

La ley siniestra de la madre en *Mapocho* (2002) de Nona Fernández

CAROL ARCOS H.
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, SAN DIEGO

Resumen

El artículo analiza *Mapocho* (2002), la primera novela de la escritora y actriz feminista Nona Fernández (1971, Chile), a partir de lo que se denomina lo *siniestro materno*. El texto propone leer los modos en que opera en el relato una cierta simbolización ominosa de la maternidad como forma de habitar el trabajo de la memoria en la postdictadura. La primera parte del ensayo elabora un acercamiento teórico al problema de la ley de la madre desde un enfoque psicoanalítico, mientras que la segunda se detiene en la interpretación de la novela. La lectura crítica de la misma está organizada en torno a la figura simbólica de la *madre ánfora* y la repetición de su ley.

Palabras claves: Nona Fernández; narrativa chilena; psicoanálisis feminista; lo siniestro; maternidades

Ahí está la madre. Acecha encogida en el contraluz de su propio vientre dilatado. Ahí está la madre, con sus dientes afilados de amor, preparándose para hacer—a costa de sus prolijas dentelladas—a un ser que cumpla con su imagen y semejanza, que no será su imagen y semejanza sino el deseo abstracto de sí.

El infarto del Alma, Paz Errázuriz, Diamela Eltit

Entre la pérdida de la palabra y la recuperación del habla, se juega la escena crítica de nombrar la catástrofe (de cómo nombrarla) para que, a partir de su marca traumática, la memoria del pasado deje atrás la mudez y la fijeza del síntoma y logre redistribuir un espacio de los posibles que se multiplique activamente en narrativas en proceso.
“Las marcas del destrozo y su reconjugación en plural”.

Nelly Richard

El problema de la maternidad, el trabajo del cuidado y la cuestión de la vida como política del cuerpo, no son nuevos para los feminismos latinoamericanos. Desde sus comienzos en el siglo XIX y, en adelante, en los diferentes momentos de eclosión feminista, la maternidad no solo se convirtió en un espacio de poder biopolítico sobre el cuerpo de las mujeres y los cuerpos feminizados, sino también en un territorio de imaginación emancipadora poscolonial.¹ Esto tanto en el activismo o en la dimensión de movimiento social de los feminismos, como también en el campo de las ficciones, poéticas y políticas del texto feministas.

Específicamente, en la producción cultural feminista de la postdictadura en Chile es posible observar una escena ficcional privilegiada y novedosa con respecto a la maternidad que se diferencia de las articulaciones simbólicas anteriores.² En ella tendrá lugar la textualización de lo siniestro a través de, por ejemplo, contagios, enfermedades, traumas, psicosis, muertes espectrales, desechos humanos, hospitales y manicomios. Este ensayo precisamente tiene como propósito analizar cómo opera una simbolización ominosa de lo materno en *Mapocho* (2002), primera novela de la escritora y actriz feminista Nona Fernández.

Esta obra es parte de un mosaico de modalidades feministas de diversa factura que en Chile trabajan con lo que denomino lo *siniestro materno*. En primer lugar, y también desde el campo de la creación literaria, pienso en Diamela Eltit, quien abre esta fabulación materna, sobre todo con sus novelas *El cuarto mundo* (1988) y *Los vigilantes* (1994), pero también en producciones más recientes, como por ejemplo en el cuento “Colonizadas” (2009). Del mismo modo, se observa en gran parte de la narrativa de Lina Meruane, por ejemplo, *Fruta podrida* (2007), *Sangre en el ojo* (2012), *Sistema nervioso* (2019), como también en su discutible ensayo *Contra los hijos* (2018).³ A su vez, está presente en novelas de autoras más jóvenes como *Qué vergüenza* (2015) de Paulina Flores, *Mala Madre* (2015) o *Niñas Ricas* (2018) de María Paz Rodríguez, *Retrovisor* (2017) de Mónica Drouilly, *Cosas que nunca dije* (2014) de María José Viera-Gallo, y *Piñen* (2019) de Daniela Catrileo, entre otras. En el terreno de la producción poética, lo siniestro materno aparece en *La Virgen de la Antenas* (2011) de Begoña Ugalde o *Capuchita negra* (2019) de Alejandra del Río. En el cine feminista de ficción también es posible encontrar muy buenos ejemplos, *Hembra* (2013) de Isis Kraushaar, *Los perros* (2017) de Marcela Said, *Harley Queen* (2019) de Carolina Adriaola, y *No soy Lorena* (2014) de Isidora Marras. En la escena underground, se aprecia en *Tetoterapia, el musical* (2020) de Elefante Gonorrea, con la participación de Irina la Loca e Hija de Perra; o el film transfeminista *Empananá de Pino* (2008), dirigido por Wincy (Edwin Oyarce).⁴ Asimismo, en el campo de la música, un caso distintivo es el álbum *Mala madre* (2015) de Camila Moreno.

Todas estas diversas textualidades feministas elaboran un umbral materno devenido ominoso como forma de habitar el trabajo de la memoria. La hipótesis que sostengo sobre esta constelación feminista es que en ellas se despliega lo materno mediante un modo de simbolización siniestro que ejerce su efecto desintegrador y desfamiliarizante en el trabajo elaborativo ante el trauma dictatorial. Se trata de un modo particular de nombrar la catástrofe, en donde lo *siniestro materno* aparece como espacio de fricción y malestar ante la codificación de las crisis, violencias y borraduras de la memoria nacional reciente. La función simbólica maternal operaría en estas narrativas como herida

transgeneracional que reconfigura los sentidos traumáticos. Específicamente, para efectos de este ensayo, propongo que la ley de la madre en *Mapocho* ejerce su contagio como repetición de un síntoma en donde el cuerpo aparece como materialidad de múltiples y conflictivas inscripciones de una subjetividad melancólica.

Publicada en 2002, esta novela prontamente se erigió para la crítica local como ejemplo de lo que devendría bajo el concepto de literatura de los hijos. Los trabajos que han analizado la producción de Nona Fernández y en particular *Mapocho* tienden a subrayar la importancia de la ciudad de Santiago como escenario fracturado en donde se intenta reconstruir la memoria rota.⁵ La novela debe su nombre al Río Mapocho, cuerpo de agua principal que fluye por Santiago de Chile y alrededor del cual Pedro de Valdivia gesta la fundación de la ciudad en 1541. Este río funciona a modo de un torrente memorioso de la violencia colonial y republicana, en donde los cuerpos duelan perpetuamente su sufrimiento y muerte. En sus riveras, las atrocidades del pasado se repiten de forma incesante, al tiempo que vida y muerte se confunden como parte de un mismo territorio colectivo.

La novela abre y cierra su padecimiento circular en este río, a través de la historia de dos hermanos, el Indio y la Rucia. Ellos vuelven a Santiago, su ciudad natal, luego de un accidente automovilístico en el extranjero y la muerte de su madre. Llegan separados y en diferentes momentos con el deseo no solo de reconstruir su historia familiar, sino, sobre todo la Rucia, de tirar las cenizas de su madre al Mapocho. Son hijos de un profesor de izquierdas, Fausto, también llamado por sus hijos el Mago, quien luego de ser apresado tras el golpe de Estado se convertirá en el historiador oficial de la dictadura de Pinochet. La madre, que no tiene nombre propio, es, a mi modo de ver, el agente desencadenante de los dolores y síntomas del trauma familiar y nacional. La madre, ante el horror y el miedo que significa la desaparición del padre y la situación general del país, decide exiliarse con sus hijos de manera repetida hasta establecerse en el Mediterráneo. El accidente que sufren los hermanos, producto de una borrachera del Indio al enterarse de que su padre estaba vivo y no había muerto en un incendio como señalaba su madre, acaba con la muerte de los tres, como solo podemos entender hacia la mitad de la novela. Sin embargo, a diferencia de sus hijos que continuarán con la espectralidad de la vida en su muerte imperecedera, la madre es cremada y recorrerá en un ánfora la ciudad del pasado junto a su hija, quien nunca termina por reencontrarse con su hermano. La ley de la madre en *Mapocho* se bate en los laberintos del deseo y el goce, además de estar anudada a la repetición y la identificación transgeneracional de la Rucia y el Indio con ella. Es la trayectoria del deseo, como falta constitutiva de la subjetividad, la que me interesa seguir en la retórica de lo *siniestro materno* que presenta esta novela.

La ley siniestra de la madre

En este ensayo, me interesa analizar la novela de Fernández desde el entrecruzamiento entre psicoanálisis y feminismo, dada la complejidad que propone su marco de discusión para tratar las relaciones entre maternidad, deseo, sexualidad y subjetividad. El psicoanálisis como teoría de la cultura ha nutrido históricamente los debates de la teoría crítica feminista. Simplificando bastante, es posible decir que hay dos libros fundadores del “feminismo psicoanalítico” que van a tener gran repercusión en la producción intelectual feminista posterior que trabaje en torno a la maternidad: *Psychoanalysis and Feminism* (1974) de la británica Juliet Mitchell y *The Reproduction of Mothering* (1978) de Nancy Chodorow. Desde entonces, son muchos los trabajos que en este terreno han puesto en cuestión las tesis más tradicionales de la teoría psicoanalítica con respecto a la sexualidad femenina, por ejemplo, la equivalencia del orden simbólico con la ley del Padre o el privilegio del Falo en relación con la sexuación. En este marco de discusión, algunas de las figuras principales son: Luce Irigaray, Julia Kristeva, Jessica Benjamín, Jane Flax, Judith Butler, Elizabeth Roudinesco y Silvia Tubert. En el contexto latinoamericano, destacan los nombres de Lucía Guerra, Nelly Richard, Pilar Errázuriz, entre otras. Todas ellas han permitido emplear el psicoanálisis para cuestionar la unidad del sujeto (desde el psicoanálisis somos sujetos deseantes, “asujetados” o divididos) y pensar en las diversas y conflictivas maneras en cómo devenimos sujetos sexuados. El trabajo de estas y otras autoras se ha posicionado desde, al menos, dos filiaciones teóricas: por una parte, aquellas que trabajan desde la teoría freudiano-lacanianiana; por la otra, las que lo hacen desde la teoría de las relaciones objetuales, sobre todo a partir de la figura de Melanie Klein. De este debate recojo dos nociones que me parecen de utilidad para efectos de este ensayo: *función maternal* y *ley materna* (en cuanto ambivalencia y separación), las que me permiten abordar las trayectorias del deseo y el goce materno como flujos que articulan lo siniestro en *Mapocho*.

En *The Maternal Lineage. Identification, Desire, and Transgenerational Issues* (2012), Paola Mariotti articula su discusión introductoria en torno a la noción de *maternity*, utilizada en psicoanálisis para designar la experiencia de gestar y sostener hijxs, como también para dar cuenta de los pensamientos y fantasías inconscientes asociadas a la función simbólica materna (3). En psicoanálisis, las funciones parentales y, por tanto, la materna, se refieren a las interacciones que resultan esenciales para que la constitución psíquica de unx niñx tenga lugar. Asumir la maternidad como función implica comprenderla con independencia del género y la sexualidad de quien asume el primer apego y el trabajo del cuidado. De ese modo, la función materna puede desenvolverse en todas las modalidades de familia y/o unidades de convivencia. Se refiere al nivel simbólico de una cierta sintonía relacional con

lx hijx, quien inicialmente en extrema dependencia requiere de la identificación con la madre para más adelante perderla como objeto de deseo erótico y devenir sujeto sexuado e individual.

Pienso esa función desde la idea de una *ley de la madre*, que está hecha de palabras anudadas al placer y al sufrimiento; es decir, al goce materno. Para subjetivarse inevitablemente lxs niñxs deben separarse psíquicamente de la madre, pero ese exilio de la ley materna no necesariamente se da bajo el modelo del Edipo freudiano. Además, esa ley materna, como material inconsciente, deviene en una identificación con la madre que es conservada transgeneracionalmente en la realidad de los cuerpos. Otro libro relevante para mi argumento sobre lo *siniestro materno* es *La loi de la mère. Essai sur le sinthome sexual* (2008), de la psicoanalista francesa Geneviève Morel. La tesis de la autora es que “aun infantes estamos confrontados al goce de nuestra madre. Para no quedar atrapados, debemos separarnos de aquello que nos impone con la fuerza de una ley: de una ley singular y loca que hace de nosotros unos ‘asujetados’” (20). Guardada en nuestro inconsciente a modo de huella, esta primera sujeción, la *ley materna*, opera, según defiende, en la novela mediante un modo de simbolización siniestro.

Esta ley implicaría la actuación o repetición incosciente del goce materno. Morel está retomando la noción lacaniana de goce en el marco de las fórmulas de sexuación (proceso mediante el que un sujeto deviene sexuado).⁶ El goce radica en el intento permanente de exceder los límites del principio de placer, su economía causa sufrimiento. El goce es un efecto significante operando sobre el cuerpo y que elabora una forma de satisfacción sustitutiva, pero que el sujeto no la siente como placentera, sino como dolorosa. En *Mapocho* esta noción es importante, pues el cuerpo funciona como un lenguaje que exhibe las marcas de lo que no cura, de un código transgeneracional anudado a la figura materna y su sintomatología. Las corporalidades aparecen cifradas por la muerte y la enfermedad con relación a una suerte de exceso materno que continuamente inquieta ominosamente el mundo narrado.

Freud, en su artículo de 1919 “Lo ominoso”, define lo siniestro como aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo y que deviene clandestino (219). Habla de un “sentimiento de lo ominoso” que se expresaría como una vivencia contradictoria de extrañamiento y desfamiliarización, y distingue dos modalidades generales en las que ese “sentimiento” se pronuncia. La primera como un contenido angustioso infantil que por medio de la compulsión a la repetición se actualiza, es decir, lo oculto o reprimido se reactiva mediante angustia, miedo o displacer (la pérdida o daño de los ojos en relación con la angustia de la castración, ejemplifica Freud en el texto). La segunda está ligada al mundo de la superstición y Freud la denomina “omnipotencia del pensamiento” (240), esto es, creencias animistas o mágicas que, aunque negadas en

su estatuto de lo real, vuelven a explicarlo: “se tiene un efecto ominoso . . . cuando aparece frente a nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico” (244).⁷ No obstante, hay un desvío en la definición freudiana de lo ominoso, una disquisición que queda a un costado del argumento central y que me interesa particularmente.

Como se sabe, en la organización edípica que hace de la sexualidad en las primeras fases de su trabajo, Freud obliteró el ámbito de las relaciones arcaicas con la madre. Sin embargo, hacia la década de 1930 se reposiciona respecto de la sexualidad femenina al considerar el paradigma de las posiciones kleinianas y la importancia del apego inicial con la madre. Recordemos que es el enfoque kleiniano el que desplaza la perspectiva freudiana sobre el lugar del padre y el origen de la neurosis hacia una comprensión de la sexualidad en una relación arcaica con la madre. Para Melanie Klein, en la actividad subjetiva doble de introyección y proyección de la primera infancia, el pecho materno (entendido simbólicamente) aparece como el primer objeto de deseo perdido, la falta inicial en el proceso de subjetivación.

Teniendo esto en cuenta, llama la atención que en un texto de 1919 Freud aclare que justamente para llegar a una concepción cabal de lo siniestro habría que tener en cuenta: “la fantasía de vivir en el seno materno” (“Lo ominoso”, 243). Lo ominoso se enlaza en último término con la figura de la madre:

Con frecuencia hombres neuróticos declaran que los genitales femeninos son para ellos algo ominoso. Ahora bien, eso ominoso es la puerta de acceso al antiguo solar de la criatura, al lugar en que cada quien ha morado al comienzo. “Amor es nostalgia”, se dice en broma, y cuando el soñante, todavía en sueños, piensa acerca de un lugar o de un paisaje: “Me es familiar, ya una vez estuve ahí”, la interpretación está autorizada a reemplazarlo por los genitales o el vientre de la madre. Por tanto, también en este caso lo ominoso es lo otrora doméstico, lo familiar de antiguo. (244)

A fin de complejizar este concepto de lo siniestro en relación con la madre, la idea de lo abyecto en Julia Kristeva me parece productiva. Para la autora la maternidad es lo más reprimido por el orden simbólico y se constituye en una escena anterior al lenguaje que ella denomina *chora* o matriz preconsciente (cuestión que leyendo a Judith Butler podemos leer más bien como parte del orden simbólico, no fuera del lenguaje).⁸ Esa *chora* kristeviana se relaciona con otro de sus conceptos centrales, la abyección (*Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*, 1980). La abyección es una precondition del narcisismo y lo fragiliza de forma constante. Para devenir sujeto, entonces, hay que perder algo, lo abyecto, esa falta constitutiva queda anudada a una fuerza de repetición que viene continuamente a

perturbar la subjetividad, el lenguaje, la cultura. Lo abyecto transita en el límite de lo asimilable, de lo pensable y su economía es repulsiva. Se encuentra en diversos fenómenos: espasmos, vómitos, desechos corporales, muertos, etc. Kristeva reintegra los procesos pulsionales, semióticos y maternos al proceso de subjetivación en el marco del orden simbólico, de modo tal que la subjetividad adquiere vías transgresivas en la medida en que esos contenidos reprimidos retornan a la escena de la simbolización.

Esta sujeción a la *ley de la madre* antes camuflada en los confines de lo familiar (pecho materno kleiniano o chora kristeviana), permite desplazar la dificultad edípica como ley, es decir, argumentar que la entrada en el lenguaje (separación psíquica) no necesariamente se da mediante la lógica del padre edípico y el complejo de castración, sino que las bases de la simbolización ya están presentes en esa relación arcaica con la madre.⁹ Esta ley de la madre en *Mapocho* moviliza una textualidad *siniestra* que *duela* el pasado traumático; es una marca característica de las formas discursivas de la novela. Ese *siniestro materno* capta la trama de dislocaciones en las que se baten y tejen alianzas entre el deseo y el goce. La visualidad de lo siniestro rompe con la transparencia de las convenciones expresivas del mercado postdictatorial chileno para hablar a través de la lengua materna heredada como síntoma, vale decir, como el retorno repetido del goce materno sobre el *cuerpo textual*. Aún más, utilizo la palabra *siniestro* para enfatizar una gramática de repetición casi psicótica de los horrores del pasado en esta novela, es decir, lo siniestro entendido también en su sentido más común como proceso o evento que produce un daño imponente. La *ley de la madre* produce siniestros de forma compulsiva para activar nuevos lenguajes y sentidos acerca de la memoria nacional.

Subjetividades melancólicas: la *madre ánfora* en *Mapocho*

Antes de abordar la novela, es preciso recordar algunas coordenadas históricas. En el marco de los procesos dictatoriales del Cono Sur, el golpe militar de 1973 en Chile y su consecuente terrorismo de Estado abrió un trauma histórico difícilmente simbolizable. Es decir, el Golpe entendido como trauma destruyó no solo materialmente el orden social y político de la democracia chilena: derrocamiento del gobierno democrático de Salvador Allende, instalación del modelo neoliberal sin contrapesos políticos, ordenación de una nueva constitución política, entre otros, sino que también ejerció sus destrozos en tanto violencia simbólica y subjetiva, la que derivó tanto en la pérdida de miles de vidas en manos de la fuerza homicida de Pinochet como en una fractura de la palabra, de la representación ante la catástrofe, como ha señalado en diversas oportunidades Nelly Richard (“Las marcas del destroz”, 103). La transición política hacia la democracia de los acuerdos y su intrínseca impunidad,

perpetuó y administró la herencia necropolítica de Pinochet. La justicia por los crímenes del pasado llegó mediante la fórmula “en la medida de lo posible” y los gobiernos democráticos no hicieron más que gestionar y profundizar la acumulación capitalista neoliberal, como ya es evidente luego de la revuelta social de octubre de 2019. La postdictadura habilita no solo los regímenes de sentido de la reconciliación y desarrollismo neoliberal, sino también una producción cultural que recupera el habla fracturada y hace el trabajo de la memoria histórica acudiendo a diversas prácticas y modalidades discursivas. Se trata de un habla herida que está condicionada por el proceso de pérdida de objeto, una narrativa que duela melancólicamente, es decir, en el terreno dislocado por una suspensión irresuelta del duelo.¹⁰ De todas ellas a mí me interesan las que se sitúan desde los feminismos.

Vuelvo al debate sobre los trabajos de la memoria para reposicionar las figuras del trauma, el duelo y la melancolía, tan discutidas por la crítica cultural conosureña de la postdictadura.¹¹ No obstante, pongo el acento en la transmisión del trauma anudada a la figura de la madre. En *Mapocho*, la *madre siniestra* articula un mundo cruzado por actos melancólicos como forma de resistencia. En *Actos melancólicos* (2007), Christian Gundermann explora las formas de resistencia a las consecuencias traumáticas del “Proceso de Reorganización Nacional” en Argentina. Al mismo tiempo, debate con parte de la crítica cultural de ese país que ha considerado la actitud melancólica como síntoma de inacción, vuelta al pasado e ineficacia política.¹² Ante el mandato del duelo, que él entiende como: “la museificación de la historia de la persecución y de los desaparecidos” (20), esta crítica habría apoyado las políticas de olvido e impunidad del neoliberalismo postdictatorial. Frente al concepto freudiano de trabajo de duelo, el autor propone en su lugar trabajo melancólico: “sobre todo una obstinación intransitiva, un ‘no ceder’ a las posibles remuneraciones del sistema neoliberal y la reconfiguración radical del espacio cultural y psíquico” (21). Su insistencia en la noción de melancolía pretende: “fundamentar el potencial político y estético de esta postura recalcitrante, mientras que con el híbrido ‘trabajo melancólico’ trato de demostrar . . . las transformaciones que se dan en la reconfiguración del imaginario cultural, sin que estas sean fácilmente asimilables a la demanda neoliberal” (22). Recojo esta idea de *actos melancólicos* para dar cuenta de la potencia estético-política feminista de un texto como *Mapocho*. En la novela se elabora un trabajo melancólico como forma de resistencia. La diégesis exhibe la herencia de un código traumático para insistir en la necesidad de no clausurar el proceso de duelo o desplazar la libido a un “objeto sustituto”, sino permitir que la resistencia melancólica se juegue en la transmisión transgeneracional a modo de un contagio permanente. Como diría Gundermann, la operación melancólica es una negación constante a zafarse de los muertos. En la narrativa herida de

Nona Fernández, *Mapocho* aparece como una novela que nombra esa huella traumática a través de la figura ominosa de la madre.

Toda la novela está estructurada en torno a un extrañamiento entre vida y muerte. Existe un procedimiento de desfamiliarización constante en un mundo atravesado por fuerzas espectrales que tienen que ver con la figura de la madre. Quiero partir por la escena más evidente del goce materno como impulso, que a modo de ley anida en el cuerpo textual. Se trata del episodio que concreta el deseo incestuoso que en vida habían experimentado de forma obstinada los hermanos y que recorre tensionadamente todo el relato. Ya hacia el final de *Mapocho*, los tiempos se encabalgan para llevarnos a la despedida y quiebre de la relación entre la Rucia y el Indio, antes de partir a Santiago ya muertos en vida. Mientras la madre está en un ánfora en la cocina de la casa y ellos han despertado luego del siniestro:

La Rucia chupa la piel coloreada, tironea sus vellos. Luego desciende definitiva hasta los pies y desde allí emprende camino hacia arriba. Sube lamiendo por los talones, por las pantorrillas, va besando cada corte, cada magulladura de ese cuerpo desarmado. Lame, chupa, va salivando, besando, acariciando. Mete su nariz por la entrepierna húmeda de su hermano. La nota cálida, con la temperatura recuperada, con el calor sacudiéndolo. El sexo del Indio ha vuelto a la vida, resucita de entre los muertos y se eleva contemplándola. (178-79)

Los personajes razonan acerca de la interdicción que van a desafiar, pero siguen adelante. Las manos del Indio juegan con los pezones de la Rucia, mientras trata de curar sus heridas con la boca:

Con dificultad la Rucia acerca su cuerpo aún más al de su hermano. A horcajadas se sienta sobre su pene duro y, así, instalada sobre él, lo abraza y lo aprieta firme con las piernas para que no se le escape. El Indio adentro. Lo siente perfecto y no puede callarse los quejidos porque la vagina también le duele. (179)

Ya la vigilancia de la madre (la gran fiscal, como la llama la Rucia) y sus advertencias continuas a una práctica amorosa desmesurada entre sus hijos no se escuchan del mismo modo, sino que se enuncian mediante la textualización de un contagio, de una enfermedad: “Heridas sobre heridas, corte sobre corte. Y ambos se mueven con cuidado y todo es una queja, un aullido como esos que daba la madre cuando dormía por las noches” (180). Todo es una repetición de la queja materna, de su enfermedad en las piernas. La madre por las noches gritaba de dolor por sus piernas, que además sangraban constantemente y debía curarlas con yodo. Ante sus aullidos, muchas veces los hermanos sentían miedo y trazaban hipótesis acerca de su sufrimiento: “Es que no es normal, Rucia. Yo creo que alguien

la tortura por las noches . . . A lo mejor dormida se rompe las piernas y por eso grita de dolor” (25). Esta enfermedad de las piernas opera como insistencia melancólica, como transmisión inconsciente portadora de penas, secretos y miedos. Es una herida irreparable e imparabile que arrastra las marcas del terror del pasado. El retorno de la madre muerta en el deseo incestuoso de sus hijos resucita su síntoma para quejarse con ella: “Hay cosas que no puedo sacarme de la cabeza y por eso lloro, pero son cosas con las que ustedes no tienen por qué cargar” (25), les dice la madre. Sin embargo, en el relato la compulsión de repetición tiene la marca materna y compone un flujo discursivo siniestro.

El trauma funciona en esta novela a modo de un contagio materno. Cathy Caruth, en *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History* (1996), a partir de la idea de repetición freudiana en cuanto a que el patrón de sufrimiento persiste y a veces de forma siniestra, señala que justamente el trauma como herida (τραύμα) psíquica no está disponible para la conciencia hasta que se impone de nuevo en la repetición (3). El trauma es localizable en la repetición y funciona además como una voz, dice Caruth retomando las hipótesis de Freud en *Más allá del principio de placer* (1920). La autora parte su reflexión mediante la interpretación del poema épico *Jerusalén liberada* (1579) de Torquato Tasso, justamente una obra central en el argumento de Freud sobre el trauma: “Tancred’s story thus represents traumatic experience not only as the enigma of a human agent’s repeated and unknowing acts but also as the enigma of the otherness of a human voice that cries out from the wound, a voice that witnesses a truth that Tancred himself cannot fully know” (3). El trauma aparece, así, como la historia de una herida que clama “una verdad” no dicha, no transmitida por los caminos de la conciencia o no del todo simbolizable: “This truth, in its delayed appearance and its belated address, cannot be linked only to what is known, but also to what remains unknown in our very actions and our language” (4). La intensidad de esa voz se expresa en *Mapocho* en la figura de una *madre ánfora*. Como en una suerte de legado femenino del cuidado, la Rucia es quien trae en su regreso el ánfora de la madre. El retorno de la madre en cenizas a Chile, tierra fatídica y monstruosa, moviliza la narración y reactiva su voz como repetición de la herida materna. Su ley opera como reiteración de la catástrofe nacional y familiar, y reconfigura el duelo.

La Rucia deambula por la ciudad con las cenizas de su madre a cuestas y prolonga su ley. Va “duelando” su permanencia como síntoma que acusa “el golpe” y sus destrozos traumáticos. Este síntoma se presenta como un saber-hacer con el retorno de una ley. Ley que leo como marca del deseo de la madre y los estigmas de su goce. Toda la novela está organizada por la perturbación de la ambivalencia materna: encabalgamiento cronotópico (espacios y tiempos conviven casi psicóticamente), narración coral (voces de muertos y vivos nutren el relato), cuerpos que son muchos

cuerpos a la vez. Todo límite subjetivo es frágil o permeable, el nudo borromeo de la cultura roto por desacato ante el tabú del incesto y este como parte de una maldición materna: “Nací maldita. Desde la concha de mi madre hasta el cajón en el que ahora descanso” (8), replica la Rucia.

La diégesis se articula en torno a la escena abyecta de lo materno: la madre es el único personaje de esta fábula familiarista heterosexual que no tiene nombre, cuerpo o palabra viva en la tierra de muertos. En cambio, Fausto es el personaje vivo en el relato y quien además tiene el poder de la palabra impresa: “Las palabras tienen vida y se consolidan rápidas cuando son impresas” (294). Sin embargo, la voz de la madre aun cuando ya no se hace escuchar de forma directa, irrumpe en la corporalidad y performances de sus hijos. Se presenta como trances en la significación de los relatos hegemónicos (la historia de Chile de Fausto), desafiando la gramática del Padre o las lógicas de la memoria patriarcal.

En un gesto crítico hacia la memoria reciclada o neoliberalizada del país, la novela da voz viva y escrita a Fausto. Este erudito, en un guiño hacia la leyenda alemana, traiciona sus ideales y vende su sabiduría a Pinochet. En una suerte de condena eterna escribe y reescribe los diez tomos de la historia de Chile, para luego acumular cientos de reediciones en la democracia celebratoria del olvido. Pero Fausto no vive tranquilo, sino que a sus sesenta años el miedo domina sus días. En el rascacielos que habita, es constantemente torturado por la visita de fantasmas que interrumpen su escritura dictatorial:

Un grupo de indios descabezados bajo los pies de a torre. Algunos encaramados en los techos de las casas cercanas, entre chimeneas y antenas. Son ellos. No es una alucinación. Todos con el cuello mutilado y las cabezas alzadas en sus manos derechas, mirando . . . hacia su torre, apuntando con sus lanzas hacia el último piso . . . Piden las palabras que él no se atrevió a escribir . . . Quieren ser parte de esos diez tomos que lucen impecables en su estante de caoba. (61)

La persecución de todos esos muertos obliterados por la historia oficial perturba la linealidad marcial de la escritura y sacude sus anversos. La voz masculina del Mago funciona a modo de un ciclo de repetición sin cesar de la violencia histórica de un Chile que reitera su acumulación simbólico-material en el terror de la palabra patriarcal y racista. Fausto ejerce la “magia de la narración”, algo así como terrorismo alegórico, en un exceso de intimidad con la muerte, tal cual si él mismo fuera un torturador. Esta figura de un verdugo de la palabra o tramador del olvido, que está martirizado por la herida en la representación que incitó, termina suicidándose:

Huye de sus propias palabras, de sus puntos, de sus comas contundentes, de sus párrafos inamovibles. No puede escapar . . . Tiene un cinturón amarrado en el cuello.

Sobre el pecho la lengua le cae larga y pesada, no le cabe en la boca. Fausto quiere hablar . . . Sonidos guturales salen de sus labios, no consigue articular ninguna palabra. Ya no hay magia. (204)

Como parte de todos los hechos catastróficos que textualizan lo siniestro, este suicidio conduce a los hermanos, sobre todo a la Rucia, por un duelo infinito que metonímicamente reúne su casa y su país. La Rucia finaliza: “En eso se ha convertido nuestra casa. Un rompecabezas desarmado, piezas sueltas que ni los vagabundos quieren recoger . . . Mi pobre intento por entender y recuperar lo que pasó al vertedero de Santiago” (204-05). Ligada a esta relación parental estructurante del relato, está la trama en torno a la corporalidad de los hermanos, un mismo cuerpo definido por la hermana como un engendro monstruoso:

Siempre estuvimos malditos, Indio, y ahora que el choque removió algo más que nuestras cabezas, es demasiado tarde para echar pie atrás. La cagada ya está hecha, las dos mitades de un engendro monstruoso, un cuerpo dividido, tú la cabeza y yo el estómago, tú la boca, yo el ombligo. Un cíclope en busca de su segundo ojo, un mutante recuperando su presa abortada. Eso soy yo sobre este puente del Mapocho, con mi maleta y mi madre a cuestas, la mitad de algo arriba de estas aguas que corren sucias bajo mis pies. (16-17)

Constantemente, las metáforas maternas que la Rucia elabora para referirse al paisaje tienen que ver con suciedad, oscuridad y desechos. Por ejemplo, el río Mapocho es para la Rucia como una hembra mugrienta que acuna amorosa o, hacia el final, cuando ella está arrojando las cenizas de su madre al río, este se convierte en su misma madre omnipresente. Una “obscena maternal” que está conectada con su propio nacimiento y la primacía del ombligo como aquel espacio privilegiado del deseo fraternal. El Indio, justamente, se hace pintor coloreando obsesivamente el ombligo de su hermana y define esa cicatriz materna como un mismo cordón umbilical hediondo que los une y almacena pelusas y mugre (23). De hecho, la madre en una ocasión le pregunta cuál era la fijación con el ombligo de su hermana y le pide que deje de mirarla de manera tan libidinosa. La persistencia de un cuerpo materno en los umbrales de lo ominoso, “asujeta” a estos hermanos al reino de sus cenizas, convirtiéndolos en espectros de una muerte eterna. La ley de la madre funciona como alegoría del cadáver que niega el sentido de la vida y la muerte, lo excede y perturba en las formas de su goce:

La tripa hedionda que los une, el cordón que no los suelta, que los mantiene juntos, que la hace atravesar el mundo entero para venir a terminar ahí, en ese pasillo oscuro y lleno de puertas cerradas, justo en el corazón de un Barrio lleno de quemados y

suicidas, al borde de un río podrido en mierda . . . El hoyo negro en el que han caído.
La trampa de la que no escapan. (66)

A través del cordón umbilical como metáfora de la fusión siniestra de los hermanos, central por lo demás en la narración, estos aparecen dominados por el laberinto materno y sus trampas. Ese cordón umbilical del que nos habla Luce Irigaray en “Cuerpo a cuerpo con la madre”, primer lazo con la madre y símbolo de nutrición y reciprocidad vital en lugar del Falo simbólico, en la novela aparece asociado a una economía mortuoria. Con palabras abiertas a la corporalidad de la maternidad, se compone una poética crítica que fisura la normativa patriarcal y colonialista, a través de una primera morada perdida, la matriz de la madre, pero también a la que la subjetividad queda anudada de por vida. Se trata de un lenguaje uterino que quedó herido en la violencia del primer duelo y que viene, a mi modo de ver, a sintomatizar el presente, la historia del país, para enrostrarle sus cicatrices y sacudir el velo conflictivo que los tecnicismos transicionales de la democracia de los acuerdos quisieron ocultar. En otras palabras, el goce del ánfora materna, aunque sin cuerpo, sigue ejerciendo su poder desestructurante, aparece como síntoma de un trabajo de duelo que no ha sublimado el trauma histórico de la dictadura.

El lenguaje herido de la madre en los cuerpos de la Rucia y el Indio insiste en traer a la escena, de forma compulsiva, aquella primera relación erótica. La matriz, la placenta, el pecho materno, toda una corporalidad pulsional asociada a la madre, hacen la tarea de agotar el mito edípico mediante la consumación del acto sexual entre los hermanos. El Indio, al igual que Edipo, se arranca los ojos y los deja como recuerdo a su hermana en el piso de la casa familiar: “¿Qué es lo que ve? Un par de ojos la miran desde el suelo. No son un dibujo. Son de verdad. Un par de ojos arrancados de cuajo para no seguir mirando. Los ojos de su hermano enmarcado en un círculo de sangre seca. Son suyos no cabe duda” (184). Más aún, la Rucia encuentra los ojos bajo uno de los tomos de la historia de Fausto, mientras su hermano visita a su padre justo antes de que este se quite la vida.

Este acto de automutilación no es el primero que realiza el Indio. Antes, en vida, se cercena los dedos después de tocar la vagina de su hermana. Sin embargo, aun cuando el Indio no tiene ojos, puede continuar viendo en una suerte de condena perpetua en la muerte. La pérdida de su visión, a diferencia del Edipo y el hombre de arena—importante personaje en la interpretación de lo siniestro en Freud, pues es quien amenaza con arrancar los ojos—, no alude necesariamente al complejo de castración como centro de la realidad psíquica, sino más bien al imperativo de esa madre siniestra y su deseo. La ley materna, en la supresión de la palabra, deviene sufrimiento como forma de exhibir la ceguera histórica y personal de su familia. La Rucia advierte: “la madre no es buena narrando historias.

Es mejor callando, guardando información, dejando la duda, la inquietud” (154). Separarse de la ley de la madre tiene sus costos, nos recuerda Geneviève Morel: “fabricamos síntomas separadores que son el envoltorio de la única ley universal que reconoce el psicoanálisis, la interdicción del incesto” (20). El incesto en esta novela no se puede leer en el sentido de un padre edípico que representa como prohibición la imposibilidad estructural del encuentro con el goce de la madre edípica. Recordemos que para Freud el deseo primero es el deseo incestuoso por la madre y es aquel que se pierde, que nunca puede satisfacerse por la acción del Padre simbólico. La función del padre es correlativa a la ley de interdicción del incesto madre-hijo. Siguiendo a Morel, no es el Falo el símbolo que designa en el inconsciente el goce que falta, sino más bien la ley materna. El padre mítico muerto desde siempre (el padre como función en Freud) ocultaría un matricidio primero. La ley de prohibición del incesto que está implícita en el saber del inconsciente, en el saber del lenguaje, es desencadenada por la función maternal como espacio de la primera especularidad estructurante. En la novela, el cordón umbilical textualiza el síntoma, es decir, el retorno del goce materno sobre el cuerpo de los hermanos. El síntoma es, en otras palabras, efecto simbólico de la repetición de la ley de la madre y la expresión de su goce.

La potencia siniestra de la *madre ánfora* viene a desestructurar la lengua, la historia, la vida. Interroga el estatuto de verdad de la textualidad del Mago que ha anulado la historia tanatopolítica del país. La pulsión de muerte que recorre la novela escenifica lo siniestro como función que sienta las bases del mundo narrado. El mismo río Mapocho es la madre y sus aguas podridas. Son sus flujos corporales los que van alimentando los hechos fatídicos de la memoria larga del país para hacerlos visibles aun cuando sea de forma espectral. Los hermanos están marcados por las palabras de la *madre ánfora* y sus dominios melancólicos suponen la continuidad de la identificación transgeneracional con ella. La Rucia medita:

La madre. Qué miedo ser como ella. Qué espanto terminar así. Sola, con las piernas rotas, sin mayor preocupación que el par de hijos que había echado al mundo. Pegada a ellos como una lapa, estrujándolos, succionándolos con esos tentáculos peludos que le brotaban con forma de pelo desde la cabeza. Los hijos se van y la madre no es nada. Un saco de carne fofa, sin pensamientos, sin planes no vida propia . . . ¿En qué momento la madre se volvió así? La Rucia lo pensó muchas veces y llegó a concluir que fue al dejar Chile. (126)

En este rechazo a identificarse con la madre, la Rucia no hace más que insistir en su internalización o en su retorno en forma alucinatoria. Toda la novela aparece como una alucinación de la queja de la madre, de su sufrimiento y enfermedad. El exceso del cuerpo materno es incesante, sobre sus cenizas

se disputan deseos, maldiciones y castigos, que arrojan a los hermanos a romper con las vestimentas culturales.

Otro elemento central en cuanto a la maternidad en la novela es la figura de la Virgen María. Justo antes de partir rumbo al exilio, la madre llora mirando a la Virgen del Cerro, importante eje articulador figurado y real de la ciudad de Santiago.¹³ En la novela funciona como símbolo de dos caras o ciudades:

Cada vez que te pierdas, Rucia, recuerda que vivimos mirando el poto de la Virgen. La doña no tiene ojos para nosotros, solo mira a los que están del otro lado del río, así es que mientras el resto de la ciudad le reza a su cara piadosa, nosotros nos conformamos con su traste, que por lo demás no está nada mal, todo blanco y de loza, todo casto y puro, el poto de la Virgen. (27)

La Rucia evoca esta advertencia materna cuando está perdida por Santiago sin encontrar la casa familiar ubicada en La Chimba, la trasera de la Virgen. Históricamente, La Chimba—del quechua “del otro lado”—se refiere a la tierra abyecta de la urbe y señala la región norte de la ribera del río Mapocho en el Chile colonial. De laborales agrícolas y poblada preponderantemente por indígenas, esta *chora* de Santiago ha sido tradicionalmente el espacio olvidado y violentado en el que actualmente, junto con las comunas de la periferia de la ciudad, habitan sectores populares. La virgen metafóricamente mira hacia la ciudad neoliberalizada, lugar desde donde Fausto alimenta las retóricas de olvido e impunidad. La alegoría mariana, como señala Sonia Montecino en *Madres y huachos* (1991), se erige como relato fundante en América Latina. La devoción mariana sobreviene signo cultural crucial para nuestras conflictivas subjetividades mestizas, porque ocultaría nuestros orígenes raciales en una génesis trascendente: “el mito mariano resuelve el problema sobre nuestro origen” (39), indica Montecino. María funciona a modo de una diosa madre o dispositivo de colonización que encubre las dinámicas abigarradas (en el sentido de René Zavaleta o Silvia Rivera Cusicanqui) de la “mesticidad” latinoamericana.¹⁴ Es justamente este relato moderno-colonial desconflictuado el que se disloca en la novela. El animismo de esta “madre común” es puesto en cuestión para desactivar las lógicas de la maternidad mariano-aurática o consagrada, fantasía patriarcal estructurante en el proceso de identificación hegemónica entre lo femenino y lo maternal. La función materna proyectada por esta suerte de “espejo mariano” no solo se vincula con las ideas patriarcales de sacrificio, protección y amor incondicional: “cuerpo a cuerpo del masoquismo materno con la ley”, nos dice Kristeva en “Stabat Mater” (1978), sino también con una realidad mestiza en donde coexisten problematizadamente diversas formaciones culturales.

En *Mapocho* se impugna la identificación maternal que tiene en su base la mitología colonialista mariana de sacrificio y cuidado desinteresado. Es una maternidad aurática poscolonial teológicamente fundada que se ritualiza en el cuerpo de las mujeres como gestoras y cuidadoras garantes de la vida moderno colonial. La novela aborda la opacidad de la Virgen María como relato racista-patriarcal que favorece los ciclos neoliberales y autoritarios de Chile. “Santiago tiene rostro de virgen” (30), dice la Rucia para comenzar una larga alocución sobre las vírgenes del país: “está la Virgen del Carmen, patrona de Chile, preocupada del país entero, de los asuntos políticos y económicos. Ella tiene un Templo Votivo . . . y ahí vive, en una especie de palacio de gobierno . . . La Virgen de Lourdes es la otra estrella santiaguina” (30). Todas estas vírgenes operan como fetiches de la maternidad patriarcal en la historia republicana del país. En este mismo campo de acción simbólica, están los nombres de ambos hermanos. Estos están cargados por la terminología pigmentocrática de la América colonial. La Rucia y el Indio son nombres de una especie de cuadro de castas del imaginario racista en torno a la blancura del país. Rucia es el nombre que en Chile se utiliza para referirse a mujeres que tienen piel y pelo claro, que “parecen blancas”, mientras que Indio, como es evidente de explicar, porta la larga historia de la violencia genocida y el saqueo contra los pueblos indígenas. Esta textualidad descolonizadora que recorre la novela también aparece, por ejemplo, en el relato sobre de la Guerra de Arauco, específicamente en relación con el deseo antropofágico y homosexual de Pedro de Valdivia hacia Lautaro:

Dicen que le lamió la nuca y que inspiraba profundo tratando de tragarse todo el olor, todas las ideas, todos los misterios de esa cabeza. Dicen que quería comérselo. Su boca succionando el cráneo del mapuche. Sus labios balbuceando su nombre. Lautaro, decían. Sus manos comenzaron a bajar por el cuello y a apoderarse del cuerpo indígena . . . Dicen que lo tomó de las piernas y que se le metió en el cuerpo como hace mucho quería hacer. (44-45)

Esta figura de la resistencia mapuche reaparece como espectro en la novela de forma continua. Es el jinete sin cabeza que ve la Rucia, mientras espera a su hermano en el techo de la casa familiar: “El jinete no tiene cabeza. Ella lo ve. O más bien cree verlo” (59). Lautaro transgrede la memoria oficial y entorpece la linealidad arqueologizante del discurso en torno a lo indígena en Chile, sobre todo en relación con la nación mapuche: “Dicen que desde entonces Lautaro se pasea por las calles de Santiago. Corre como loco . . . Dicen que no tiene descanso. Dicen que mientras no encuentre su cabeza nunca lo tendrá. Eso dicen” (51).

Como prueba de la ley materna, el Indio se saca los ojos y así se convierte en el personaje más firmemente castigado en la novela. Su autoflagelación lo sitúa como el chivo expiatorio del incesto familiar, pero también como la figura que exhibe las marcas de la violencia colonial y nacional. Sin embargo, ambos hermanos son un mismo engendro: “Yo sé cómo funciona tu hijo, madre, lo sé porque su cabeza también es la mía . . . Su carne es mi carne . . . Su lengua partida succiona la mía y habla mis palabras” (58), dice la Rucía. Y en tanto uno solo, la Rucía también reitera la herida materna:

Perdona, mamá, pero la culpa no es mía, es del Indio que se vino a esconder al quinto infierno, y me arrastró con su voz hasta esta casa de la que tú tanto huiste . . . No llores, mamita, no aúllas, no te rompas tus piernas de ceniza. Solo es un mal sueño, una de tus tantas pesadillas . . . Pero yo no puedo huir, mamá. Yo tengo que quedarme aquí y esperar días o meses enteros, si es necesario, a que tu hijo aparezca y me diga algo. Necesito tocar sus manos, sentir sus dedos sucios de pintura y óleo rozándome el vientre. No me retes, mamá, si ya sé que no está bien . . . La abuela diría que el Diablo me va a comer el alma . . . pero aquí la Virgen está de espaldas, es sorda y ciega y no tiene por qué enterarse de nada. (29-30)

En el pacto descolonizador que exhibe la novela mediante el nombre de los hermanos y la presencia constante de la Virgen María, se vislumbra la *ley materna* que delata la herencia aciaga familiar y nacional. Esta transmisión del trauma como contagio transgeneracional sitúa una memoria crítica ante la borradura del recuerdo y sus violencias materiales y simbólicas. El laberinto materno transgrede cualquier significante patriarcal-colonial. Orquesta una suerte de viaje viral transgeneracional, en donde los síntomas y las enfermedades funcionan como metáforas de castigos y males asociados al sufrimiento materno, a la herida que supuso la partida de Chile para la *madre ánfora*, en el relato, pero también la que provocó la imposición de una figuración materna colonialista en los cuerpos racializados de Chile.

En suma, he analizado cómo la textualización de lo *sinistro materno* alude a un mundo abyecto que arrastra las marcas del terror del pasado. En *Mapocho*, el goce materno aparece como síntoma de un trabajo melancólico acerca de la memoria larga y reciente del país, en palabras e imágenes articuladoras de sentidos rotos y fúnebres. Con ello, la novela desmonta las claves coloniales, dictatoriales y patriarcales al habilitar nuevos lenguajes y secuencias que están urdiendo una lengua feminista que, situada desde una política del desacato y la revuelta, alienta una transformación radical de nuestras formas de leer ficcionalmente el pasado.

Esta figuración materna exhibe, mediante la simbolización de lo siniestro, esa opacidad conflictiva que el lenguaje y la memoria de la transición política quiso borrar en Chile. La ley de la *madre ánfora* en *Mapocho* contraviene la lógica de esos discursos hegemónicos postdictatoriales, pero al hacerlo también elabora nuevos cauces en la significación de la historia colonial y republicana de Chile. La *madre ánfora* es la herida abierta en la representación que retorna como resistencia melancólica en el mundo narrado. Su ley funciona como contagio transgeneracional de lo que no cura para cuestionar el mandato de la palabra neoliberal, volverla “magia siniestra”, y rearticular sus maniobras de impunidad y olvido mediante lo ominoso como una operación velada contra la autoridad.

Notas

¹ He abordado con antelación este nudo político de los feminismos latinoamericanos, a través del concepto de biopolítica de lo materno (Arcos).

² En efecto, las ficciones maternas operan como un flujo simbólico vertebrante en la producción cultural feminista regional. Si pensamos en el siglo XIX en Chile, esa fabulación articula relatos en donde la maternidad aparece como el espacio cívico por antonomasia: madre cívica, madre republicana, ángel del hogar, son la impronta de toda una red significativa en torno al trabajo del cuidado y los cuerpos maternos. Escritoras como Rosario Orrego, Mercedes Marín del Solar, Celeste Lassabe, por nombrar solo algunas de las más conocidas, orquestan un discurso profeminista en donde el trabajo materno es central en la demanda por la “emancipación mental” de las mujeres. A lo largo del siglo XX, obviamente, existen diversos momentos, pero me parecen cruciales en el campo de la narrativa la simbolización de la madre soltera y la mala madre que vemos aparecer en la pluma, primero, de Delia Rojas (*Los fracasados*, 1922) en el contexto de un feminismo de corte liberal que va a decantar en la interrupción sufragista de la ciudadanía moderno colonial; como también, más tarde en autoras como Mercedes Valdivieso (*La brecha*, 1961) y Matilde Ladrón de Guevara (*Madre soltera*, 1966), quienes desde el circuito literario rompen con la idea del silencio feminista de estos años post-sufragio. En dictadura, a partir de la narrativa de Diamela Eltit (ya en sus primeras novelas, pero sobre todo en *Los vigilantes*, 1994) y Guadalupe Santa Cruz (con *Salir*, 1989, su primera novela, pero principalmente en la composición fragmentaria y a veces caótica de *El contagio*, 1997) comienza a tejerse una gramática siniestra en torno a la figura de la madre.

³ El argumento de la premisa general en *Contra los hijos* de Lina Meruane es interesante, pues el libro es una diatriba contra los hijos tiranos, contra la infancia en su articulación contemporánea y neoliberal, razonamiento con el que concuerdo, pero también va tejiendo una postura muy contraria al trabajo materno: “la máquina de hacer hijos es nuestra condena” (15), una condena para las mujeres. Evidentemente, el ejercicio de la maternidad debe ser una elección libre, la que nunca es del todo consciente por supuesto, pero es muy distinto comprender la maternidad como un interdicto que como una condena. Cuidar de otros, considero que también nos hace libres y podemos hacerlo, de hecho, feministamente.

⁴ Es muy interesante leer esta película desde la cuestión de las maternidades. El mismo nombre de *Hija de Perra* juega con los márgenes de la violencia machista y su operatoria será lo siniestro para decir lo que no se puede decir de otro modo, sino mediante una lengua lasciva y víbora. En *Empaná de Pino* se desacralizan varios emblemas patrios: por ejemplo, la flor nacional, el copihue, le sirve a *Hija de Perra* para hacer un brebaje homicida; mientras que la típica comida celebratoria, la empanada de pino, está hecha de carne humana. Pero, en el sentido que me interesa, dos momentos son funcionales en relación con la figura de la madre: el rezo de Perdida, esclava sexual de *Hija de Perra*, a la Virgen María.

⁵ Ejemplos, en este sentido, son los trabajos de Andrea Jeftanovic (2007), Daniel Noemi Voionmaa (2007) y Resha S. Cardone (2015).

⁶ Lacan desarrolla una idea diferencial de goce: el goce fálico y el goce femenino. Esta último también lo denomina suplementario, ya que no sufriría la interdicción de la castración. Esta división binaria ha sido activamente discutida desde el feminismo psicoanalítico por las implicancias patriarcales que tiene para las mujeres.

⁷ Evidentemente, la idea eurocéntrica que está en la base del razonamiento que hace Freud sobre la superstición y lo que él llama la vida primitiva es hoy bastante problemática. Sin embargo, su reflexión es aún productiva para pensar en lo ominoso. Me gustaría retomar la advertencia que hace de Edward Said sobre Freud: “Me parece lícito afirmar que Freud tenía una visión eurocéntrica de la cultura ¿Y por qué iba a tener otra? Su mundo aún no había sido alcanzado por la globalización, los viajes rápidos o la descolonización” (32).

⁸ Judith Butler en *Gender Trouble* aborda lo que ella denomina la política corporal en Kristeva. En ese capítulo deconstruye la concepción teleológica y heteronormativa que está detrás de la idea de los “instintos maternos” preedípicos: “She thereby safeguards the notion of culture as a paternal structure and delimits maternity as an essentially precultural reality. Her naturalistic descriptions of the maternal body effectively reify motherhood and preclude an analysis of its cultural construction and variability” (103).

⁹ En esta misma dirección, es posible leer el texto clásico de Luce Irigaray, “Cuerpo a cuerpo con la madre”, pues en él apunta que en el origen de la cultura estaría el matricidio de una *madre mítica* censurada y vuelta continente infausto por la interdicción de la ley del padre. Se trata de una re teorización de la maternidad que posiciona un relato opuesto al de *Tótem y tabú* (1913) de Freud, cuyo planteamiento general asume el asesinato del padre como el momento mítico de fundación de la horda y la civilización. La omisión de esa rotura primitiva en la relación con la madre desplazaría el cordón umbilical, la vida intrauterina, por la preeminencia del Falo simbólico. Operación que interviene para obliterar el deseo de la madre y el cuerpo a cuerpo con ella como espacio donde se mueve un lenguaje abierto a la corporalidad.

¹⁰ Idelber Avelar ha desarrollado un trabajo interesante en relación con el duelo y el pensamiento melancólico en la postdictadura chilena. Señala que la primacía del recurso alegórico, en sentido benjaminiano, pone en escena la herida de los relatos, el quiebre de los sentidos, en definitiva: “una imposibilidad fundamental, un quiebre irrecuperable en la representación” (*Alegorías de la derrota* 25).

¹¹ La producción crítica sobre este asunto es vasta, algunas de las figuras más representativas de este debate son Nelly Richard, Alberto Moreiras, Elizabeth Jelin, Beatriz Sarlo, Pilar Calveiro, Christian Gundermann, Idelber Avelar, Alicia Salomone, entre otras y otros. Los conceptos freudianos de duelo y melancolía operan en este debate. Recordemos que en “Duelo y melancolía” (1915), Freud define duelo como un proceso elaborativo en el que la pérdida del objeto es aceptada y la fuerza libidinal se desplaza a un nuevo objeto de deseo, mientras que la melancolía revela la falta de aflicción y produce que la pérdida se interiorice y niegue. El sujeto se identifica con el objeto resignado.

¹² Gundermann se está refiriendo específicamente al grupo intelectual de la revista *Punto de Vista* (Sarlo, Vezzetti, Beceyro). En el contexto chileno, un texto que animó este debate fue el de Alberto Moreiras “Postdictadura y reforma del pensamiento” (1993), en donde señala que el pensamiento en la postdictadura es más sufriente que celebratorio. Frente a la melancolización del pensamiento, el autor plantea que se debe expresar la gravedad de la pérdida de sentido y generar nuevas narrativas del pasado que puedan luchar contra los operativos de la memoria oficial. La tarea del pensamiento sería la de vencer la depresión afectiva del cuerpo social.

¹³ Esta referencia extratextual es muy clara, pues se refiere efectivamente a la Inmaculada Concepción, estatua que mide catorce metros y está enclavada en la cumbre del Cerro San Cristóbal en Santiago desde 1908.

¹⁴ Prefiero utilizar la palabra *mesticidad* para nombrar los mestizajes desde un lugar que desactive las dinámicas históricas de homogenización necropolítica o los discursos que habilitan mestizofilias. Observar cómo operan las narrativas acerca del mestizaje poniendo el acento en la contradicción y el abigarramiento. Es decir, pienso el mestizaje en su sentido *ch'ixi*. Silvia Rivera Cusicanqui en varios de sus trabajos, pero principalmente en *Ch'ixinakax utxiwa*, entiende el concepto aymara *ch'ixi* como mestizaje, espacio intermedio, en medio de la contradicción. Lo *ch'ixi* da cuenta de una realidad donde “coexisten en paralelo múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que se antagonizan o se complementan” (7). Esta contradicción marcada por articulaciones raciales es lo que entiendo por mesticidad.

Bibliografía

- Arcos, Carol. "Feminismos latinoamericanos: deseo, cuerpo y biopolítica de lo materno". *Debate Feminista*, no. 55, 2018, pp. 27-58.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Cuarto Propio, 2000.
- Butler, Judith. "Subversive Bodily Acts". *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1999.
- Cardone, Resha S. "Nona Fernández's Mapocho: Spirits in a Material Wasteland". *Studies in 20th & 21st Century Literature*, vol. 39, no. 2, 2015: Article 6. <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1831>
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Johns Hopkins University Press, 1996.
- Fernández, Nona. *Mapocho*. Uqbar, 2006.
- Freud, Sigmund. "Tres ensayos de teoría sexual (1905)". *Obras completas. Vol. VII*. Amorrortu, 1992.
- . "Tótem y tabú (1913)". *Obras completas. Vol XIII*. Amorrortu, 1991.
- . "Duelo y melancolía (1917)". *Obras completas. Vol. XIV*. Amorrortu, 1993.
- . "Lo ominoso" (1919)". *Obras completas. Vol XVII*. Amorrortu, 1992.
- . "Más allá del principio de placer (1920)". *Obras completas. Vol. XVIII*. Amorrortu 1993.
- Gundermann, Christian. *Actos melancólicos. Formas de resistencia en la postdictadura argentina*. Beatriz Viterbo, 2007.
- Irigaray, Luce. "El cuerpo a cuerpo con la madre". *Debate Feminista*, no. 10, 1994, pp. 32-44.
- Jeftanovic, Andrea. "Mapocho de Nona Fernández: La ciudad entre colonización y globalización." *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 36, no. 2, 2007, pp. 73-84.
- Klein, Melanie. "Sobre la identificación (1955)". *Obras completas III. Envidia y gratitud y otros trabajos*. Paidós, 2013.
- . "El complejo de Edipo a la luz de las ansiedades tempranas (1945)". *Obras completas I. Amor, culpa y reparación*. Paidós, 2008.
- Kristeva, Julia (2000). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI.
- . "Stabat Mater". *Poetics Today*, vol. 6, no. 1-2, 1985, pp. 133-52.
- Lacan, Jacques. "Función y campo de la palabra y de lenguaje en psicoanálisis", "La instancia de la letra en el inconsciente, o la razón desde Freud". *Escritos 1*. Siglo XXI, 2015.
- . "La significación del falo". *Escritos 2*. Siglo XXI, 2009.
- Mariotti, Paola. *The Maternal Lineage. Identification, Desire and Transgenerational Issues*. Routledge, 2012.
- Meruane, Lina. *Contra los hijos*. Penguin Random House, 2018.
- Montecino, Sonia. *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Catalonia, 2010.
- Morel, Geneviève. *La ley de la madre. Ensayo sobre el sintbome sexual*. Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Moreiras, Alberto. "Postdictadura y reforma del pensamiento". *Revista de Crítica Cultural*, no. 7, 1993, pp. 26-35.
- Noemi Voionmaa, Daniel. "The Unchronic City: Writing (after) the Catastrophe". *Unfolding the City: Women Write the City in Latin America*. Anne Lambright y Elisabeth Guerrero, eds. University of Minnesota Press, 2007.
- Richard, Nelly. "Las marcas del destrozo y su reconjugación en plural". *Pensar en/postdictadura*. Nelly Richard y Alberto Moreiras, eds. Cuarto Propio, 2001.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón, 2010.
- Said, Edward. *Freud y los no europeos*. Traducido por Olivia de Miguel. Global Rythm, 2006.