

## EMOCIONES Y BEST-SELLERS

*Soledad Bianchi*  
Universidad de Chile

Cuando comencé a pensar sobre el asunto que da nombre a este artículo, y a buscar materiales, con posterioridad a múltiples lecturas y preparaciones, decidí elegir obras de dos chilenas, Marcela Serrano y Malucha Pinto. La primera publicó en 1991 su primera novela, *Nosotras que nos queremos tanto*, y sus narraciones ya suman cinco, pues, con matemática regularidad, cada dos años ha dado a conocer una nueva<sup>1</sup>. Por su parte, Malucha Pinto, actriz –de televisión, en especial–, había editado un solo libro de poemas antes de sus autobiográficas *Cartas para Tomás*<sup>2</sup>, de 1996 y, sin duda, era –y parece seguir siendo– mucho más conocida por su actividad inicial que como escritora.

Las razones de mi selección se relacionan, en parte, con el campo y el contexto –cultural, histórico, social, político, económico– en que se ubican las manifestaciones culturales que he enfocado este último tiempo, todas ellas producidas durante la postdictadura chilena –que otros han llamado transición a la democracia. A pesar de que no hay acuerdo en su comienzo, para simplificar, podemos acordar que este período se inicia con el primer gobierno democrático que, en Chile, asumió en marzo de 1990, con posterioridad a la dictadura que se impuso con el Golpe de Estado de 1973. Mas, sin duda, hay otras razones que explican mi preferencia...

¿Por qué acerco a estas autoras de obras tan diferentes?, ¿qué líneas podrían tenderse entre éstas? Nada puedo afirmar con certeza y no quisiera hacerlo porque lo

<sup>1</sup> *Nosotras que nos queremos tanto*. Santiago de Chile: Editorial Los Andes, 1991; *Para que no me olvides*. Santiago: Los Andes, 1993; *Antigua vida mía*. Santiago: Alfaguara, 1995; *El albergue de las mujeres tristes*. Santiago: Alfaguara, 1997; *Nuestra Señora de la Soledad*. Santiago: Alfaguara, 1999.

<sup>2</sup> *Cartas para Tomás*. Santiago: Editorial Sudamericana, 1996. El anterior fue: *Sahumerio*. Concepción: ¿Ed. Aníbal Pinto?, 1992.

que me “mueve” (recuérdese que al interior del cultismo de 1604, *emoción*, que, según Corominas, se generalizó recién el siglo XIX, y que vendría del francés, *émotion* –deriv. de *émouvoir* ‘conmover’–, está contenida otra palabra, *movere*, mover<sup>3</sup>); sí, lo que me “mueve” a aproximarlas es una duda: frente a ambas producciones que, para Malucha Pinto, limito a esta publicación y al ámbito chileno, me motiva la interrogante del por qué han tenido éxito, por qué el público ha querido comprarlas, qué ha querido “saber” al leerlas, qué ha buscado “encontrar” al leerlas.

Sin profundizar, ahora, quisiera adelantar que *me parece* que tanto la ya vasta producción de Marcela Serrano como este escrito de Malucha Pinto “trabajan” con intensa insistencia, *en o/y desde* la emoción (en singular y/o plural) y, siempre, *con* la *emoción/con* las *emociones*. Y no solo las re-vive y actualiza (personal e interiormente), y las hace públicas la hablante-narradora-autora de las *Cartas para Tomás*, sino que ambas escritoras las re-modelan en sus obras, en personajes y situaciones, apelando, además, a las *emociones* en lectoras y lectores, a quienes –pienso– quieren estremecer y re-mover y con-mover, emocionándolos. (Paréntesis: cuando refiero a estas producciones, no es nada casual que yo use el término “obra” y eluda “texto”. Me baso en la diferencia que hace Barthes en su artículo “De la obra al texto”, donde señala –y aquí resumo al máximo– que mientras la obra se ve (en los estantes), se encierra sobre y en un significado, puede insertarse en un proceso de filiación donde se buscan sus orígenes, sus influencias; es, por lo general, objeto de un consumo; el texto, por su parte, se percibe solo en un trabajo, una producción, y, por lo tanto, está en continuo movimiento; se acerca, se prueba en relación con el signo y practica el retroceso del significado; como su combinatoria es única, no remite a filiación sino a intertextualidad porque es entre-texto de otro texto; el yo que lo escribe es un yo de papel; el texto sería, entonces: juego, trabajo, producción, práctica, y leerlo no se reduce a una mimesis, y solicita al lector y del lector una colaboración práctica: que *produzca* el libro, es decir, lo re-escriba<sup>4</sup>).

Los libros de Marcela Serrano aluden, convocan, suscitan *emociones*, y llegan a los sentimientos. De este modo, producen y provocan la *identificación* y ésta es la causa –creo– que sean tan leídos pues los lectores –y, en especial, las lectoras–, quieren “encontrar” sus propias “historias”, o parte de ellas. También podría suceder lo contrario, es decir que lectores –vueltos espías y mirones– lean estas novelas para “descubrir” mundos que no conocen y a los que quieren acceder, por lo menos fisgando: en los escritos primeros de esta autora se hizo frecuente mostrar personajes de

un sector centrado en el imaginario de izquierdistas, chilenos. ¿Qué espacios –personales, físicos, sociales– construye Marcela Serrano, y cómo?; ¿de qué manera compone sus narraciones y sus personajes?; ¿desde qué *emoción* o *emociones*? ¿De qué modo se dirige a sus lectores?; ¿qué le(s) dice?; ¿qué *emoción/emociones* provoca en ellos?; ¿por qué?; ¿con qué afecto(s) “trabaja” y se expresa?; ¿qué “efecto(s)” produce?

Me parece distinto el caso de Malucha Pinto, quien, sin equívocos posibles, se expresa desde ella misma, sin hacer ficción, pues a través de sus autobiográficas “prosas poéticas” se propone transmitir a otros su(s) propia(s) vivencia(s), haciendo públicas sus –hasta ese momento– íntimas *emociones* que, por el modo como son expresadas, podrían ligarse con la *confesión*. Malucha Pinto se dirige (por escrito) a su hijo Tomás, quien no puede leerla a causa de una parálisis cerebral grave. De acuerdo con todos los diagnósticos médicos, este niño, de doce años, no debía pasar de los tres años de su edad pues desde su nacimiento sufre de un daño cerebral profundo que le impide hablar, caminar, comer, dominar sus funciones fisiológicas: es decir, carece de toda independencia y no puede valerse por sí mismo. ¿Qué espacios –personales, físicos, sociales– construye Malucha Pinto, y cómo?; ¿de qué manera compone su obra?; ¿desde qué *emoción* o *emociones*? ¿De qué modo se dirige a su hijo?; ¿qué le dice?; ¿desde qué *emoción/emociones*?; ¿con qué afecto(s) “trabaja” y se expresa?; ¿qué “efecto(s)” produce en el lector?; ¿qué *emoción* o *emociones* le origina?; ¿por qué?

Por mi parte, quisiera explicitar cómo me relaciono yo, con estos escritos, porque no deseo ocultar mis *emociones* respecto a ellos. Admito que, por supuesto, no me dejan indiferente, actitud bastante esperable ante las manifestaciones artísticas, se pensará, y con razón... Los elegí, es cierto, pero a diferencia de lo que podría pensarse, lo hice, pues leerlos me produjo incomodidad y hasta no poca molestia e irritación. Esta resistencia que me impedía “entregarme” a ellos, esta oposición que no me permite simularme crédula de/en una supuesta transparencia del lenguaje, me hizo entender que yo no era la lectora buscada para estas obras.

De todos modos, en este develamiento de la urdimbre de mi trabajo, opto por seguir contemplando su revés y preguntarme por mi conducta de rechazo, por mi actitud de desconfianza y desdén, y por las posibles causas y consecuencias de estas *emociones*. Me parece que intentar responderme, también forma parte de este ensayo –que es un tanteo, que es un escrito–, y no solo por razones de una mínima honestidad intelectual (respecto a ustedes, pero también respecto a mí) sino, asimismo, porque en mis tentativas aclaratorias quisiera superar un único punto de vista y quisiera “desplazarme”, aun con el riesgo de tropezarme, resbalarme y hasta de tener una que otra caída, pues este es un trayecto por construirse, un camino por andar –más atractivo y atrayente, a mi parecer, que seguir un paso seguro y ya marcado–, porque puede llevar a divisar o percibir ciertos “fenómenos” que trascienden los escritos, pero acompañan lo literario, y lo vuelven más interesante y complejo.

<sup>3</sup> Joan Corominas. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. 3ª ed. muy revisada y mejorada. Madrid: Gredos, 1987 (4ª reimposición). 1ª ed., 1961.

<sup>4</sup> Roland Barthes. “De l’oeuvre au texte”, *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984.

Talvez uno de los antecedentes de mis resquemores podría encontrarse en que no accedí a esos volúmenes desde la inocencia, pues no fui de las primeras lectoras y lectores que, en 1991, compraron y agotaron con rapidez *Nosotras que nos queremos tanto*, la publicación inicial de Marcela Serrano. Tampoco formé parte de esos mismos o de otros, quienes, en 1996, hicieron un gesto similar, “consagrando” las *Cartas para Tomás*, de Malucha Pinto. Muy por el contrario, cuando las leí, cada obra ya estaba rodeada de una suerte de “anillo saturnino”, y aclaro que no quiero utilizar, en este momento, el vocablo “aura” para evitar equívocos pues lo aludido *aquí y ahora*, me parece que representa justamente lo contrario de lo que Benjamin entendía por tal, esto es, la calidad de único, de original<sup>5</sup>. En fin, más allá del volumen de ventas o de recensiones periodísticas, esta especie de “expansión” que acompañaba a estos libros contenía e incorporaba en un lugar preponderante a sus autoras: tanto así, que hubo lecturas de *Nosotras que nos queremos tanto* que la consideraron una novela “en clave”, y receptores y receptoras que se refocilaron buscando las correspondencias entre personajes y personas; por su parte, debido, posiblemente, a la profesión de actriz de Malucha Pinto, fue convidada en numerosísimas ocasiones a diferentes programas televisivos demostrando, así, esa vocación incestuosa que tiene este medio, donde quienes trabajan en y para él, son invitados incuestionables en muchos de sus espacios donde, de modo incansable y circularmente o como produciendo un “efecto de abismo”, hablan de ellos mismos y del ambiente televisivo.

Por supuesto, el interés básico de los entrevistadores de Malucha Pinto llevaba a que todas sus intervenciones se centraran en el protagonista de su escrito, su hijo Tomás; en la descripción de su enfermedad y en su relación *emocional* con él. A esta “sobrecarga biográfica” se añadía que en mayo de 1997, a menos de un año de su aparición –en junio de 1996–, cuando el libro iba ya en su sexta tirada, se estrenó la obra de teatro, “Tomás”, escrita por la misma autora, basándose en su libro.

De todo esto yo estaba enterada, como digo, antes de tomar cada uno de los volúmenes para conocerlos: nada extraño, por lo demás, pues algo existe *siempre* en quien lee cuando se dispone a cumplir su función y transformarse en lector. Es claro, entonces, que en mi lectura yo no me enfrenté directamente con la página escrita sino que entre ésta y yo se interpusieron esos datos, esos antecedentes, estas mediaciones que me hacían dudar. Pero, ¿por qué esa carga negativa?, ¿de qué sospechaba yo frente a estos volúmenes?: ¿de falta de seriedad?, ¿de la sobre-exposición?, ¿del éxito?, entre otros factores de los que, posiblemente, soy menos consciente. Pero, ¿por qué?

<sup>5</sup> Walter Benjamin. “L’oeuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique”, 2. *Poésie et Révolution*. Essai. Paris: Denoël, 1971 (Dossiers de Lettres Nouvelles). 1<sup>as</sup> eds. alemanas, 1955, 1961, 1966.

Talvez haya un no sé qué o, más bien, un *yo sé qué* de elitismo que a ciertos estudiosos de la literatura –quizá no a todos– nos hace poner entre paréntesis de recelo un libro que se vende bien y fácil, y nos vuelve suspicaces y más arbitrarios frente a su escritura y a su tratamiento y alcance estético.

No discutiré, por evidente, que éste es un *pre-juicio*, un juicio previo (a mi experiencia), un juicio anterior (a mi lectura). Y desde esta parcialidad (mía) que me pre-ocupa, intuyo que mayor interés merecería examinar su gestación y desarrollo que, como en un rebote, podría ligarse con *emoción* –en singular o/y plural–, y expandirse a ella(s). Pero, ¿dónde ubicarse para detener(se), contemplar, e inquirir?: y para un intento de respuesta, todo dependerá de los énfasis, de las relaciones y de la actitud que se asuma en una ya vieja controversia sobre las *emociones*, donde no todo ha sido tan nítido, ni tan invariable ni fijo. Así, lejos de mi postura –y al tono de las producciones de las dos autoras aludidas– parecen quedar los *estoicos* que proponían descartar *emociones* y “pasiones” por perturbadoras del ánimo. Y a éstas –*emociones* y pasiones– las clasificaban de acuerdo con la intensidad, en una gradación triple donde la última poseería el grado máximo de vigor, mientras el mínimo le correspondería a los sentimientos, que –para algunos– pueden ser sinónimos de *emoción*. Por el contrario, otros aluden a ésta como especie integrante de los anteriores. Sigmund Freud, por su parte, utiliza la voz “afecto” para aludir a “la cantidad de energía pulsional y de sus variaciones”<sup>6</sup>. Según intérpretes posteriores, los afectos englobarían sentimientos, *emociones* y pasiones<sup>7</sup>.

Opiniones distintas señalan que los sentimientos pueden ser corporales: sentir frío, por ejemplo; mientras que si bien se consideran fundadas en procesos corporales, las *emociones* no necesitarían describirse en esos términos; se tienen por ellas: sentir alegría, temor, amor... Todas las *emociones*, dicen terceros, implicarían una agitación del alma, del espíritu, de la mente<sup>8</sup>, o un desconcierto de adaptación de las conductas<sup>9</sup>.

Usual ha sido entablar una separación dicotómica que percibe la razón, de un lado, opuesta a la *emoción*, a las *emociones*. Nada se necesita explicar pues todos

<sup>6</sup> Jean Laplanche-Jean-Bertrand Pontalis. 2<sup>a</sup> ed. *Diccionario de Psicoanálisis*. Bajo la dirección de Daniel Lagache. Colombia: Labor, 1994 (Labor-Diccionarios). S.v.: “Afecto”, *passim*.

<sup>7</sup> André Green. “Sobre la discriminación e indiscriminación afecto-representación”, *Revista de psicoanálisis*, tomo LVI, N° 1 (Buenos Aires, enero-marzo 1999), pp. 11-71.

<sup>8</sup> José Ferrater Mora. *Diccionario de Filosofía*. 6<sup>a</sup> reimpresión, Madrid: Alianza, 1988 (Alianza Diccionarios). S.v.: “Emoción”, “Sentimiento”, *passim*. 1<sup>a</sup> ed., 1979. Como puede percibirse, lo señalado por JFM no se agota en esta única mención.

<sup>9</sup> *Encyclopaedia Universalis*. Paris: E.U., 1984. S.v.: “Emotion”.

hemos “padecido” y, tal vez, “aplicado”, esta enquistada –y poderosa– tendencia a dividir y enfrentar, cuando se privilegia casi en exclusiva la racionalidad que, dicen, rimaría con serenidad. Y desde aquí, y con estos antecedentes, no puedo dejar de consultar(me) sobre esos *best-sellers* chilenos, pues, ¿cómo no imaginar que una dosis del recelo hacia estas obras podría motivarse cuando se registra, en ellas, la primacía de *emociones* y sentimientos que, por poco, no se consideran lógicos? E interpretarlas así, se hace equivalente a temer el olvido o la flojedad de la reflexión, lo que significaría: simplismo, ligereza, falta de profundidad..., y el libro se deja de lado. No obstante, es preciso constatar, también, la desconfianza opuesta, que brota frente a un escrito donde –se diría– se impone el intelecto: se le acusa, entonces, de difícil, críptico, frío, incomprensible..., y se le deja de lado. Ambas posiciones tienen el mismo punto de partida: el parcelamiento del ser humano, destacando y valorando, excluyentemente, o la razón o las *emociones*. Pero, ¿por qué elegir de modo tan radical y simplificar tanto cuando somos racionalidad y *emoción(es)* y sentimientos y afectos y pasión(es), y más aún, “todo mezclado”, como decía Nicolás Guillén?

Puede pensarse que esta suerte de “quiebre” deja, además, de lado el cuerpo y la corporalidad, centrándose –como dije– en lo que algunos llamarían “el espíritu”, lo que implícitamente encierra/en-cierra otra “división” del animal humano en compartimentos (casi) estancos. A (este) propósito, ¿cómo no recordar cuando Fredric Jameson se detiene a “leer” el cuadro “*El grito*”, de Edvard Munch, y alude a la “estética de la expresión”, supuestamente ausente del actual arte postmoderno?<sup>10</sup> Entonces, dice: “... El mismo concepto de expresión presupone cierta separación dentro del sujeto, y junto con ello toda una metafísica del interior y el exterior, del dolor mudo en el seno de la mónada y del momento en el cual, a menudo catárticamente, esa “emoción” [sic] se proyecta hacia fuera y se externaliza, en forma de gesto o de grito, a manera de comunicación desesperada y de dramatización hacia el exterior de sentimientos internos ...” (p. 148).

A esta cita tendré que volver, pues parece muy aplicable a las *Cartas para Tomás*, de Malucha Pinto, y ¡que Munch me perdone si pareciera que las avecino y asimilo con “El grito”!: no en vano Jameson rescata su polivalencia que “ve” como concreción y, al mismo tiempo y sin contradicciones, como “una verdadera deconstrucción de la ... estética de la expresión” (p. 148).

Reanudo, y para no relegar aquella desunión entre razón y *emociones*, quisiera ligarla e insertarla con algunas dicotomías, percibidas por Jameson como propias de la modernidad, y que él engloba con el nombre de “modelos de profundidad”,

<sup>10</sup> Fredric Jameson. “El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío”, en *Casa de las Américas* 155-156 (La Habana, marzo-junio, 1986).

reconociendo las dualidades: interior-exterior (“modelo hermenéutico”), esencia-apariencia (“modelo dialéctico”), latente-manifiesto, o “de la represión” (“modelo freudiano”), autenticidad-inautenticidad (“modelo existencial”), significante-significado (“oposición semiótica”). Si algunas parecen más pertinentes y más esclarecedoras que otras en y para este ensayo de ensayo ligado con las *emociones*, me *apasiona* cómo se van tendiendo líneas, a pesar de esta lógica binaria, muy cercana –creo– a los libros que trataré; muy cercana, asimismo, como dije, a un modo de entender las *emociones*; muy cercana, también, a una época, que hoy ha sido reemplazada por una dominancia postmoderna, caracterizada, más bien, por una “mengua de los afectos”, en palabras de Jameson, quien, haciendo una salvedad, aclara que: “... no resultaría justo afirmar que todos los afectos, todos los sentimientos y emociones, toda la subjetividad, han desaparecido de las nuevas imágenes” (p. 147), es decir, de aquellas de la cultura posmoderna. No obstante, tal vez esas antinomias podrían ser motivaciones tanto para leer (y gustar de) las novelas de Marcela Serrano –si se buscan sentimientos–, como para rechazarlas, en el caso contrario. Lo mismo podría pensarse sobre la obra de Malucha Pinto.

Tal vez porque no me preocupa definirme –o que me definan– como posmoderna o moderna, no reconozco el anterior como fundamento de mi actitud de displicencia. Luego, miro hacia otro ángulo y percibo una postura diferente en el biólogo Humberto Maturana, cuando señala: “... al declararnos seres racionales vivimos una cultura que desvaloriza las emociones, y no vemos el entrelazamiento cotidiano entre razón y emoción que constituye nuestro vivir humano, y no nos damos cuenta de que todo sistema racional tiene un fundamento emocional”<sup>11</sup>. Y sin identificar sentimientos con emociones, las muestra, “desde el punto de vista biológico”, como: “...disposiciones corporales dinámicas que definen los distintos dominios de acción en que nos movemos. Cuando uno cambia de emoción –dice–, cambia de dominio de acción ...” (p. 14).

Me parece que Maturana me otorga medios para comprender mejor cómo me he aproximado a los escritos de las dos autoras que, yo les decía, no son de mi agrado. En especial, cuando él sostiene que “Las premisas fundamentales de todo sistema racional son no racionales, son nociones, relaciones, distinciones, elementos, verdades, ... que aceptamos *a priori* porque nos gustan ...”; “... porque la operación de reflexión consiste en que pongamos en el espacio de las emociones los fundamentos de nuestras certidumbres exponiéndolos a nuestros deseos de manera que podamos retenerlos o desecharlos dándonos cuenta de ello” (p. 49).

<sup>11</sup> Humberto Maturana R. *Emociones y lenguaje en educación y política*. 7ª ed., Santiago: Hachette-CED, 1994 (Hachette-Comunicación). 1ª ed., 1990.

Cuando yo afirmaba que leer las obras de Marcela Serrano y de Malucha Pinto no había sido, para mí, una grata experiencia, me parece, casi, estar ejemplificando a Maturana cuando afirma que si no hay “... una *emoción* que constituya las conductas que resultan en interacciones recurrentes... no hay historia de interacciones recurrentes, y sólo hay encuentros casuales y separaciones” (p. 61). No cabe duda, en estas palabras yo reconozco mi actitud, mi proceder, mi(s) *emoción(es)*. Aprendo, por tanto, que si varía la emoción (en singular o plural) con que me aproximo a otro objeto, a otra situación, a otro individuo, se producirán otros dominios de acciones, y “dinámicas emocionales diferentes” (p. 76). Estimo, así, entender que –desde otra *emoción*– tal vez aceptaría una producción no tan distinta a las ya mencionadas, y el *bolero* se me aparece, y el *tango* y el *vals peruano* no quedan atrás, y reconozco que me deleitan siendo puras emociones, solo sentimientos. Y, ¿por qué no los rechazo? “No me preguntes nada/que nada he de explicarte”<sup>12</sup>, empero es indudable que mi distinta posición y disposición como receptora explican la distancia entre estos encuentros y aquellas separaciones (emocionales) pues yo me acerco a estas melodías y a sus letras sabiendo a lo que “voy” o cuando deseo oír las, esto es: cuando, entre otras posibilidades, *quiero* identificarme, *aspiro a* que me *digan* lo que quiero oír, o *me satisface* que *expresen* lo que yo no sé –o no puedo– decir; además, posiblemente, el tejido de música con palabras, el ritmo, y la extensión, también colaboren a su impacto. No es una casualidad, intuyo, que los títulos de los dos volúmenes iniciales de Marcela Serrano correspondan a versos de canciones: un bolero, levemente variado, en *Nosotras que nos queremos tanto*<sup>13</sup>, y *Para que no me olvides*, una canción, basada en un poema del chileno Oscar Castro.

Ya reconocí, yo, haberme enfrentado, más que aproximado, a las obras de Marcela Serrano y de Malucha Pinto por los pre-juicios que tenía, pero ¡ojo con la preposición! porque he observado “haberme enfrentado y aproximado a”, menos drástico y rotundo, sin duda, que haberme enfrentado *con* o *contra*. No obstante, y a pesar de mis aprensiones, las leí, sin embargo al no variar de opinión, puedo deducir no haber mudado de *emoción*. Intento traducir a palabras de Maturana, y transcribo una cita, imposible más *ad-hoc*: “Sabemos que en toda relación interpersonal hay un trasfondo biológico constitutivo único en el cual nos podemos encontrar como seres humanos. Si uno logra estar en ese trasfondo, las conversaciones de aceptación mutua, de cooperación y de conspiración para un proyecto común son posibles y durarán hasta que uno u otro salga de ese espacio emocional ...” (p. 76). Con las necesarias

<sup>12</sup> Del bolero, “Cuando vuelva a tu lado”, de María Grever. Títulos y autores fueron encontrados en *Bolero*. Historia de un amor, de Iris M. Zavala. Madrid: Celeste, 2000.

<sup>13</sup> “Nosotros” es de P. Junco, Jr.

traslaciones debido a que es obvio que yo no estoy aludiendo a “relaciones interpersonales” sino a *relaciones culturales*, creo comprender el énfasis puesto por el biólogo en “la aceptación mutua” y en la necesaria “legitimidad de aceptar al otro”, y al extenderlo a la literatura, me parece válida y necesaria esta tolerancia que no hace más que insistir y reconocer la diversidad, no la calidad. Y mientras más variada sea una cultura, mientras más variada sea una sociedad, más rica y fecunda es, ¿qué duda cabe? Admito no sentir una “*conspiración*”/co-inspiración con esas obras, pero acepto que si bien no me interesan, ayudan a complejizar el campo literario... Observo, por otro lado, un “espacio de aceptación mutua” entre lectoras y lectores y esos escritos, y advierto que consienten no solo en y con el enunciado sino con la situación de enunciación: así, dónde y cómo se ubican las narradoras; y coinciden y concuerdan, por ejemplo, en las *emociones* que plantean y desde las *emociones* que se plantean.

Yo, en cambio, “...sigo caminando sin saber dónde llegar...”<sup>14</sup>, y vuelvo a visitar y revisar *Nosotras que nos queremos tanto*, y noto y anoto la molestia que me produce el “deseo de control” y “la “relación de poder” (son expresiones de Maturana), presentes allí. En cada novela de Marcela Serrano hay una narradora en primera persona que –¡curiosamente!– *conoce* y *domina todo*, y se impone, rompiendo cualquier atisbo de libertad. Además, como si no se confiara en el receptor, casi nada se sugiere, se insinúa o se muestra sino que *todo está dicho*. Y, todavía más, los personajes casi carecen de rasgos individuales y pueden llegar a ser intercambiables:

“... Yo no soy protagonista de estas páginas, si es que existe claramente alguna. Aquí sólo hay mujeres, cualquiera de ellas. Somos tan parecidas todas, es tanto lo que nos hermana. Podríamos decir que cuento una, dos o tres historias, pero que da lo mismo. En el fondo, tenemos todas –más o menos– la misma historia que contar” (*Nosotras que nos queremos tanto*, p. 11).

“A las mujeres de mi especie les atrae que otras mujeres saquen la voz. No la sacaremos nosotras, no nos gusta chillar. Miramos a aquellas otras con un dejo callado de admiración, pero con la sabiduría que nos han traspasado, esa sabiduría que nos advierte: más vale no optar por la valentía. Se nos difuminan aquellas otras mujeres al corto andar, las vemos patéticas, aún aceptando que somos salpicadas por su ayuda.

Estas de mi especie han sido las dueñas de la historia y del país, no las Victorias cuyo lamento se suma a tantos otros...”

(*Para que no me olvides*, p. 165).

<sup>14</sup> Bolero, “Caminemos”, de Alfredo Gil-Heriverto Martínez.

“¿Sabes, Josefa?”, fue el único comentario posterior de Violeta, ‘si algún sentido tiene haber nacido en esta parte del mundo, es evitar la humillación de la otra parte, que es harto más numerosa. Mientras yo exista, nunca una Marcelina se sentirá desprotegida. Lo juro por mi vida’” (*Antigua vida mía*, p. 107).

Por mi parte, yo me asumo como “lectora cómplice”, al decir de Cortázar, y opto por “trabajar” materiales: resistentes, tal vez; sugerentes, siempre. Tampoco valoro, entonces, que me “traspasen” emociones ya digeridas, ya sentidas, y prefiero derivarlas y elaborarlas yo misma, desde lo que se dice y desde el modo cómo está dicho. Me asocio, así, a Brecht y su “efecto de distanciamiento” (*Verfremdungseffekt*): “... Representación distanciadora es aquella –dice en el *Pequeño Organon para teatro*– que permite reconocer el objeto, pero que lo muestra, al propio tiempo, como algo ajeno y distante (*fremd*) ... .. Los nuevos efectos de distanciamiento –añade– deberían quitarles a los acontecimientos socialmente influenciados solamente su sello de familiaridad que actualmente les preserva ... .. El teatro debe hacer que su público se extrañe, y esto ocurre gracias a la técnica de distanciar lo familiar”<sup>15</sup>.

Las preocupaciones brechtianas no inquietan a estas autoras chilenas, cuyos objetivos parecen ser su reverso: de esta forma, mientras las narraciones de Marcela Serrano se quieren miméticas y “comprensibles” (sic)<sup>16</sup>, y esta dosis de supuesto “realismo” parece conquistar al lector (y por esto las solapas y contra-portadas de sus publicaciones lo subrayan); que el lector se aparte de las *emociones* de Malucha Pinto, parece improbable y casi imposible: ¿cómo permanecer indiferente ante un magno drama de la vida real?, ¿quién podría ser tan insensible?, parecen dudas implícitas frente a este hecho, demostradas por la inmensa cantidad de notas, reseñas, reportajes, entrevistas, que aludieron a las *Cartas para Tomás*, casi sin considerarla una obra literaria; sin ocuparse, por lo tanto, de sus características de escrito. Razón demás para que quienquiera se considerara con derecho a opinar sobre el “caso” humano, tanto del hijo como de la madre.

Nadie, y yo tampoco, por cierto, desconfiaría de los verdaderos sentimientos de esta *mater dolorosa*. Hago, no obstante, una tentativa de *des-emocionarme*, e intento ver a esta *Pietá* sin la piedad permisiva y culposa que parece imponerse en esta sociedad que mitifica los cuerpos bellos, en esta sociedad que venera la perfección, y me arriesgo, y tanteo... Me pregunto, así, sobre la espectacularización del

<sup>15</sup> Bertold Brecht. “Pequeño organon para teatro”, *Cuadernos de teatro* 1 (Universidad de Concepción, s.d.).

<sup>16</sup> Marcela Serrano. “La metamorfosis”, “Revista del Domingo”, *El Mercurio* (Santiago, 23 noviembre de 1997).

sufrimiento, es decir, la capacidad y voluntad de hacer público lo privado, de hacer un espectáculo con la intimidad, con el desconuelo y la pena: el *dolor como espectáculo mediático* podría llamarse un capítulo que debería investigar, también, sobre la infinita flexibilidad del mercado para transformar hasta el más profundo desgarramiento en un negocio, y ahí está el libro *Cartas para Tomás*, y “Tomás” y “Cartas para Tomás”, obras de teatro; monólogo, esta última, cuya única protagonista es ... Malucha Pinto.

Insisto en mi distancia, y encuentro una cita de Paul Cézanne que utilizaré para finalizar estas disquisiciones. Sin duda, las palabras del pintor en lugar de cerrar, clausurando nuestras inquietudes, las re-abre y podríamos volver a comenzar... “El artista –dice Cézanne– no hace brotar emociones como canta el pájaro. El artista compone”.

#### RESUMEN / ABSTRACT

Originalmente, este escrito fue presentado como una conferencia, en el marco del Seminario, dedicado a “Emociones y Literatura”, dirigido por la profesora Alicia Borinsky, en Boston University. Tomando como referente algunas novelas de Marcela Serrano y *Cartas para Tomás*, de Malucha Pinto, este artículo plantea que una de las posibles razones de la amplia acogida de estas obras reside en que no solo incorporan las emociones en los asuntos que tratan sino que, además, se proponen acceder a las emociones de sus lectoras y lectores, buscando más una identificación que un distanciamiento crítico.

#### EMOTIONS AND BEST-SELLERS

This article was originally presented as a lecture at the seminar “Emotions and Literature” held by professor Alicia Borinsky of Boston University. Using as point of departure several novels by Marcela Serrano as well as *Cartas para Tomás* by Malucha Pinto, I argue that one of the possible reasons for the extensive readership of these works is the fact that they not only include the representation of emotions in their narrative but also aim to reach the emotions of their readers, seeking more the readers’ emotional engagement than their critical distance.