

Incesto y reversión colonial en *Mapocho* de Nona Fernández¹

Incest and colonial reversal in *Mapocho* by Nona Fernández

FRANCISCO GARCÍA MENDOZA

Pontificia Universidad Católica de Chile
frgarcia2@uc.cl

RESUMEN

*Este artículo muestra que los acercamientos incestuosos entre los hermanos en la novela *Mapocho* (2002) de Nona Fernández constituyen actos de insubordinación contra los órdenes y normas establecidas. Así, el acto incestuoso de los protagonistas no solo amenaza con fisurar los cimientos de todo lugar posible de institucionalidad familiar, sino que, además, se articula como un acto que intenta revertir la matriz colonial que sostiene la nación que habitan. Para mostrar esto se propone el análisis de la relación existente entre los hermanos y la madre cruzado con algunos planteamientos de Sonia Montecino y Michel Foucault.*

ABSTRACT

*This essay shows that the incestuous approaches of the brothers in *Mapocho* (2002) by Nona Fernández is an act of insubordination against the established orders and norms. Thus, the incestuous act of the protagonists not only threatens to crack the foundations of any possible place of family institutionality but is also articulated as an*

act that tries to reverse the colonial matrix that sustains the nation they inhabit. Tho show this, an analysis of the relationship between the siblings and the mother is proposed, crossed with some approaches by Sonia Montecino and Michel Foucault.

Palabras Clave: *Nona Fernández, incesto, familia, nación, literatura chilena.*

Keywords: *Nona Fernández, incest, family, nation, Chilean literature.*

Introducción

En la narrativa sudamericana actual han surgido voces cuyo material de trabajo tiene que ver con la posibilidad del género y las relaciones familiares como materia discursiva articuladora en contra de los cánones o las normas sociales establecidas para vivir en comunidad. Lo anterior es particularmente relevante pues permite suponer que las estructuras fijas, normativas e históricas, tienen la posibilidad de ser cuestionadas, cambiar y mutar, no solo desde la agencia externa, sino que, también, las estructuras tienen la potencialidad de volcarse contra sí mismas para generar nuevas maneras de organización. Aparece, así, en diversas narrativas, el cruce incestuoso como transgresión exploratoria de nuevas posibilidades que intentan desbordar la familia y, por extensión, el orden patriarcal y heteronormativo en la comunidad. La chilena Nona Fernández, en su novela *Mapocho* (2002), se hace cargo de la historia de dos hermanos, la Rucia y el Indio, sometidos ambos a la hipervigilancia de su madre en un intento por evitar la materialización de los deseos incestuosos del muchacho por su hermana. La historia entrecruza el relato familiar resquebrajado con la historia oficial de la nación, ambos relatos contruidos desde el mito del hombre latinoamericano que sirve de modelo para sostener el imaginario nacional y familiar. En esta novela, la omnipresencia vigilante de la madre es el

factor que detona finalmente la transgresión del tabú del incesto: ir contra la familia desde la misma familia.

Mapocho es quizá la obra de Nona Fernández que mayor interés crítico ha suscitado en el espacio académico. Por lo mismo, me limitaré a comentar las lecturas realizadas por las investigadoras Macarena Areco, Andrea Jeftanovic, Rubí Carreño, Malva María Vásquez y Cristián Opazo, pues las considero relevantes en relación con mi línea de investigación.

Macarena Areco (2015), en su texto "*Mapocho* de Nona Fernández: novela híbrida entre la historia y el folletín", señala una premisa que, en primera instancia, se instalaría a contrapelo de los supuestos de lectura planteados en este artículo. La pareja formada por la Rucia y el Indio: "[...] funciona como contraimagen de la pareja primordial del mito relatado por el padre –el de la mujer y el hombre pequeños que soñaban que un dios los soñaba dentro de una gran piñata de colores– pero que, a diferencia de su modelo, está condenada a la muerte, único espacio donde se puede consumir el amor incestuoso" (200-1). En efecto, mis planteamientos iniciales apuntan a la consumación del acto incestuoso como posibilidad de un nuevo comienzo, dejar de lado los modelos y paradigmas que estructuran la sociedad para fundar otros nuevos. De hecho, la interdependencia del binomio fundación/destrucción posibilita lecturas inscritas en la complejidad del complemento y la contradicción, en el sentido de que la muerte, en la novela de Fernández, tiene que ver, más bien, con las posibilidades de revisión y comprensión de un pasado que permite a los personajes –y a la sociedad– avanzar hacia otros horizontes. En *Mapocho* los determinismos clásicos de la tragedia son actualizados y resignificados desde la especificidad contextual sudamericana. La historia oficial es cuestionada y la perspectiva de los oprimidos es la que adquiere relevancia. En ese sentido, la interpretación de Areco excede la labor cuestionadora de los protagonistas y apunta, más bien, hacia la instalación de un nuevo modelo: "No encontramos entonces aquí una desterritorialización de la historia oficial o una deconstrucción, sino la creación de un nuevo paradigma, a partir del par marginado:

ya no el español sino el indígena, ya no el heterosexual sino el homosexual, narrados como la cara verdadera de la historia, en oposición a las mentiras heredadas” (208). De esta manera, no solo la institucionalidad familiar es desafiada a través del acto incestuoso, sino que la transgresión se amplía hacia la construcción del imaginario nacional desde la instalación de una historia que primero cuestiona, deconstruye, y a la vez se instala en el lugar que desplaza.

Por su parte, Rubí Carreño, en un breve acápite de su libro *Memorias del nuevo siglo* (2009), realiza una lectura en donde la expurgación de la sexualidad tiene que ver con la instalación de un discurso oficial y nacional, de modo que la restitución de esta dimensión permite cuestionar e instalar la perspectiva de los desplazados: “La historia oficial escrita por Fausto, el historiador oficial, es serial y se expurga de ella todo lo que tenga que ver con la sexualidad. *Mapocho* recoge las concepciones de la sexualidad como lo pecaminoso y lo sucio, y entonces, la historia inmaculada se “ensucia” con las historias sexuales de sus protagonistas” (113).

De un modo similar, Andrea Jeftanovic (2007), en su artículo “*Mapocho* de Nona Fernández: la ciudad entre la colonización y la globalización”, realiza una lectura poscolonialista de la novela, señalando que: “Es así como se suma a la tendencia de este tipo de escrituras, de revertir mitos de poder, raza y subordinación. Por ejemplo, mostrando a Pedro de Valdivia como un soldado desorientado e ingenuo, y un caballero que mantiene un idilio homosexual con el líder indígena Lautaro” (75). De esta forma, puede sostenerse que la sexualidad se transformará en uno de los vehículos que permite cuestionar y subvertir los discursos dominantes: “Y en ese sentido, se identifica el deseo tanto de colonizados como de colonizadores de crear un mundo nuevo a partir de la historia del antiguo. Españoles e indígenas, autoridades e individuos, padres e hijos luchan por imponer su relato” (Jeftanovic 75).

Por su parte, Cristián Opazo (2004), en su ensayo “*Mapocho*, de Nona Fernández: la inversión del romance nacional”,² analiza la figura de Fausto, padre de los protagonistas, como articulador

de la historia oficial de la nación. Fausto es contratado por el Estado para escribir la historia de Chile. A partir de esto, se puede aventurar la hipótesis de que los hermanos, al cometer incesto, se están rebelando no solo contra la ley del padre, sino que su insubordinación también tendría que ver, por la responsabilidad de Fausto, con socavar los pilares de la oficialidad, de la Historia nacional: “Es evidente que la *Historia de Chile*, de Fausto, participa de una estructura de poder” (35), afirma Opazo y enfatiza en la relación alegórica entre casa y nación, entre espacio familiar y espacio nacional: “La casa familiar, tal como surge en esta composición alegórica, constituye una *heterotopía*. A decir de Michel Foucault, *heterotopía* es aquel lugar que tiene la propiedad de congregar todos los demás espacios recreados por la cultura, para confrontarlos, deformarlos, invertirlos y, finalmente, anularlos” (37). Si bien Opazo realiza una lectura donde propone que en *Mapocho* lo homosexual constituiría degeneración, y de ahí su análisis del episodio del general Ibáñez y las locas, me parece que ampliar esa propuesta a una categoría de “ejercicios sexuales no normativos” permitiría entender y justificar el proceder incestuoso de los hermanos no solo contra la institucionalidad familiar, sino que, además, siguiendo el planteamiento de Opazo, contra la propia estructura nacional.

Por último, Malva María Vásquez (2016), en su artículo “Memoria espectral nacional y cronotopos del horror en la narrativa de Nona Fernández”, lee en la relación incestuosa un develamiento de la farsa del ideal nacional de la familia burguesa y heterosexual:

Y, por último, para deconstruir los valores de la familia burguesa es fundamental desestabilizar la estructura familiar. Aquí el hecho de que los dos hermanos, la Rucía y el Indio, crean ser huérfanos –esto es ser huachos y concreten una relación erótica incestuosa– reitera el motivo clásico de la falla estructural familiar latinoamericana. Es, precisamente, el incesto, esa práctica sancionada como anormal y delictual por la necesidad de conformación de una comunidad no endogámica y consolidadora del nombre del Padre, la que va a impedir a los protagonistas proyectarse en la familia burguesa (6).

De esta manera, y considerando que la historia oficial es una construcción que responde más bien a un afán totalizador, o universalizante –para hacer el paralelo con la institucionalidad sexo/género heterosexual–, es pertinente afirmar que el incesto cometido por los hermanos protagonistas de la novela de Fernández tiene que ver precisamente con el cuestionamiento a los modelos hegemónicos sexuales, familiares y también nacionales.

Un cíclope en busca de su segundo ojo

La novela de Fernández tiene como protagonista a la Rucia, una mujer que regresa a Chile para verter las cenizas de su madre muerta al río Mapocho, flujo torrentoso y barroso que cruza y divide el territorio de este a oeste, un río que es también herida de un pasado colonial que se niega a cicatrizar. La novela entrecruza la historia de la familia protagonista con la narración de diversos hechos históricos, desde el arribo de los españoles en la Conquista hasta la consolidación del modelo neoliberal durante la dictadura de Pinochet. En *Mapocho*, la hipervigilancia omnipresente de la madre de la Rucia será el factor que detonará finalmente la transgresión incestuosa de los hermanos, una suerte de figura panóptica materializada en la presencia totalizante de la estatua de la Virgen María de 14 metros de altura que se erige en el punto más elevado de la ciudad de Santiago.

Mapocho está construida a partir de ciertas interrogantes que aparecen cuando los protagonistas comienzan a preguntarse por su construcción identitaria, que también se corresponde con la identidad de la nación que habitan:

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 (Fernández 26).

El cuestionamiento de los hermanos comienza posterior a un accidente automovilístico, en un espacio entre la agonía y la muerte junto al río, un choque que debe leerse también en clave colonial como la violenta colisión entre dos culturas. La Rucia, hermana del Indio, se refiere a las “dos mitades de un engendro monstruoso”, una descripción que tiene que ver con la construcción y consolidación identitaria del sujeto latinoamericano,³ un sujeto que nace a partir de la violencia, de una “cagada”. Ambos hermanos, desde la constitución descriptiva de sus nombres –Rucia e Indio– dan cuenta de esa simbiosis española e indígena, una hibridez monstruosa que permanece indeleble en los habitantes de la ciudad narrada. Desde esa perspectiva, se puede observar cómo el cuerpo de los hermanos –tal como Antígona y Polinices en Sófocles– es depositario de los retazos y escombros sobre los que se ha construido la nación, hijos monstruosos de un encuentro violento y forzado, hijos malditos por el pecado del padre, un padre ausente que los condiciona como huachos obligados a cargar con la culpa y la mácula de sus predecesores: “La unión entre español y la mujer india terminó muy pocas veces en la institución del matrimonio. Normalmente la madre permanecía junto a su hijo, a su huacho, abandonada y buscando estrategias para su sustento. El padre español se transformó así en un ausente” (Montecino 48). Como podemos observar, en la construcción familiar de Fernández las identidades genéricas y raciales están invertidas: la Rucia es quien carga con los rasgos y simbolismos europeizados, mientras que su hermano, el Indio, posee la marca del sujeto colonizado. Es relevante considerar la referencia que apunta Montecino cuando dice que: “Las dos culturas en pugna, la indígena y la española, se amalgaman para dar rostro y cuerpo a otra. El fallecimiento de ambas es el presagio de algo nuevo que brotará” (74). Así, considerando que en la novela de Fernández ambos hermanos están muertos, el incesto y el fallecimiento de los protagonistas –aludiendo a Montecino– estaría abriendo las posibilidades de nuevos modelos de asociación e, incluso, la relación entre los hermanos sugiere la reversión de la matriz colonial que sostiene las identidades de la nación.

Fernández trabaja y desarrolla las diferencias de género desde la relación mujer/hombre entre los hermanos, lo anterior puede notarse cuando la madre le reprocha a La Rucia:

El Indio ya está grande, Rucia, basta mirar los ombligos que pinta para darse cuenta. Preferiría que no siguieran bañándose en pelotas, que no se pasearan a poto pelado por la playa y por la casa. Ya no son niños chicos, es mejor que te alejes un poco del Indio, solo un tiempo hasta que se le acomoden bien las pelotas. Tú también debes cuidarte, Rucia, las pechugas te están creciendo cada día más. Tápatelas, no andes tentando a la suerte (Fernández 32).

Es la madre quien impone su autoridad y obliga a los hermanos a separarse cuando ya han entrado en la pubertad, y es este hito el que marca el comienzo de la rebelión de los hermanos. Por otra parte, la madre refiere al sujeto varón como la potencial amenaza a la sexualidad de la hija, pero es ella –la Rucia– la que recibe el reproche y el mandato. En ese sentido, la madre reitera el discurso patriarcal y colonial que señala a la sujeto mujer y su cuerpo como culpables de tentar la suerte. La madre aparece como vigilante y guardiana de la institucionalidad y la sexualidad del hogar: “Ella [La Rucia] mira hacia su casa con la ilusión de que la madre no esté mirando y así poder desnudarse un rato siquiera. Pero ahí está, sentada junto a los ventanales. Pela guisantes en una fuente de greda y los mira fijo desde su punto de vigilancia” (Fernández 33).

En el pasaje anterior puede observarse el cruce simbólico entre la figura de la madre y la Virgen del cerro. Ambas se posicionan desde un lugar que les permite la vigilancia panóptica: la madre custodia la moral de los hermanos y la Virgen las costumbres de los habitantes de la nación.⁴ Esa imposibilidad de la hija de disponer libremente de su cuerpo da cuenta de una relación coercitiva. En ese sentido, contrasta la ausencia del padre con la presencia constante y agobiante de la madre. Para Montecino: “La figura del padre tráfuga, es también la imagen del poder, un dominio lejano y masculino que reside en los espacios fuera

del hogar (dentro de este el poder lo detenta la madre" (54). Así, la construcción familiar que plantea Fernández espejea la alegoría del mestizaje en Chile, pero la resignifica al invertir los códigos genéricos y raciales de sus protagonistas. Si bien es cierto que la familia en Fernández (madre, hija e hijo) no responde a un modelo tradicional o ideal desde el que se piensan, por ejemplo, las teorías psicoanalíticas, sí da cuenta de la constitución familiar particular instaurada por el violento sincretismo del proceso de Conquista:

De este modo, detener la mirada en la relación entre indígenas y españoles no es banal, como no lo es el modelo "filial" que de allí emerge. En nuestros trabajos hemos delineado la hipótesis de que la situación de mestizaje trajo consigo la configuración de una relación familiar en la cual hay un polo ausente y otro presente. Así, el y la mestiza se socializarán en un núcleo cuya madre es presencia y cuyo padre es ausencia, toda vez que la paternidad no será asumida para la entrega de la filiación. Este punto resultará de enorme importancia a la hora de considerar el sistema de prestigio y poder que emanará de estas relaciones de género (Montecino 182-3).

Por lo mismo, la novela funciona como dispositivo desmitificador de los ideales familiares tradicionales al plantear que, en realidad, la ausencia de la figura del padre aparece como normalidad si se piensa en las constituciones familiares instauradas posterior al proceso de la Conquista. El padre es un fantasma, el padre no halla su personificación real más que en la soberanía de los sistemas simbólicos de la nación que es sostenida, precisamente, por estos órdenes parentales dislocados. La madre se preocupa de que las posibles transgresiones entre los hermanos no excedan los límites del círculo familiar y del hogar. El secreto debe quedar contenido entre las paredes silenciosas de la casa para evitar el escándalo, para evitar el desmoronamiento de las estructuras que sostienen el modelo familiar/nacional ideal:

Necesito tocar sus manos, sentir sus dedos sucios de pintura y óleo rozándome el ombligo. No me retes, mamá, si ya sé que

no está bien, sé que lo mejor es olvidarme del Indio y hacerme la lesa. La abuela diría que el diablo me va a comer el alma, que lo más seguro es que dios se enoje y me castigue, pero aquí la virgen está de espaldas, es sorda y ciega y no tiene por qué enterarse de nada (Fernández 39).

Aquí La Rucia es consciente de que su acercamiento al hermano constituye una transgresión que no debe concretarse, al igual que Antígona que se sabe previamente culpable (la hacen culpable) por el hecho de ser mujer. En ese sentido, es relevante constatar cómo madre e hija son conscientes de que para mantener el mito del ideal familiar es necesario posicionarse desde las lógicas de la ocultación y la apariencia. Así, la figura de la estatua de la virgen (con minúscula en la novela), se constituye como alegoría de la misma madre omnipresente que siempre observa desde las alturas del cerro, pero, también, como guardiana del ideal familiar: “El marianismo sería un elemento central para el encubrimiento de nuestros orígenes históricos, al proponer una génesis trascendente, un nacimiento colectivo desde el vientre de la diosa-madre” (Montecino 39). Así, el hecho de que la figura del padre no exista desde su materialidad corporal carece de importancia ante el consuelo de saberse todos hijos de la misma madre. Sin embargo, a pesar de su omnipresencia y, como bien menciona La Rucia, el alcance observador de la madre/Virgen es limitado, pues los habitantes de la ciudad a quien da la espalda no ingresan directamente en el espacio de su vigilancia. Su poder no radica en la dirección hacia donde apuntan sus ojos, sino que en el hecho ilusorio de estar siempre presente o, recordando a Foucault cuando menciona la finalidad del Panóptico, en el hecho de: “[...] inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder” (*Vigilar y castigar* 233)”. Es por eso por lo que la madre –como la estatua del cerro– posee una autoridad omnipresente que ejerce sobre sus hijos. De hecho, es ella quien insta al Indio a reemplazar su objeto de deseo bajo la amenaza de ser expulsado del hogar. En una superposición de voces, madre e hijo dialogan:

¿Cuál es la fijación con el ombligo de tu hermana, Indio? Deja de mirarla de esa manera, ándate a pintar a la playa y prueba con otras cosas, con orejas, con ojos, con lo que sea. El ombligo de La Rucia me habla, mamá, míralo. No digas tonteras, Indio, ya eres un pelotudo viejo, llévate tus pinturas y búscate una mujer para que dejes de andar escuchando hablar al ombligo de tu hermana. No me hagas pasar malos ratos, Indio, tu hermana es tu hermana y si me entero de que le pintaste la guata te vas a tener que mandar a cambiar de aquí aunque me duela el cuerpo de no verte más (Fernández 73).

Ante la permanente vigilancia, amenaza e imposiciones de la madre, aparece entre los hermanos el deseo de transgredir el mandato: “La madre se molestaba si la sorprendía sin ropa frente a su hermano. No importaba que el pueblo entero la observara, pero si el Indio lograba ver un centímetro de sus pezones, la puteada se escuchaba hasta el pueblo más cercano” (Fernández 85). Por lo mismo, se entiende que la amenaza del incesto es también amenaza de desestabilización, poco importa que la Rucia tenga acercamientos con otros hombres, lo importante es que las fronteras que sostienen al modelo familiar no se borronen.

Con un monólogo que apela a las sensaciones corporales, La Rucia articula un discurso que sirve para cuestionar y subvertir la distancia obligatoria que la madre ha instalado con el Indio. Mediante esta descripción los hermanos recuperan la hibridez monstruosa original:

Un gemir. La respiración agitada de alguien que se esconde, de alguien que espía. Indio. Conozco tu olor. Identifico tu mirada detrás de los matorrales. Sé que estás ahí, siento los latidos de tu sangre, el crujir de tus huesos, el color de tus pensamientos. Estás ahí. Me observas. Mis pezones lo saben y se erizan. La piel se me pone de gallina y mi cuerpo tiembla. Tus nervios se crispan detrás de la vegetación, gimes y crees que el ruido de las olas te esconde, crees que no soy capaz de escuchar tu cuerpo, que no huelo tu presencia, que mis poros no perciben cada centímetro de tu aire. Crees que mi sexo se humedece de sudor y no al contacto de tu aliento. Crees que no sé lo que haces, que no intuyo tu pene apuntándome cierto desde las sombras, que no sé que tu mano lo toma y lo frota

fuerte mientras te tiemblan las piernas y muerdes tus labios ahogando los gemidos que igual oigo. Crees que no sé, pero lo sé todo. Cómo no saberlo si somos parte de la misma carne, venimos del mismo ombligo. Tu mano es mi mano. Soy yo la que te está tocando (Fernández 85-6).

Este acercamiento sexual entre los hermanos se da, precisamente, en el espacio ciego y sordo donde la vigilancia de la madre no opera, es el territorio de la nación de espaldas a la Virgen, detrás de los matorrales, donde los hermanos encuentran el lugar que permite el encuentro de las dos mitades del engendro monstruoso. La Rucia utiliza expresiones que apelan a la sensibilidad corporal que, además de ser signo textual de una escritura antipatriarcal, le sirven para expresar y materializar su deseo prohibido.

De esta manera, el saber corporal de la protagonista le permite concretar los acercamientos con su hermano, el uso de la sensibilidad corporal legitima una posición que ha sido prohibida por el imperativo de la palabra materna, una palabra que es, por lo demás, un mandato de silencio. Por otra parte, es justamente a través del deseo concretado en la corporalidad de los hermanos que es posible la simbiosis entre las partes anteriormente divididas: “Cómo no saberlo si somos parte de la misma carne, venimos del mismo ombligo” (Fernández 86), “Tu mano es mi boca, tu mano es mi sexo [...]” (Fernández 86). Así, mediante el ejercicio de la sexualidad, la división desaparece, como si la madre y la Virgen quedaran expulsadas del hogar debido al incesto entre los hermanos, pues, finalmente, se puede observar cómo La Rucia ha logrado subvertir el discurso de la madre que la apuntaba a ella como víctima (y también culpable) de los acercamientos del hermano. La Rucia se asume agente activo de la transgresión cuando menciona: “[...] porque soy yo la que te traje a esta Cala Chica, la que inventó este juego, la que sabía que tarde o temprano aparecerías allí escondido, la que ahora te toca, la que te hace gemir, la que pone tu piel de gallina, la que hace correr tu semen por las rocas y los matorrales” (Fernández 86). Si bien es descrito desde la articulación corporal mutua, este

encuentro bien podría ser una expresión del deseo de los hermanos más que un acto concreto de incesto, sobre todo porque la transgresión se materializa una vez que la madre es partícipe desde su mandato interventor y castigador. Esta vez la narración está en tercera persona:

Los dedos sucios del Indio se posan en su vientre. Los dedos sucios acariciando su ombligo, rodeándolo, circunscribiéndolo en un límite de óleo. Un círculo imperfecto que luego se transforma en un surco de pintura delineado suavemente rumbo al pubis. Las huellas digitales del Indio marcando territorio, tiñendo sus vellos rubios, bajando líquidas y azules, hasta introducirse en su cuerpo. Las huellas del Indio en su interior. Sus dedos palpándole por dentro. Recorriendo su propia rajadura, esa que debe ser curada de alguna forma, con algún ungüento colorinche como el que empieza a gotear por la entrepierna. Una herida abierta, un espacio en blanco, un hueco a llenar, un hoyo, un abismo, una caverna que comienza a ser habitada por ese par de dedos azules que el Indio ha introducido (Fernández 125).

Más allá de que la genitalidad de la mujer es descrita desde un lenguaje que remite a las concepciones freudianas que apelan a un hueco a ser llenado (por el hombre), lo relevante de esta escena radica en la subversión que se realiza, desde el ejercicio sexual, de la herida colonial.

De ahí que ambos hermanos conciban la vulva de La Rucia como una rajadura “que debe ser curada de alguna forma”; y el gesto del Indio “marcando territorio, tiñendo sus vellos rubios, bajando líquidas y azules hasta introducirse en su cuerpo”, pueda leerse como una Conquista (territorial) invertida, pues es lo rubio lo que se tiñe de oscuro con la penetración de sus dedos; no es la sujeto indígena la que es forzada, violada y desgarrada por el hombre blanco. De hecho, es La Rucia quien desea y consiente la incursión de su hermano:

—¿Te duele? —pregunta y ella niega con la cabeza porque la voz no sale. Tiene ganas de gritar. De reírse. Abre las piernas todo lo que puede para que la mano del Indio entre completa y deje

paso a la muñeca, al codo. Para que él se introduzca en su cuerpo presente y la habite. Para que le pinte de azul las vísceras, los huesos, los nervios. Tenerlo dentro y no sacárselo nunca. Alimentarse de él, consumirlo, tragarlo (Fernández 126).

En la escena anterior, se puede observar cómo la palabra –bailuarte simbólico del dominio patriarcal– se subordina al cuerpo que aparece como medio expresivo para la legitimación del deseo. Son los gestos, el movimiento de la cabeza, de las piernas, la mano del hermano indagándola por dentro, los que posibilitan la concreción de una palabra otra, despojada del mandato masculino, del imperativo castigador de la madre.

Al mismo tiempo, se repiten los significantes que remiten al territorio en conquista, pero desde una lógica decolonial: es La Rucia quien invita y permite que él se introduzca y la habite, pues habitar y conquistar difieren en el sometimiento que implica el uso de la violencia. Finalmente, en el fragmento, aparece el color azul, los dedos teñidos de su hermano que van pintándola por dentro. En el imaginario mapuche, y parafraseando al poeta Elicura Chihuailaf, el Azul es color de origen y destino, es el color desde donde llegó el primer espíritu mapuche y es también el lugar hacia donde se dirigen los espíritus una vez que abandonan el plano material.⁵ Por lo tanto, es posible afirmar que el acto incestuoso de los hermanos cuestiona y revierte los signos de la dominación patriarcal, las jerarquizaciones implicadas en las relaciones español/indígena, hombre/mujer, se invierten con el gesto de la transgresión, lo que posibilita, por supuesto, nuevas maneras de entender y concebir no solo las relaciones entre los sujetos antes conquistadores y sometidos, dominadores y subordinados, sino que también en la manera de entender las alegorías fundacionales de la nación a las que refería Montecino. Finalmente, la escena del acercamiento incestuoso concluye con la irrupción y el edicto de la madre:

Pero las reglas son las reglas. No se puede ir contra ellas. La habitación cruje. Las paredes se estremecen. La puerta de la pieza se abre de golpe y la figura de la madre, se encuadra en

el marco de la entrada. Trae una lámpara que ilumina la pieza entera. Su mirada autoritaria sobre los dos cuerpos desnudos. El ombligo y el vientre de La Rucia al descubierto, manchados de pintura, las huellas del Indio estampadas en su piel. El rostro sudoroso y coloreado, los pelos revueltos. Ninguno de los hermanos dice nada (Fernández 126).

El espacio que los hermanos habían encontrado ajenos a la autoridad materna comienza a estremecerse, el territorio (re)apropiado cruje, la resignificación de los signos y la posibilidad de nuevos ordenamientos se viene abajo. Así, la madre irrumpe en la habitación y su mirada inquisidora todo lo abarca, como “la lámpara que ilumina la pieza entera”, como el panóptico que reaparece, en palabras de Foucault, “[...] para modificar el comportamiento, encauzar o reeducar la conducta de los individuos” (*Vigilar y castigar* 236).

Con esa luz que todo lo descubre vuelven también las reglas que se imponen sobre los cuerpos de los hijos y no hay posibilidad de articular resistencia. Los hermanos quedan totalmente en silencio desde su desnudez expuesta. El hermano es finalmente expulsado de la casa: “El Indio es mi hijo, Rucia. Lo quiero tanto como a ti. A él nunca le faltará nada y yo lo cuidaré como hago contigo, pero no puedo dejar que ustedes vuelvan a estar juntos. Si no te digo dónde está es por el bien de los dos. Es mejor que no preguntes” (Fernández 131). Debido a la interrupción de la madre, la relación genital entre los hermanos no es posible y es entonces –recordando a Areco– cuando aparece la muerte como único espacio para consumarla, el accidente vehicular:

Él la contempla y sonrío. Moja sus labios hinchados, los muerde con dolor y se sienta en la cama a observar ese cuerpo azul y quebrado que tiene en frente. Sus dedos rotos se meten en la melena revuelta de La Rucia y acarician su cabeza. Van localizando uno a uno los cristales que se le han incrustado en el cuero cabelludo. El Indio olfatea la herida que cruza la frente de su hermana. También la lame y la limpia con su lengua. A ella le arde, no puede evitar quejarse, y a cada quejido el Indio vuelve a arremeter con su lengua, hurgando más profundo, sacando más polvo. Sus manos juegan con los pezones

de La Rucia mientras trata de curarla con la boca. Pero ella llora. La herida duele. Necesita un abrazo, un apretón fuerte. Con dificultad La Rucia acerca su cuerpo aún más al Indio. A horcajadas se sienta sobre su pene duro, y así, instalada sobre él, lo abraza y lo aprieta 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. Seguro que también tiene vidrios allá en su interior, que algo se le quebró o se le rajó y que por eso sangra. El Indio gime del mismo modo. Tener a La Rucia encima le cuesta. Siente la herida del muslo abriéndose más con el peso del cuerpo, la sangre comienza a gotearle por la pierna, le crujen las costillas rotas, pero igual abraza a su hermana. Sentirse adentro suyo le gusta, y si llora es solo porque el dolor es demasiado. Sus lágrimas se mezclan con las de La Rucia, se amalgaman con el sudor, con la saliva, con la mugre. 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. Sufren, aguantan, y el dolor aumenta, se intensifica hasta que se hace insoportable. Los dos se muerden la piel, se tiran los pelos, y resisten un poco más, porque siempre se puede un poco más, y entonces pasan la barrera, llegan a la meta, el dolor queda atrás, se anestesian y pueden disfrutar un segundo (Fernández 188-9).

Como se observa, la muerte y el dolor es el único espacio que les queda a los hermanos para consumir la transgresión incestuosa. Solo el ejercicio de la sexualidad y del goce le permite abrazar la vida.

Del mismo modo, se puede observar la reciprocidad que los aproxima aún más a ese sujeto originario, esas “dos mitades de un engendro monstruoso, un cuerpo dividido” (Fernández 26), cuando ambos se lamen y limpian con sus lenguas hasta llegar al acople incestuoso. Aparece también la voz que siempre estuvo acallada, ambos gritan, ambos gimen, la Rucia “no puede callarse los quejidos porque la vagina también le duele” y “El Indio gime del mismo modo”, no es la palabra, es el grito, es el quejido el que, en palabras de Olea: “[...] moviliza potencialidades no sospechadas de alteración y ruptura de los sistemas de normas y de prohibiciones sobre los que se ha construido

el orden y el pensamiento” (22). Finalmente, la última barrera que deben sortear los hermanos es el dolor, ambos cuerpos están magullados por el accidente, pero el dolor también puede leerse como un signo de lo prohibido, duele porque hay algo que no corresponde, algo que no debiese ser, un dolor significativo del no reconocimiento del padre, de una genealogía materna clausurada en el acople incestuoso de la muerte. Aun así, la Rucia y el Indio siguen adelante, su resistencia es, precisamente, llegar a ese segundo final que es el goce de su desacato.

Conclusiones

En la novela de Fernández el cuerpo y la sexualidad problematizan los discursos y modelos tradicionales de la familia y los fundamentos coloniales de la nación. Así, se observa que en *Mapocho* la transgresión del tabú del incesto funciona como ejercicio desestabilizador de las normas que sitúan a la mujer desde los roles de género que la subordinan al sujeto varón. De esta manera, el transgredir el tabú constituye una amenaza a los cimientos de la cultura en la medida en que su ejercicio es capaz de fisurar ciertos supuestos del orden de género y del orden familiar. Los hermanos en la novela aparecen como agentes cuestionadores de los discursos oficiales instaurados desde la matriz colonial y la madre funciona como sujeto vigilante, una suerte de panóptico corporalizado y soslayado por el ejercicio incestuoso de la Rucia y el Indio que solo es posible en el espacio del dolor y de la muerte. De esta manera, el desacato es articulado desde la horizontalidad relacional que sitúa a los hermanos en una posición contraria a la verticalidad que sostiene las relaciones subordinadas entre padres-hijos o español-indígena y ensayan, mediante el ejercicio incestuoso, nuevas estructuras que permiten revisar los fundamentos que sostienen tanto a la familia como a la nación en la que habitan.

Notas

- ¹ La novela es publicada por primera vez en Chile el año 2002 por la editorial Planeta y reeditada en su versión revisada y definitiva en 2019 por la editorial Alquimia. Para efectos de este artículo me remitiré a esta última versión.
- ² Opazo apoya su planteamiento en el texto de Doris Sommer, *Ficciones fundacionales: la novela nacional en América Latina* (1991).
- ³ Aquí es pertinente referirse a la idea del mestizaje fundacional al que alude Sonia Montecino cuando menciona que: "De este modo, investir a América Latina como una cultura mestiza, barroca y ritual, es pensarla como una particularidad, en donde se amalgaman sangres y símbolos, en una historia de complejas combinaciones que torna, muchas veces, difícil definir su rostro" (47).
- ⁴ Aquí es pertinente recordar a Foucault: "El que está sometido a un campo de visibilidad, y que sabe que lo está, reproduce por su cuenta las coacciones del poder; las pone en juego espontáneamente sobre sí mismo; inscribe en sí la relación de poder en la cual juega simultáneamente los dos papeles; se convierte en principio de su propio sometimiento" (*Vigilar y castigar* 235).
- ⁵ "El áspero y poético recado de Elicura". Entrevista al poeta Elicura Chihuailaf, por José Miguel Varas. <http://www.letras.mysite.com/elicura04.htm>

* * *

Obras citadas

- Areco, Macarena. "Mapocho de Nona Fernández: novela híbrida entre la historia y el folletín". *Cartografía de la novela chilena reciente: realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros*. Santiago: Ceibo Ediciones, 2015, 199-216.
- Carreño Bolívar, Rubí. *Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009.
- Fernández, Nona. *Mapocho*. 2002. Santiago: Alquimia Ediciones, 2019.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. 1975. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Madrid: Siglo XXI Editores/Clave Intelectual, 1976.
- Jeftanovic, Andrea. "Mapocho de Nona Fernández: la ciudad entre la colonización y la globalización". *Chasqui* 36. 2007, 73-84.
- Montecino Aguirre, Sonia. *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. 1991. Santiago: Catalonia, 2010.
- Olea, Raquel. *Lengua víbora: Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- Opazo, Cristián. "Mapocho, de Nona Fernández: la inversión del romance nacional". *Revista Chilena de Literatura* 64, 2004, 29-45.
- Vásquez, Malva Marina. "Memoria espectral nacional y cronotopos del horror en la narrativa de Nona Fernández". *Revista Hispanoamericana* 6, 2016, 1-17.