

## EL CIRCUITO AFECTIVO MONSTRUOSO EN *MAPOCHO* DE NONA FERNÁNDEZ Y *LA RESTA* DE ALIA TRABUCCO

*Contreras-Contreras, María Belén*  
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso  
Valparaíso, Chile  
maria.contreras@pucv.cl  
ORCID: 0009-0001-9493-786X

### RESUMEN / ABSTRACT

Este artículo propone una lectura de dos economías afectivas contrapuestas, la del miedo y la de lo monstruoso, en las novelas chilenas posdictatoriales *Mapocho* de Nona Fernández y *La resta* de Alia Trabucco. Mi hipótesis es que en el caso de *Mapocho* un circuito afectivo ligado a lo escatológico pugna por ingresar en el imaginario nacional y subvertir el discurso de la historia oficial dominado por el higienismo. Por otra parte, en *La resta* el circuito afectivo ilustrado se relaciona con un discurso matemático que es tensionado y reafectado. En ambas obras, además, el sujeto político individual que se encuentra inmerso en el circuito afectivo del miedo es desestabilizado mediante figuraciones monstruosas, espectrales y animalizadas que desdibujan sus predicaciones.

PALABRAS CLAVE: narrativa chilena, afectos, circuito afectivo, monstruoso, posdictadura.

### THE MONSTROUS AFFECTIVE CIRCUIT IN NONA FERNÁNDEZ'S *MAPOCHO* AND ALIA TRABUCCO'S *LA RESTA*

This article advances a reading of two different affective economies –linked to fear and the monstrous, respectively– in the post-dictatorship Chilean novels *Mapocho*, by Nona Fernández, and *La resta*, by Alia Trabucco. My hypothesis is that, in the case of *Mapocho*, we find an affective circuit related to (e)schatology/scatology that strives to enter the national imaginary and subvert the discourse of official history dominated by hygienism. Similarly, in *La resta* an enlightened affective circuit is linked to a mathematical discourse that is strained and re-affected.

Moreover, in both works the individual political subject immersed in the affective circuit of fear is unsettled by monstrous, spectral, and animalized figurations that blur their predications.

KEYWORDS: Chilean fiction, affects, affective circuit, monstrous, post-dictatorship.

Recepción: 10/08/2020

Aprobación: 10/09/2021

## 1. INTRODUCCIÓN

Este texto analiza comparativamente las novelas *Mapocho* (2002) de Nona Fernández y *La resta* (2014) de Alia Trabucco a partir de la representación de una tensión entre distintos circuitos afectivos; estas obras ficcionalizan la contraposición entre una afectividad tradicional ilustrada vinculada al miedo y una afectividad subversiva vinculada a lo monstruoso. Las narraciones de Fernández y Trabucco comparten evidentes lazos estilísticos; ambas pueden definirse como literaturas de los hijos<sup>1</sup>, en cuanto presentan diálogos intergeneracionales entre personajes protagonistas de la historia y testigos secundarios afectados por ella. Ambas también abordan la cuestión posdictatorial, ya que apuestan por comprender lo contemporáneo como la continuidad de la dictadura en el presente. Los objetivos de este artículo

<sup>1</sup> Críticos como Lorena Amaro en “Parquecitos de la memoria: diez años de narrativa chilena” (2014) y en “Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente” (2014); Andrea Jeftanovic en “Hablan los hijos. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea” (2017); y Sergio Rojas en “Profunda superficie: memoria de lo cotidiano en la literatura chilena” (2015) han leído las obras de Fernández como parte de una generación literaria que creció en la dictadura chilena y que observa con distancia la historia protagonizada por sus padres (en ella también sitúan a autores como Alejandro Zambra, Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna, Rafael Gumucio y Diego Zúñiga, entre otros). Esto se manifiesta en las distintas narrativas a través de la inclusión de perspectivas infantiles o adolescentes afectadas por la dictadura, el predominio de tonos intimistas y el uso recurrente de la autoficción como mecanismo formal. La novela de Trabucco, tardía en relación con las obras de los autores mencionados anteriormente, también puede pensarse desde esta óptica dado que aborda esos mismos problemas. Ahora bien, aunque constato la pertinencia de esta perspectiva para leer *Mapocho* y *La resta*, no me detengo en ella, ya que usualmente se relaciona con las herramientas otorgadas por el paradigma de la memoria, ajeno a los objetivos de este artículo.

son, primero, identificar cuáles son las estrategias de representación que configuran las dos economías afectivas opuestas del miedo y lo monstruoso y, segundo, interpretar de qué manera operan dichas estrategias. Mi hipótesis es que en el caso de *Mapocho* un circuito afectivo ligado a lo escatológico presiona por ingresar en el imaginario nacional y subvertir el discurso de la historia oficial dominado por el higienismo. De manera similar, en *La resta* el circuito afectivo ilustrado se relaciona con un discurso matemático que es tensionado y reafectado. Propongo también que el sujeto político individual del circuito afectivo del miedo es desestabilizado mediante figuraciones monstruosas, espectrales y animalizadas que desdibujan sus predicaciones.

*Mapocho* es la primera novela de la narradora, actriz, dramaturga y guionista chilena Nona Fernández. La novela se compone de cuatro partes –“Cabezas y ombligos”, “Diablos y muertos”, “Padres y guachos”, “La Rucia y el Indio”– y puede definirse como un relato polifónico debido a la multiplicidad de narradores y personajes. La novela narra la búsqueda de la Rucia por reencontrarse con su hermano el Indio en Santiago de Chile, luego de un accidente en el que ambos mueren junto a su madre, accidente que los motiva a regresar del exilio. La familia había partido años atrás, luego de la desaparición de Fausto, el padre, a quien, en realidad, los agentes de la dictadura sometieron a la redacción de la Historia tras el Golpe de Estado. De modo que la obra rompe con la mimesis realista porque configura un mundo de muertos vivientes: el epígrafe de *La Amortajada* de María Luisa Bombal anuncia la voz femenina de ultratumba más relevante del relato –el personaje de la Rucia– y, de esta manera, “lleva a cabo la filiación de la novela en esa tradición de lo que llamaremos una ‘bio(tanatografía)’, es decir, la de la escritura sobre una vida espectral, esto es, más allá de la muerte física” (Vásquez 7). Dos procedimientos narrativos complejizan esta historia familiar: el primero es la rememoración de la Rucia de su infancia (junto al Indio, sus padres y su abuela en el barrio santiaguino de la Chimba y también en el exilio), mecanismo que permite la inclusión de varias temporalidades superpuestas. El segundo es la inclusión de los fragmentos historiográficos redactados por Fausto que, tal como propone Cristián Opazo, permiten la construcción de una poética “(meta)histórica” (29). A propósito de estos fragmentos, Malva Vásquez sostiene que “se intenta desestabilizar una versión canónica de la memoria nacional histórica” (3), así como resaltar el carácter “de artefacto retórico-espacial y discursivo de una comunidad nacional” (4).

*La resta*, por su parte, es la primera novela publicada por la escritora chilena Alia Trabucco. La historia gira en torno al reencuentro en la ciudad de

Santiago de Chile de Iquela, Felipe y Paloma, tres hijos de antiguos compañeros de una organización de resistencia a la dictadura que fueron torturados, desaparecidos o asilados políticos en el extranjero. Los tres personajes cruzan la cordillera en una carroza fúnebre con el fin de encontrar y repatriar el cuerpo de la recientemente fallecida madre de Paloma, extraviado en Argentina. La arquitectura de la novela intercala y contrapone dos narradores que dan lugar a dos formas de relación con el pasado desde el lenguaje: la voz de Iquela, una narración de tono contenido y melancólico cuyos capítulos son anteceditos por paréntesis sin números, y la voz de Felipe, un relato más delirante y excesivo, marcado por la aglutinación de frases que se extienden sin puntos seguidos y cuyos capítulos son anunciados por una cuenta regresiva. En relación con el contraste de estas dos voces, Rodrigo Pinto indica que “si la voz de Iquela intenta ordenar el relato y resistir, siempre, el peso de las palabras [...] la de Felipe es más enloquecida y libre, con la obsesión de los números y los muertos, como si contar y reducir todo a cifras pudiera borrar, también, la textura del mundo” (s. p.). La novela incluye, asimismo, los recuerdos infantiles de ambos personajes.

Los circuitos afectivos en estas obras se escenifican en la temporalidad dislocada de un presente invadido por el pasado. Para examinar esta invasión, recorro a la noción de espanto de Silvia Schwarzböck, para quien “los espantos encarnan, en el modo de la ficción pura, lo posdictatorial de la Argentina” (23). Si bien Schwarzböck analiza la situación argentina, su teorización me parece pertinente también para la chilena por compartir un pasado dictatorial reciente y porque la definición de posdictadura estaría dada, en definitiva, por la vida sin el fantasma del comunismo, es decir, la vida sin expectativas de ser vida de izquierda en un momento histórico en el que la clandestinidad ha sido desplazada:

Lo que en democracia no se puede concebir de la dictadura, por más que se padezcan sus efectos, es aquello de ella que se vuelve representable, en lugar de irrepresentable, como posdictadura: la victoria de su proyecto económico / la derrota *sin guerra* de las organizaciones revolucionarias / la rehabilitación de la vida de derecha como la única vida posible. (Schwarzböck 23)

La fuga de la lógica clandestina y de la forma de vida de izquierda, puede entenderse en *La resta* a partir del énfasis en ciertas palabras intraducibles entre una generación militante y la generación de Iquela; la narradora las

identifica en el relato que sobre el pasado elabora su madre, pero en el ahora de la posdictadura se comportan como significantes vaciados de su sentido político: “porque una chapa no era la cerradura de una puerta, una cúpula no era el techo de una iglesia, un movimiento no era una acción, ni una facción un rasgo de la cara (y también era otra cosa caer y quebrarse y hablar, aunque eso Paloma no lo sabía)” (87). De este modo, se configura una distancia generacional, que es también una distancia abismal entre dos períodos de la historia de Chile con la que los personajes tendrán que lidiar.

Los mundos representados en *La resta* y en *Mapocho* comparten, entonces, una cotidianeidad literalmente asediada por los espantos. Felipe, a la manera de un *flâneur* que deambula por un Santiago infernal (el personaje insiste en su gusto por caminar sin rumbo por una ciudad descrita como extremadamente calurosa, sofocante y cubierta de cenizas), realiza un verdadero censo mortuario:

cuando veo sentado en la cuneta a un tipo encogido como contorsionista, la cabeza caída entre las rodillas, el cuello torcido, y claro, con esa pinta cualquiera asumiría que es un borracho, los restos del carrete del fin de semana u otro que ya no pudo con el calor de mierda santiaguino, pero no, es un muerto; y después es cosa de subirse a la micro y fijarse en que ese sentadito atrás, el que aplasta el cachete contra el vidrio, no está dejando precisamente su aliento en la ventana, no, ese también es un muerto; y luego basta aguzar la mirada, tener ojo de lince, ojo de res, ojo de buey para verlos en todas partes, es cosa de bajarse de la micro, dilatar cada uno de los ojos de la piel y cachar que el que espera en el paradero seguro-seguro llega tarde, ese también estiró la pata, porque así llegan, sin aviso y sin fanfarria, y yo anoto en mi cuaderno como en el conteo de votos de las elecciones. (*La resta* 32)

De esta manera, la narración amalgama la idea de democracia (afirmada precariamente en un conteo de votos) y la de una muerte que está en todas partes, contenida en la experiencia del presente “sin fanfarria”. A modo de paréntesis, cabe decir que la compulsión por repetir de Felipe (“ojo de lince, ojo de res, ojo de buey”) es una huella distintiva de su relato, tal como la atmósfera de raigambre decadentista que se enfoca en el encuentro con personajes nocturnos; su encuentro erótico con un trabajador sexual y su paso por un calabozo ejemplifican este rasgo. Mencioné anteriormente que *Mapocho* rompe con la mimesis realista al incluir figuraciones fantasmales. Tal como Felipe, la Rucia vagabundea muerta-viva por la ciudad con la herida causada por el accidente automovilístico abierta y supurante en su

frente. Además, la narración retoma la leyenda del jinete sin cabeza y la relocaliza: el fantasma de Lautaro decapitado merodea a caballo por la ciudad. “La muerte es mentira” (*Mapocho* 206), reitera la novela en varias ocasiones, evidenciando la dislocación temporal que deja ingresar a los espantos del pasado. En la novela de Trabucco la mimesis no se desacopla completamente de aquello que es explicable en términos racionales, al hacer de Felipe un narrador poco fiable o bien recurrir a las drogas para presentar estados alterados de la percepción. No obstante, la dictadura es, en resumidas cuentas, tema y problema representacional en ambas narraciones. Trabucco bautiza irónicamente al perro de Felipe con el nombre del dictador, referencia al pasado a la que se añaden, por supuesto, las historias de infancia de los narradores ligadas a la dictadura a través de sus padres militantes. Si bien en *Mapocho* no se menciona a Augusto Pinochet, la mención a otros grandes personajes de la historia va construyendo una verdadera genealogía de la tiranía que prefigura al último dictador, aunque su nombre propio se encuentre ausente en el texto.

Considerando entonces que en ambas novelas el presente aparece como vida de ultratumba y que algunos de los cuerpos que lo habitan son espectrales, analizaré las particularidades del régimen afectivo de este modo representacional. A partir de las reflexiones de Vladimir Safatle acerca del funcionamiento de los afectos en la modernidad, propongo que las novelas de Fernández y Trabucco imaginan circuitos afectivos diferentes al del miedo –afecto que, según Safatle, predomina en el modelo capitalista–, abriendo la posibilidad, utópica y sostenida mediante el lenguaje, de vivir siendo afectados de otra manera. Esto se imagina principalmente mediante estrategias de representación que retoman arquetipos de la tradición estética del terror, y especialmente a través del monstruo como metáfora privilegiada de la hibridez, la deformidad y la desfiguración. Siguiendo a Safatle, entenderé la política como producción de afectos y los afectos como producción de cuerpo social. Si, como veremos, la gestión social durante gran parte de la modernidad se instala con y desde el miedo como régimen afectivo hegemónico, en las novelas estudiadas tal circuito afectivo queda enfrentado a la circulación de lo monstruoso –que, aunque no es un afecto tradicional, sí es la figuración estética que muestra y encarna precisamente determinados miedos históricos, a la vez que los subvierte–. Lo monstruoso, entonces, no se entiende aquí como un afecto tradicional sino como la potencia de un cuerpo afectado, una contracara que a la vez contiene e intenta superar

al terror. ¿Cuál es el régimen de afectividad con la que aparece signada la experiencia posdictatorial en estas obras? ¿Por qué hablar de un doble régimen de afectos? En primer lugar, identificaré las características de la tensión entre circuitos afectivos, para luego detenerme en la interpretación del nuevo cuerpo monstruoso que estas narrativas imaginan.

## 2. CIRCUITOS AFECTIVOS EN TENSIÓN

En su reciente estudio sobre la producción social de circuitos de afectos y el fin del individuo como fundamento de los vínculos sociales, Vladimir Safatle plantea que “las sociedades son, en su nivel más fundamental, circuitos de afectos. En cuanto sistema de reproducción material de formas hegemónicas de vida, las sociedades dotan tales formas de fuerza de adhesión al producir continuamente afectos que nos hacen asumir ciertas posibilidades de vida sobre otras” (18). En otras palabras, ciertos afectos específicos funcionan como fundamento de determinadas formas de vida en comunidad y, concebida la vida en sociedad en estos términos, el horizonte de la transformación social se relacionaría con la circulación de nuevos afectos que produzcan otras agencias, otras vidas posibles (18). Es más, Safatle identifica el miedo –desde Hobbes e incluyendo la tradición filosófico-política posterior– como la economía afectiva dominante en la modernidad capitalista, siempre latente en la vida en sociedad: el “miedo continuo a la muerte violenta, a la desposesión de los bienes, a la invasión de la privacidad, del irrespeto a la integridad de mis predicados como motor de cohesión social” (19).

En ambas novelas este circuito afectivo del miedo queda definido a partir de una repetición fundamental: la del carácter recursivo de la historia y su índole catastrófica. En *La resta* la lógica del “otra vez” se muestra de manera explícita en las noticias que informan sobre una “mortaja gris sobre Santiago” (14), es decir, la lluvia de cenizas que envuelve a la ciudad:

Solo el diario de la tarde, que recién colgaban sobre la pared, anunciaba en letras rojas (violentas letras rojas desentonando): Otra vez. El titular impreso sobre una fotografía de media página: la Plaza Italia cubierta. Podría haber sido Santiago en otra época, una foto enmarcada en la pared, pero era mi ciudad esa misma mañana. Otra vez. (*La resta* 120)

Aunque en la novela no se explica la causa de la lluvia de cenizas, su inclusión refiere al mito del carácter insular de Chile, ya que nadie puede entrar o salir de un país sitiado por la nube gris. Esta imagen, además, postula la historia política como historia natural<sup>2</sup>. En el caso de *Mapocho*, esta recursividad de la historia es representada a partir de la inclusión de episodios sangrientos de la historiografía nacional: la Conquista y la fundación de Santiago por Pedro de Valdivia, que significó el exterminio mapuche; la construcción del puente Cal y Canto en el período colonial a cargo de Luis Manuel de Zañartu, realizada mediante el trabajo forzado de las clases más pobres; la guerra de Independencia con Bernardo O'Higgins; las políticas de limpieza social en la república de Carlos Ibáñez del Campo; y, por último, la última dictadura militar y la tortura, exilio y desaparición sistemática de cuerpos, todos ellos episodios que vinculan progreso y muerte. Progreso, porque cada uno de estos grandes personajes recurre a esta idea para fundamentar su comportamiento político; muerte, porque el reverso de estos episodios es siempre una política genocida. Ricardo Ferrada señala que “una propuesta central de Fernández se orienta a entender, antes que la Historia de Chile o los tiempos de la historia, la recursividad de la Historia nacional” (159). En este sentido, el río Mapocho es un espacio clave que funciona como destino final de los cuerpos asesinados en cada uno de esos momentos.

Miedo, catástrofe e historia quedan así vinculados. Sin embargo, a este modelo, que justifica la barbarie con el progreso y que podríamos identificar como historia ilustrada, se opondrá una contrahistoria literaria. Entiendo aquí la noción de Ilustración con Theodor Adorno y Max Horkheimer como

<sup>2</sup> No me parece arbitrario hacer aquí un vínculo con *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra, narración con la que *La resta* dialoga al realizar un contrapunto explícito entre la novela de los padres y la novela de los hijos. En la novela de Zambra los dos tiempos del relato se encuentran delimitados por el terremoto de 1985, ocurrido durante la dictadura, y el de 2010, que puede leerse como réplica telúrica pero además política del anterior por coincidir con el triunfo en las urnas de la derecha chilena con la elección de Sebastián Piñera. En *La resta*, la lógica del “otra vez” funciona de manera similar porque, aunque corresponde a un cataclismo que es primero geográfico (quizás volcánico), refiere a un funcionamiento político catastrófico y cíclico. ¿Cuáles son las consecuencias enunciativas de que estas novelas lean la historia en clave mítica y metafísica? Si la historia se lee como historia natural y no política, ¿cómo pensar la transformación social? Mi apuesta es pensar que *La resta* se diferencia del quietismo de la novela de Zambra al representar un nuevo sujeto (imaginario) de la historia: uno monstruoso, posibilitado por un circuito afectivo que difiere del circuito del miedo hegemónico.

una lógica transhistórica que se fundamenta en la razón instrumental y en el dominio de la naturaleza y que de manera dialéctica contiene su propia negación (en la forma del mito, naturaleza encantada). Para estos autores:

el proceso de la Ilustración es, pues, un proceso de “desencantamiento del mundo”, que se revela como una marcha de progresiva racionalización, abstracción y reducción de la entera realidad al sujeto bajo el signo del dominio, del poder. En cuanto tal, este proceso, que quiso ser un curso liberador, estuvo viciado desde el principio y se ha desarrollado históricamente como un proceso de alienación, de cosificación. (13)

El dominio de la naturaleza y del hombre son representados en *La resta* y en *Mapocho* mediante los discursos matemático e higienista, respectivamente, dos discursos vinculados al poder. Sin embargo, si el circuito afectivo del miedo funciona como un mecanismo de cohesión y control social relacionado con el dominio de la naturaleza, las novelas presentan también su contraparte mediante la inclusión de una naturaleza no dominada que interviene en la historia, principalmente mediante los usos de la escatología y la repugnancia.

## 2.1 HIGIENISMO Y ESCATOLOGÍA

Mediante la ficcionalización de la historia, la novela de Fernández realiza una inversión del circuito afectivo burgués e ilustrado, forzando el ingreso de lo escatológico anteriormente negado. Esta desestabilización de la afectividad tradicional se realiza gracias a la representación de lo escatológico en sus dos acepciones: lo perteneciente o relativo a las postrimerías de ultratumba y el uso de expresiones, imágenes y temas soeces relacionados con los excrementos<sup>3</sup>. Muerte y mierda se vinculan indisolublemente en esta palabra y describirán el doble funcionamiento de tumba y vertedero que tiene el río Mapocho en el Santiago de la novela. La frase inicial de la obra presenta desde ya el doble filo de la escatología: “Nací maldita. Desde la concha de mi madre hasta el cajón en el que ahora descanso. Un aura de mierda me acompaña, un mojón instalado en el centro de mi cabeza, como el medio melón de los piantaos, pero más hediondo, menos lírico” (13). Un aura de mierda corona a la Rucia, que se declara desde ya muerta.

<sup>3</sup> Sigo acá las acepciones del Diccionario de la RAE.

Como mencioné anteriormente, el personaje de Fausto, el padre, es forzado a escribir la historia oficial por la dictadura; he ahí la renovación en clave posdictatorial del pacto con el diablo del Fausto de la tradición literaria. La escritura de esta historia aparece signada en la novela con la metáfora arquetípica del conocimiento como luz:

Lo primero fue una palabra. La boca del dios pronunció un monosílabo. Luz. Su lengua arrimó a su paladar, sus labios se apretaron dejando un pequeño espacio para emitir el sonido divino y la palabra luz se hizo [...] Luz, pronuncia Fausto, junta su lengua y su paladar y emite el sonido mágico a la vez que enciende la lámpara de pie que está a su lado. La luz se hace en su escritorio. (37)

De esta manera, se alude a la lógica ilustrada que hemos caracterizado como la afectividad dominante y, sin embargo, a la vez se corporaliza el lenguaje mediante la mención de paladar, labios y lengua, desactivando la oposición estricta entre cuerpo e intelecto.

La novela hace escalar la tensión entre Ilustración y escatología con la inclusión de un discurso higienista de purificación y limpieza en tres niveles: como un rasgo de los personajes, como política pública y como problema del lenguaje. Es así como la dimensión histórica y colectiva de la limpieza social realizada por Carlos Ibáñez del Campo, aquella que significó el exterminio de miles, se convierte mediante las herramientas de la ficción en una pulsión íntima del personaje, indistinguiendo la historia colectiva de la dimensión privada:

Dicen que el Coronel era un maniático del orden y la limpieza. Le gustaba barrer y había días enteros que se pasaba sacando pelusas, amontonando mugre, desbaratando telarañas. Llevaba una escoba por sable y con ella amenazaba a todos los que no lo ayudaban en su misión higiénica. (137)

Alusiones como la anterior tienen un correlato en la tensión entre higienismo del lenguaje y la inclusión de lo escatológico que puja por ingresar en el imaginario nacional. Cito un fragmento que alude al proceso de escritura de Fausto en el que se menciona aquello que es inarmónico y excluido, por inconveniente, de los mitos de la nación y del discurso del poder:

En el año 1541, el conquistador español don Pedro de Valdivia pisa por primera vez el valle del Mapocho. Sube a la cima del cerro Huelén, que todavía no cargaba con el nombre de ninguna santa, y desde ahí, contemplándolo todo, decide bañarse en las aguas del río. Se saca don Pedro su yelmo, sus botas y su armadura de lata, y mete los pies a la orilla del Mapocho, que en ese entonces no era el conjunto de mojones y basura que es ahora, sino más bien un torrente de agua pura, que hasta tomar se podía si es que a uno se le antojaba. Esta última frase alusiva a las cualidades del río desapareció en la versión definitiva. Hablar de mojones y basura no parecía digno de un texto de estudio, y mucho menos para una Historia oficial. ¿Para qué hablar cochinas, Fausto? Dejémoslo así nomás, con las patas de Valdivia metidas en las aguas limpias del río. (39-40)<sup>4</sup>

“Déjemoslo así no más”, le encargan explícitamente los funcionarios de la dictadura a Fausto, otorgándole al lenguaje un lugar preponderante en la mantención de un orden eugenésico que asocia lo limpio, lo bueno, lo blanco –en definidas cuentas, cierto tipo de cuerpo– a la historia dominada por el

<sup>4</sup> En las dos ediciones de *Mapocho* publicadas después de la de Uqbar citada en este estudio, el fragmento comentado aquí aparece con importantes modificaciones realizadas por la autora. La versión de Eterna Cadencia del 2019 replica la de Alquimia publicada como “Edición Definitiva” ese mismo año y, en esta versión revisada del texto, la voz de los funcionarios de la dictadura, la mención a Fausto y, por lo tanto, la referencia al proceso de escritura de la Historia no está en la cita:

En el año 1541, el conquistador español don Pedro de Valdivia pisa por primera vez el valle del Mapocho. Sube a la cima del cerro Huelén, que todavía no cargaba con el nombre de ninguna santa, y desde ahí, contemplándolo todo, decide bañarse en las aguas del río. Se saca don Pedro su yelmo, sus botas y su armadura de lata, y mete los pies a la orilla del Mapocho, que en ese entonces no era el conjunto de mojones y basura que es ahora, sino más bien un torrente de agua pura, que hasta beber se podía. Don Pedro no esperó mucho para zambullirse por completo, y cuando su cabeza de conquistador se encontraba sumergida, cuenta que una voz le susurró al oído que allí debía fundar una ciudad. Pedro, aquí debe funcionar el corazón de Chile, este será el ombligo de tu país.

En este párrafo, por ejemplo, se decidió incorporar un elemento místico. Esa voz submarina sería la voz de la virgen. ¿Quién sino ella tendría la idea de fundar Santiago? La virgen directamente asociada a los conquistadores españoles. (41-42)

Nona Fernández decide “dejar así no más” este episodio, omitiendo el elemento metaficticio que ingresaba con la reflexión sobre qué fijar y qué desechar del imaginario nacional presente en las primeras versiones. La pugna entre lo limpio y lo escatológico es menos explícita, pero, en definitiva, el imaginario escatológico de mojones y basura ingresa en la narración y desaparecen los agentes de la dictadura.

miedo. Cristián Opazo ha analizado la inversión del romance nacional que opera en *Mapocho* y lee esta escena como la recreación de un momento de escritura que esconde un proceso de homogeneización y subyugación social (34). Opazo concluye que “la relación entre el Estado y el intelectual, tal como surge en *Mapocho*, es una relación ancilar. El Estado es el amo y el intelectual el siervo. Mientras el amo provee el alimento, el siervo cumple su labor eugenésica: tarjar nombres, relegar sujetos al olvido” (36). La inclusión ficticia de lo escatológico desestabiliza, precisamente, un reparto eugenésico de los cuerpos.

El rasgo definitorio de un circuito afectivo vinculado a lo escatológico en *Mapocho* se encuentra en la identificación de los personajes ya no con el progreso apuntalado por la burguesía, sino con una clase usualmente desplazada por la historia. La referencia al poto de la virgen vista desde sectores aledaños al centro de Santiago desacraliza el mito mariano, a la vez que vincula a este sujeto otro de la historia con lo escatológico: “El poto de la Virgen. 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” (27). La teórica feminista Sara Ahmed se ha referido a las implicancias discursivas y éticas de la metáfora espacial arriba/abajo del cuerpo: si arriba se encuentra lo alto (lo bueno, lo limpio y la razón), las partes de abajo, como el “poto de la virgen”, connotan sexualidad y desechos:

La distinción espacial entre “arriba” y “abajo” funciona metafóricamente para separar un cuerpo de otro, así como para diferenciar entre cuerpos altos y bajos, o cuerpos más o menos avanzados. Como resultado, la repugnancia ante “aquello que está abajo” funciona para mantener las relaciones de poder entre arriba y abajo, y así “estar arriba” y “estar abajo” se convierten en propiedades de ciertos cuerpos, objetos y espacios. (143)

La novela de Fernández trabaja sobre esta metáfora: mediante la inclusión de lo escatológico asociado a las partes bajas y, así, a las clases bajas, *Mapocho* redistribuye el reparto de cuerpos visibles y cuerpos invisibles, ya que incluye a un nuevo sujeto en el imaginario de la nación, un sujeto usualmente relegado a la invisibilidad: el cuerpo del sujeto proletario. Entendemos aquí al sujeto proletario, a ese otro cuerpo que presiona en las novelas por ingresar

al relato de la historia, atendiendo a las consideraciones de Safatle cuando define las implicancias afectivas del concepto marxista de proletariado como sujeto múltiple, desposeído de atributos identitarios individuales: “el proletariado no es solo un concepto sociológico que describe cierta clase de trabajadores, sino también un concepto ontológico que describe un modelo de emergencia de sujetos políticos con afectos bastante específicos” (26). El monstruo proletario, sujeto de mil cabezas, sujeto múltiple, será un indicio de la representación del fin del individuo, fin necesario para la instalación de un nuevo circuito afectivo ya no basado en el miedo.

## 2.2 SUMAR O RESTAR

Si en *Mapocho* el circuito afectivo del miedo en la historia capitalista ilustrada es representado a partir del discurso higienista, mediante la inclusión de la limpieza social como política pública de descarte de los cuerpos pero también como proceso de purificación de un lenguaje censurado, en *La resta* el miedo circula en consonancia con la lógica de la matemática. Los capítulos narrados desde el punto de vista de Felipe incluyen intrincadas reflexiones sobre la aritmética y sus propiedades, relacionadas con el conteo de cuerpos muertos que el personaje compulsivamente registra, en una representación en clave hiperbólica de la búsqueda de los cuerpos de los desaparecidos por parte de sus familiares: “en cada rincón de Santiago aparecían los cuerpos dominicales, cadáveres semanales o quincenales que yo sumaba metódico y ordenado, y la cifra crecía como crece la espuma, la rabia, la lava, subía y subía aunque justamente sumar fuese el problema” (11). La cita corresponde a la primera intervención de Felipe en el relato y en ella ya se manifiesta la lógica del conteo y del listado (“la espuma, la rabia, la lava”) propias del presente neoliberal dominado por los criterios del mercado. La matemática, en este contexto, alude a la ampliación del cálculo y del método científico como solución a problemas de índole cultural y social como lo son la muerte y el duelo, lógica de la contabilidad que gana terreno en la experiencia cotidiana de los sujetos. Sin embargo, esta lógica remite aquí a dimensiones afectivas y corporales: la suma se relaciona con la rabia como sentimiento inequívoco del descontento y con la lava como malestar que simbólicamente se transformará en una ciudad cubierta de cenizas.

El relato de Felipe tensa la matemática al cargar las operaciones aritméticas de suma y resta con significados connotativos; el “problema de la suma”

será asociado a una pulsión de construcción, imposible de llevar a cabo, y en cambio la resta se asociará a la destrucción:

¿cómo igualar la cantidad de muertos y las tumbas?, ¿cómo saber cuántos nacemos y cuántos quedamos?, ¿cómo ajustar las matemáticas mortales y los listados?, sustrayendo, descomponiendo, desgarrando cuerpos, eso es, usando la aritmética del fin de los tiempos, para así, de manera rotunda y terminal, amanecer el último día, apretar los dientes y restar. (13)

La respuesta de Felipe es, en este sentido, actuar en conformidad con una resta con reglas propias, colmada de sentido político. Además, tal como en *Mapocho*, el motivo del progreso reaparece en esta operación: “Varios meses de orden y progreso gracias a mí, que supe identificar los patrones y restar, porque aunque en matemáticas digan que el orden no altera el producto, eso es mentira y eso lo sabe cualquiera” (*La resta* 36). El censo mortuorio de Felipe disloca las reglas de la operatoria y, de esta manera, el discurso matemático (lógico, formal, objetivo) usualmente desligado de lo corporal y lo afectivo es reafectado. En este sentido, *La resta* resignifica la aritmética al convertirla en una estrategia para sobrellevar la vida en el presente. Tal es el mecanismo con el que juegan Felipe e Iquela en su infancia, creando listas de objetos para ausentarse de un lugar: “Felipe me lo había enseñado cuando niña y no quería pensar en las cosas tristes: enumerar, asociar las cosas a una cifra redonda, perfecta” (97).

Este circuito afectivo matemático y objetivo es tensado, además, por la intromisión de imágenes tradicionalmente definidas como repugnantes en la infancia de los personajes. Un ejemplo de estas imágenes es la colección infantil de costras de Iquela y Felipe, antecedente de la colección de muertos de este último. A este juego se suma el faenamamiento de un cordero, el estudio del ojo de una vaca (cuya córnea Felipe termina tragando), las gallinas-zombie envenenadas por Felipe, el asco infantil por la leche con nata (que es, de hecho, uno de los principales ejemplos utilizados por la teórica feminista Julia Kristeva para caracterizar la abyección), y la mención detallada de toda clase de fluidos corporales. Como indica Felipe en una de sus digresiones:

eso quería yo, dejar Santiago sin flores y adueñármelo: que todas las palomas fueran mis aves y también los zancudos y los pichones y las loicas, sí, y ser dueño de los perros, amo y señor de los quiltros huachos

de Santiago, ser su padre y madre para así abrirles sus boquitas, sus hocicos hediondos ofreciéndome sus babas blancas, la baba espesa y burbujeante para que yo guardara, la rabia de todos los quiltros cayendo en una botellita plástica, eso quería yo, y después acercarla a mi hocico mojado para olerla y probarla y al fin tragarme hasta el último sorbo y dejar a Santiago feliz, la capital contenta y sin rabia, y yo como su dueño y señor, rey de los quiltros satisfechos. (153)

Esta cita puede asociarse con los planteamientos de Ahmed, quien define la repugnancia como un estado no únicamente psíquico sino que transformador de la superficie de los cuerpos (137). De hecho, la repugnancia es definida por la autora como pegajosa, ya que el cuerpo que siente repulsión

queda impregnado justo en tanto impregna al objeto, al aferrarse temporalmente a los detalles de la superficie del objeto: su textura; sus contornos y forma; cómo se adhiere y se mueve. Solo a través de una proximidad así de sensual se siente al objeto como algo tan “ofensivo” que asquea e impregna al cuerpo. (Ahmed 138)

El fragmento puede leerse siguiendo a Ahmed porque Felipe abraza el sentimiento de la rabia al desear beber baba de perros y, aunque no expresa repugnancia, esta actúa como si de una pegajosidad se tratara, contagiando y animalizando al personaje, invistiéndolo rey de los perros. Esta dimensión de la narración se relaciona con la ya canónica conceptualización de la abyección de Julia Kristeva, una definición de lo abyecto como aquello que amenaza la conformación e integridad del yo como sujeto individual y cuerpo independiente, y la consiguiente reacción rebelde del yo contra el abyecto que lo inquieta y fascina:

Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir. Asustado, se aparta. Repugnado, rechaza, un absoluto lo protege del oprobio, está orgulloso de ello y lo mantiene. Y al mismo tiempo, este arrebató, este espasmo, este salto es atraído hacia otra parte tan tentadora como condenada. Incansablemente, como un búmerang indomable, un polo de atracción y de repulsión coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí. (Kristeva 7)

Me concentraré, a continuación, en ese “fuera de sí”, en la manera en que surge un nuevo sujeto monstruoso por su hibridez, en la tendencia del sujeto

de la narración a perder sus predicaciones e integridad como cuerpo, y en las consecuencias éticas y políticas asociadas con este proceso.

### 3. FIN DEL INDIVIDUO Y FIGURACIONES MONSTRUOSAS

Safatle relaciona el circuito afectivo dominado por el miedo con cierto modo específico de reconocimiento del individuo y sus predicaciones. Si se considera la idea hobbesiana de que el miedo es el afecto que cohesiona la vida social, también se define “la figura del individuo defensor de su privacidad e integridad como horizonte, al mismo tiempo último y fundador de los vínculos sociales” (Safatle 19). Para este autor, una perspectiva crítica debe desestabilizar este tipo de sujeto político definido en primer lugar como propietario de su propia individualidad: “Esta es la única manera de producir la apertura social a la multiplicidad formal propia de un cuerpo sin yo común y unidad. Esta perspectiva nos llevará a pensar un cuerpo abierto a su propia espectralidad” (25). A un nuevo circuito de afectos le corresponde, necesariamente, un nuevo cuerpo. Las novelas de Fernández y Trabucco, que, como he propuesto, construyen con las herramientas de la ficción una tensión entre circuitos afectivos opuestos, recurren a la representación de personajes espectrales y monstruosos y, de esta manera, hacen figurar un nuevo sujeto político al que le corresponde un circuito afectivo contrahegemónico. Ahora bien, ¿de qué manera se representa el fin del individuo propio del circuito afectivo del miedo en estas novelas? ¿Cuáles son las condiciones que permiten la emergencia del monstruo que desfigura a ese individuo? Podemos pensar al monstruo según las consideraciones de Mabel Moraña, para quien la recurrencia de este modo de representación en la cultura suele presentarse en momentos de crisis:

Prolifera en los regímenes totalitarios, en los contextos coloniales clásicos o del imperialismo moderno, en las sociedades segregadas, pauperizadas y superexplotadas en las que la otredad es expulsada por los poderes dominantes a las afueras del sistema, a una zona indeterminada de desamparo y de desesperanza. Esa expulsión es dramatizada en la figura desquiciada del monstruo que, al tiempo que se materializa en torno a una serie de rasgos estético-ideológicos, emite una radiación ética –ambigua, paradójica– sobre su entorno, obligando a una revisión de cánones morales, jerarquías, privilegios, posicionamientos sociales y exclusiones. (s. p.)

La ambigüedad de los personajes en *La resta* y *Mapocho*, el borramiento de las fronteras que los definen como sujetos individuales, puede relacionarse, siguiendo a Moraña, con el contexto posdictatorial chileno, que permite el surgimiento de un sujeto híbrido y monstruoso como contracara de la crisis. Me parece pertinente, además, la mención de Moraña del desamparo, que será crucial para la apertura del sujeto a su propia desfiguración, y también de la radiación ética que produce el monstruo.

Uno de los mecanismos que desestabilizan la representación de un sujeto individual es el funcionamiento de los nombres propios de los personajes en *Mapocho*. Este es el caso, por ejemplo, de la Rucia y el Indio, denominados con los pseudónimos de una pareja mítica fundante de la identidad nacional mestiza; de la abuela y la madre, nombradas únicamente por su filiación con los protagonistas; y, por último, de Fausto y Diablo, nombres metaliterarios que remiten al canon occidental y a la cultura oral, respectivamente. De esta manera, los personajes, en vez de poseer una denominación propia, son referidos con sustantivos comunes, a la vez que definidos por sus heridas o enfermedades; la madre tiene sus piernas llagadas, el padre es agobiado por una úlcera, la Rucia tiene una herida sangrante en la frente y el Indio los dedos y ojos amputados. Los personajes están literalmente mutilados y despojados de la propiedad nominal y la integridad física. Un juego literario afin puede distinguirse en *La resta* a propósito del nombre de Felipe: el lector se entera al mismo tiempo que el personaje, a causa de su detención en una comisaría, que como él tiene el mismo nombre que su padre desaparecido, los registros oficiales lo desconocen y asumen que está presumiblemente muerto. La indistinción entre el nombre del hijo y el del padre hace que las fronteras de su identidad personal tambaleen. Los nombres dobles de los padres de Iquela, los reales y las “chapas”, también funcionan de esta manera, desdoblado el nombre propio y haciendo indistinguible cuál es el original.

Por otra parte, y aún en relación con la representación del fin del individuo, puede compararse el funcionamiento de las parejas de la Rucia y el Indio, en la novela de Fernández, e Iquela y Felipe, en la de Trabucco, a partir de una característica compartida: el desamparo que implica la orfandad, cualidad que los deja particularmente expuestos al borramiento de las fronteras de un yo individual íntegro. Entiendo aquí el desamparo junto con Safatle, para quien “estar desamparado significa estar abierto a un afecto que me despoja de los predicados que me identifican” (24). La orfandad hace que estas parejas de personajes generen alianzas afectivas entre ellos, aunque no desprovistas de tensiones. Estas alianzas llegan a su punto álgido con el

incesto, motivo que se reitera en ambas obras con distintas intensidades; en el caso de *Mapocho*, la Rucia y el Indio son hermanos separados por su madre cuando adolescentes porque hay entre ellos una tensión sexual prohibida, que tras la muerte de la progenitora consuman. En cambio, los narradores de *La resta* no son hermanos sanguíneos, pero Felipe es cuidado desde niño por la familia de Iquela, cuya madre les prohíbe el contacto físico. Sumado a esto, el personaje de Paloma actúa como proxy o personaje bisagra entre ambos, sustituyendo la proximidad sexual que les es negada.

El tabú del incesto está directamente relacionado con la generación de una subjetividad monstruosa en las novelas, ya que, en primer lugar, desactiva la idea de familia tradicional heterosexual, burguesa, higiénica y funcional a la reproducción social. La escena de consumación del incesto en *Mapocho* es de un erotismo violento y, sin embargo, reparador:

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 su boca [...] Sus lágrimas se mezclan con las de la Rucia, se amalgaman con el sudor, 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. (179-80)

La novela presenta así el acto sexual animalizado y entre hermanos; los personajes se limpian las heridas con lamidas y se quejan aullando, amalgamando el dolor y el placer. La alianza afectiva entre ambos llega a su punto cúlmine en la juntura de herida con herida que los hermana en una subjetividad múltiple y monstruosa: “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 esperando su presa abortada” (16-17).

La fundación de una nueva familia se manifiesta también en *La resta* mediante la alianza afectiva de Felipe e Iquela. Por medio del juego infantil de “la mamá y el papá”, reemplazan a sus padres, se bautizan como parientes e incluso desdibujan sus identidades de género:

yo voy a ser tu papá, dijo y se dibujó un bigote negro y revolucionario y se puso la sábana blanca que me ponía yo y me pasó el vestido

rosado que ella detestaba y jugamos entonces a que yo era la mamá y ella el papá, pero después de un rato tampoco le gustó ese juego y yo le dije que prefería ser su mascota o su planta, yo quiero ser el polen, el verticilo de las flores, porque nos estábamos aprendiendo las partes de las flores y yo quería ser un pistilo o un tallo o bueno ya, seamos parientes, pero lejanos ¿bueno?, como choznos, eso es: ¡seamos choznos! (154)

Felipe, además, es un personaje que constantemente enuncia en su narración su fluidez hacia lo animal y lo vegetal (en este caso las partes de una flor), lo que enfatiza su desidentificación como individuo humano integral. Tal como la Rucia y el Indio, la pareja de personajes en *La resta* es descrita como un solo sujeto compuesto por dos cuerpos, en escenas que recuerdan al amor lacanianiano mencionado por Safatle a propósito de la apertura que otorga el desamparo: “entonces ella se ponía muy cerca y tiraba sus mechas como cortinas, y para mí era lindo tener el pelo largo e imaginaba que era todo mío y cerraba los ojos pensando que los dos formábamos un mismo sauce” (*La resta* 179). El juego infantil convierte así sus cuerpos en un solo cuerpo botánico. También Constanza Ternicier ha reparado en la tensión de clase que es movilizadora por los tonos afectivos encarnados en los protagonistas de *La resta*. Para Ternicier, los personajes de Paloma, Iquela y Felipe intentan resignificar el pasado instalando “un mapa afectivo particular en torno al cruce entre la corporalidad y la clase social” (230), mapa afectivo que se instala a partir de revalorizaciones del género y la clase, poniendo en marcha procedimientos grotescos que se refieren, por ejemplo, al sexo desde lo colectivo (233): “Trabucco deja traslucir una dialéctica entre los personajes de Iquela y Felipe, quienes generan una comunión afectiva permanentemente tensionada por sus diferencias” (240).

En estrecha relación con la descripción anterior, otro de los mecanismos de representación con el que se desestabiliza el sujeto político burgués e individual corresponde a la contigüidad entre el cuerpo animal/vegetal y el cuerpo humano, que llega al punto de la indistinción. En primer lugar, tanto en *La resta* como en *Mapocho* los mundos representados aluden a presencias animales que rondan a los seres humanos; abundan perros quiltros, gallinas, caballos, gatos y también se hace mención a todo tipo de insectos. En la novela de Trabucco, Felipe describe en los siguientes términos el encuentro con uno de los muertos de su resta:

su cara ancha pero sin cara, como si los ojos se le hubieran hundido en la piel para esconderse, sí, yo me quedé mirándolo y también mirando a las palomas, porque lo velaban doce palomas ronroneando canciones fúnebres a coro, y también había chinches entre sus calcetines y guarenes y quiltros que lo olfateaban y lloraban. (33)

De manera similar, en *Mapocho* cuerpo humano y animal se entrelazan: “un par de gatos se lanzan sobre el carro para lamer la entrepierna de la mujer, mordisquean las tripas que le cuelgan del vientre, el cordón umbilical huérfano, y maúllan llamando al resto que llega rápido a compartir el festín” (56). En los dos casos, las menciones a los animales son el indicio de la presencia de un cadáver, muerto-vivo en ambos registros literarios, cadáver que opera como signo de aquello que tiene de naturaleza el sujeto de la cultura. En estos mundos imaginados, el ser humano muerto retorna a la comunidad animal de la que se había distanciado mediante la lógica ilustrada del dominio de la naturaleza. En ese sentido, la figuración monstruosa de Felipe es paradigmática de la relación porosa entre lo animal y lo humano:

miraba atento como mi perrito-hermano lengüeteaba su leche, como hundía su lengua porosa entre los grumos, sí, y me encantaba ver esa lengua humedecida, me gustaba verlo atragantarse mientras llovía y llovía, y la lluvia se clavaba a chuzos sobre el barro, sobre las tejas, sobre mí mismo, y se clavaban las uñas del quiltro en la alfombra y se clavaban mis ojos en su pelaje, y el perrito lamía su leche y se atragantaba y entonces tosía, sí, y yo tosía para que él y yo nos pareciéramos, tosíamos juntos en un coro de toses animales. (34)

El foco está puesto en lo animal, vinculado a aquello que tradicionalmente parece repugnante, pero que en estas representaciones hemos identificado con la construcción de un circuito afectivo alternativo. Felipe describe una infancia solitaria en la que no solo realiza una alianza afectiva con Iquela, sino también con los animales de su abuela; se hace hermano de su perro e imita los modos animales. El teórico argentino Gabriel Giorgi ha analizado las nuevas figuraciones que toma lo animal en algunas representaciones literarias latinoamericanas e indica que

la distinción entre humano y animal, que durante mucho tiempo había funcionado como un mecanismo ordenador de cuerpos y de sentidos, se tornará cada vez más precaria, menos sostenible en sus

formas y sus sentidos, y dejará lugar a una vida animal sin forma precisa, contagiosa, que ya no se deja someter a las prescripciones de la metáfora y, en general, del lenguaje figurativo, sino que empieza a funcionar en un continuum orgánico, afectivo, material y político con lo humano. (12)

Es la singularidad de ese continuum orgánico y afectivo el que intento delimitar en estas obras; el modo en que lo animal ingresa en la historia y la desborda. En *Mapocho*, la abuela de la familia es descrita como hedionda, rodeada de un coro de gatos y siempre con una escoba en las manos, en una imagen estereotipada que recuerda a las representaciones de la bruja en los cuentos de hadas; la mujer-perra que recorre la Chimba en carreta y con su panza abierta es otra de las figuraciones que también hacen tambalear el binomio animal-humano. Mención aparte merece la indistinción entre el cuerpo de la geografía urbana y natural con el cuerpo humano, representada por la corporalización de los espacios en ambas novelas. En *La resta*, la geografía física de Chile es descrita en términos de miembros del cuerpo, descripción que retoma la distinción entre arriba/abajo identificada por Ahmed a la hora de definir la repugnancia: “la cordillera que parece un cuerpo acostadito de perfil a lo largo de todo Chile, de norte a sur, eso es la cordillera, la cabezota allá en Arica y el poto aquí, si por algo hay olor a caca en Santiago, pero bueno, a cada uno le toca lo que le toca y a mí me tocó la depresión intermedia” (175). De un modo similar, en *Mapocho* la ciudad de Santiago es descrita de manera monstruosa: Santiago cambia “como una serpiente desprendiéndose del cuero usado” (19) o bien se dice que “gracias al glorioso puente, la ciudad de Santiago extendió sus tentáculos, abrió su hocico urbano y se tragó la Chimba” (56).

#### 4. CONCLUSIÓN

Las novelas de Fernández y Trabucco enlazan y contraponen dos economías o circuitos afectivos, uno vinculado al miedo y otro a lo monstruoso. Los discursos matemático e higienista, que en estas novelas se relacionan con el poder y con la gestión eugenésica del cuerpo social, se desestabilizan mediante la inclusión de una naturaleza no dominada que interviene en la historia. En ambas obras, además, el sujeto político individual, sujeto de un circuito afectivo vinculado al miedo, es desestabilizado mediante

figuraciones monstruosas, espectrales y animalizadas que desestabilizan su coherencia.

Me he referido al particular funcionamiento de los nombres propios en las novelas de Trabucco y Fernández, al desamparo convertido en alianzas afectivas e incestuosas entre los personajes y a las descripciones animalizadas del espacio y del cuerpo humano, todo esto con el fin de caracterizar la emergencia ficticia de un nuevo sujeto de lo político, desvinculado de un circuito afectivo del miedo y de su fundamento en una definición de la individualidad apegada a sus predicaciones. En estas obras, el circuito afectivo del miedo es suplantado literariamente por una utopía monstruosa donde los cuerpos permanecen abiertos al contagio escatológico y repugnante de otras subjetividades, ya sea animales o humanas. Finalmente, la propuesta de estas literaturas sería, más que la compensación, recomposición o reparación de la nación, su destrucción mediante una resta que pugna por volver al cero y una lógica escatológica que resetea la recursividad de la historia.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, THEODOR, Y MAX HORKHEIMER. *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 1998.
- AHMED, SARA. *La política cultural de las emociones*. México D. F.: Programa Universitario de Estudios de Género, 2015.
- FERNÁNDEZ, NONA. *Mapocho*. Santiago: Uqbar Editores, 2016.
- FERRADA, RICARDO. “La recursividad de la historia en *Mapocho* de Nona Fernández”. *Literatura y Lingüística* 33 (2015): 149-68.
- GIORGI, GABRIEL. *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- KRISTEVA, JULIA. *Poderes de la perversión*. México D. F.: Siglo XXI, 2006.
- MORAÑA, MABEL. *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid: Iberoamericana, 2017.
- OPAZO, CRISTIAN. “*Mapocho*, de Nona Fernández: la inversión del romance nacional”. *Revista Chilena de Literatura* 64 (2004): 29-45.
- PINTO, RODRIGO. “La resta”. *El Sábado* [Santiago: *El Mercurio*] 10 oct. 2015: 48.
- SAFATLE, VLADIMIR. *El circuito de los afectos: cuerpos políticos, desamparo y fin del individuo*. Cali: Editorial Bonaventuriana, 2019.
- SCHWARZBÖCK, SILVIA. *Los espantos: estética y postdictadura*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos, 2016.

- TERNICIER, CONSTANZA. “La política de los afectos en *La resta* de Alia Trabucco Zerán: corporalidades en el límite de las clases sociales”. *Literatura y Lingüística* 42 (2020): 223-43.
- TRABUCCO, ALIA. *La resta*. Santiago: Tajamar, 2014.
- VÁSQUEZ, MALVA. “Memoria espectral nacional y cronotopos del horror en la narrativa de Nona Fernández”. *Revista Hispanoamericana: Publicación Digital de la Real Academia Hispano Americana de Ciencias, Artes y Letras* 6 (2016): 1-17.

