías inconscientes con el resto del mundo y conseguir que podamos sentirnos reconocidos en ellos.

Como si sus relatos estuvieran tratando de simbolizar sus más íntimas escenas de experiencia, escenas que son personales al tiempo que universales.

¹⁵ Sigmund Freud, XXIII Lección de Introducción al psicoanálisis: Vías de formación de síntomas, Ed. Biblioteca Nueva, p.2354.

¹⁶ Sigmund Freud, 23ª Conferencia de Introducción al psicoanálisis: Vías de formación de síntomas, Ed. Amorrotu, p 342-343

El relato

Parafraseando a Amaya Ortiz de Zárate, la experiencia de la escena primaria sería una experiencia terrible para el yo, una experiencia de muerte. Esta primera simbolización en torno a la herida la hacemos gracias a un mito originario que proviene del tercero, del Otro. El relato mítico acompaña la caída, ayuda a atravesar la experiencia de la escena primaria. Hay algo después de la muerte, una nueva vida para el sujeto.

El sujeto

En los textos de Munro parece encontrarse entonces un sujeto que se pregunta quién es. Que busca simbolizarse a través de un relato. Este relato va construyendo el punto de vista que sustenta el sujeto. La narradora presenta el punto de vista en primera persona pero va construyendo un punto de vista complejo con informaciones de distintos personajes en distintos momentos en el tiempo.

Si este punto de vista es capaz de sobrepasar las identificaciones, de soportar los múltiples cambios del yo, será el punto de vista del sujeto y el sujeto de la enunciación.

El sujeto se deja ver a través de la narración que se construye para ser dicho. Caro y Verna se hacen visibles gracias a Marlene y a nuestra narradora sin nombre. La narración produce el sujeto y su punto de vista.

En palabras de Ortiz de Zárate¹⁷, <<un sujeto del deseo que es el punto de anclaje en cada acto particular de lenguaje, del que dependerá la coherencia, unidad y clausura de las cadenas de sustitución y desplazamiento, y que sólo puede ser

producto de un relato>>. El sujeto se pregunta quién es porque nadie se lo dice.

En esa falta de reconocimiento por parte de nadie está la verdad del sujeto.

¹⁷ Freud (1914-1919-1923) /Jakobson (1956) /Lévy-Strauss (1958). Amaya Ortiz de Zárate. *Trama y Fondo*, nº 26, 1^{er} semestre 2009

Lo Diferente

En *Juego de niños* se trata la relación ancestral con lo diferente y cómo tratamos de deshacernos de ello una y otra vez, cómo lo despreciamos, lo tememos, lo negamos.

El sujeto sabe mejor que nadie sobre la relación con lo diferente, porque lo diferente le constituye. Él es el excluido, el especial, el no reconocido. Él es el testigo de que la diferencia nos constituye como seres deseantes en constante búsqueda de lo que una vez perdimos.

Quizás esta sea una de las razones de nuestro primitivo rechazo hacia lo diferente, porque nos confronta con nuestra propia impotencia, con nuestra renuncia, con la incertidumbre, el vacío, la falta, la angustia. Lo diferente nos sitúa frente a lo desconocido y a lo temido. Lo diferente nos amenaza.

Es la experiencia de la escena primaria y la represión primaria de esta escena lo que instaura la falta, el sujeto simbólico y el yo con sus mecanismos de defensa.

La Teoría del Texto

De acuerdo a lo que hemos venido diciendo se podría decir que los textos de Munro son subjetivos. Subjetivo entendido, citando a González Requena¹⁸, como lo que diferencia a cada sujeto. Y sujeto,

como individualidad irrepetible, protagonista que actúa al filo de la agonía, que se escribe y se reconoce en los textos subjetivos, en la singularidad dramática que constituye el núcleo de su ser y que como cuerpo pulsional irrepetible es real.

Y también podríamos decir que sus cuentos son una mezcla de relatos y narraciones cotidianas¹⁹, por inverosímiles, inciertos, inconclusos, compactos, estructurados, fragmentarios y reales.

Ya que: “Si las narraciones cotidianas tienden a versar sobre esa pizca de lo insólito que rompe la cadena de lo previsible, los grandes relatos, en cambio, aún más inverosímiles, versan, en la estela del mito, sobre los actos milagrosos que, contra viento y marea, forjaron una cadena de sentido donde antes no la había.”²⁰ Una cadena de sentido que acusando la incertidumbre del mundo, la integra y desafía a la “burla desordenadora de lo que carece de sentido”.²¹

Si recordamos lo que decía Alice del proceso de creación de las historias, “*las historias a menudo crecen a partir de una semilla visual, de una escena vivida... y, la tarea más importante al escribir es poder situar adecuadamente esa escena inicial en una historia que se construye alrededor de ella*”.

Esta idea evoca el punto de ignición que plantea González Requena en su Teoría del texto²², por donde ha de comenzar el análisis, <<localizando ese desgarró esencial y atendiendo a su capacidad de polarizar todo lo que lo rodea. Porque es precisamente a causa de esa polarización que los elementos del texto, todo lo que, en el texto, rodea ese punto de ignición, alcanza su densidad simbólica>>.

Ese punto de ignición, que nos localiza como sujetos que somos, es por donde el análisis debe empezar, pero no para entenderlo porque lo real no es comprensible ni para interpretarlo, sino para significarlo y sentirlo²³.

El punto de Ignición como el desgarró esencial y real a partir del cual gira el texto y por donde se debe comenzar el análisis,

parece enlazarse fácilmente con el saber propio del sujeto del inconsciente que se constituye en la castración primaria y que pone en marcha la función simbólica y el aparato psíquico.

¹⁸ El punto de Ignición. González Requena, Sociocriticism 2015 - Vol. XXX, 1 y 2, pp 388-397

¹⁹ El punto de Ignición. González Requena, Sociocriticism 2015 - Vol. XXX, 1 y 2, pp 399-400

²⁰ El punto de Ignición. González Requena, Sociocriticism 2015 - Vol. XXX, 1 y 2, pp 400-401

²¹ El punto de Ignición. González Requena, Sociocriticism 2015 - Vol. XXX, 1 y 2, pp 401

²² El punto de Ignición. González Requena, Sociocriticism 2015 - Vol. XXX, 1 y 2, pp 403

²³ El punto de Ignición. González Requena, Sociocriticism 2015 - Vol. XXX, 1 y 2, pp 404

Las Violencias

Integrar lo diferente en la infancia parece ser urgente y necesario de cara a asegurar una emergencia de lo simbólico. El sujeto se constituye en una época de la infancia. Esto genera un conflicto. Lo diferente amenaza la integración de lo que somos al mismo tiempo que nos ofrece una continuidad simbólica.

La violencia de la implacable diferencia: Una violencia que podríamos nombrar psíquica, que viene del otro psíquico, que tiene realidad psíquica, que atraviesa el cuerpo y lo representa.

La violencia del atravesamiento de lo real por lo simbólico, una violencia que desgarrar y posibilita el ser: La violencia del significativo, del deseo del otro, del deseo propio. La violencia del desgarrar, de la herida.

¿Una violencia universal?

¿Una violencia necesaria?

Pero hay otras violencias, la de una sociedad y la de los padres que no protegen como en estos cuentos. No protegen con la hipocresía, negando el conflicto que supone lo diferente, simulando que no existe, no siendo capaces de aceptar la dificultad de integrarlo.

Pero quizás esta hipocresía sea el resultado de una idea mencionada unas líneas más arriba: porque lo diferente nos confronta con nuestra propia impotencia, con nuestra renuncia, con la incertidumbre, el vacío, la falta, la angustia. Lo diferente nos sitúa frente a lo desconocido y a lo temido. Lo diferente nos amenaza.

¿Es esta una violencia necesaria?

¿Cómo se puede hacer frente a estas violencias?

Dicen Laplanche y Pontalis²⁴ que <<... en la medida en que el deseo no es puro surgimiento de la pulsión, sino que está articulado en la frase de la fantasía, éste es el lugar de elección de las operaciones defensivas más primitivas, tales como la reversión contra sí mismo, la inversión en su contrario, la proyección, la negación; esas defensas están todavía indisolublemente ligadas a la función primera de la fantasía –la escenificación del deseo- en la medida que el deseo mismo se constituye como prohibido, y el conflicto es conflicto originario.>>

Si el conflicto está en la esencia de lo que somos según cómo seamos capaces de tramitar este conflicto así tramitaremos la violencia que esto supone.

²⁴ *El inconsciente freudiano y el psicoanálisis francés contemporáneo. Cap 3: Fantasía originaria, fantasías de los orígenes, origen de la fantasía.* Jean Laplanche y J.B. Pontalis. Ediciones Nueva Visión, p 143.

Bibliografía

- Catherine Sheldrick Ross, *A Double Life*, Ed. ECW PRESS, 1992.
- *Mi vida querida*, A. Munro, 2013, Ed. Vintage Español,
- *El progreso del amor*, A. Munro, 2014, Ed. Debolsillo
- *Demasiada felicidad*, A. Munro, 2013, Ed. Debolsillo
- *La vida de las mujeres*, A. Munro, 2011, Ed. Debolsillo
- *Escapada*, A. Munro, 2015, Ed. Debolsillo.

- Freud, Sigmund. *Obras completas en la traducción de López Ballesteros*. Ed. Biblioteca Nueva.
Tomo 2: Ensayos del 17 al 19 (1900).

 Ensayo 17: *La interpretación de los sueños*. Capítulo VII: Psicología de los procesos oníricos.

Tomo 6: Ensayos del 85 al 97 (1914-1917).

 XCVII. Lecciones introductorias al psicoanálisis (1915-1917). XXIII Lección de Introducción al psicoanálisis: Vías de formación de síntomas, Ed. Biblioteca Nueva.

- Freud, Sigmund, 23ª Conferencia de Introducción al psicoanálisis: Vías de formación de síntomas, Ed. Amorrortu.

- *Freud (1914-1919-1923) /Jakobson (1956) /Lévy-Strauss (1958)*. Amaya Ortiz de Zárate. *Trama y Fondo*, nº 26, 1º semestre 2009

- *El punto de Ignición*. González Requena, Sociocriticism 2015 - Vol. XXX, 1 y 2

- *El inconsciente freudiano y el psicoanálisis francés contemporáneo. Cap 3: Fantasía originaria, fantasías de los orígenes, origen de la fantasía*. Jean Laplanche y J.B. Pontalis. Ediciones Nueva Visión