

El mapa como fracaso cognitivo en *Nostalgia de la madre muerta*

Federico Zurita Hecht

Mi labor como académico de la línea teórica en la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae, Santiago de Chile, considera como actividad, además de la docencia, la investigación crítica. Esta la he desarrollado en torno a la comprensión analítica de los mecanismos representacionales del teatro chileno y que ha quedado plasmada en una serie de artículos publicados en Chile y otros países, y en la publicación del libro *Expulsión de la casa: dramas históricos chilenos 1920-2020* (Ediciones UFT, 2021). En estos ejemplos de investigación me he desempeñado como lector crítico, para lo cual he transitado por la teatrología y las ciencias de la literatura. Como autor del libro de cuentos *El asalto al universo* (Eloy, 2012) y las novelas *Lo Insondable* (La Pollera, 2015 y Eduvim, 2018) y *Nostalgia de la madre muerta* (La Pollera, 2020) me he sentido estimulado a pensar los significados de mis textos, las decisiones tomadas en la escritura, las posibles interpretaciones (Eco) y efectos que las estrategias textuales que he usado producen en los lectores y, por último, la misma actividad literaria. En estos ejemplos de creación artística me he desempeñado como autor literario y, por tanto, me he ubicado en la vereda opuesta a la de la investigación crítica. Esta relación de oposición no se manifiesta, eso sí, en la presencia de investigación en la labor crítica y la ausencia de esta en la labor creativa. La oposición se sostiene en que un sector mira al otro y, sin

embargo, en ambas actividades se requiere alguna forma de trabajo investigativo.

La creación artística tiene implicada en su realización el ejercicio de la investigación. Crear consiste en poner en circulación diversos conocimientos sobre aquello a lo que el arte alude en su dimensión representacional, pero también consiste en crear saberes sobre el mismo arte y sobre la experiencia que se propicia tanto al realizarlo como al contemplarlo. La toma de conciencia de que el arte produce conocimiento explicita cómo la investigación como actividad está implicada en el acto de crear. Esta actividad puede ser denominada investigación como práctica artística.

Para comprender que la investigación como práctica artística responde a procesos reflexivos ordenados e incide en las decisiones temáticas, estéticas y composicionales de la obra de arte, es necesario diferenciarla de la investigación crítica. La investigación crítica consiste en formular explicaciones sobre el funcionamiento estratégico de las diversas dimensiones que componen la obra artística. Esta se ha desarrollado desde las humanidades. Ejemplo de esto encontramos en el conocimiento teórico, crítico e histórico que producen las ciencias de la literatura, la teatrología, la teoría del arte y la musicología. La investigación como práctica artística consiste en pensar la obra de arte a la vez que se crea. Esta se manifiesta, con la forma de sustento teórico, en la misma obra en sus condiciones de objeto empírico (en la creación) y objeto de conocimiento (en la percepción).

Novela

Esta breve introducción tiene el propósito de plantear el marco contextual a través del cual llevé a cabo algunas reflexiones que formaron parte constituyente de la escritura de *Nostalgia de la madre muerta*, novela en la que intento construir una representación de la idea de fracaso cognitivo en la conciencia social masculina que ha naturalizado la muerte de la madre como rasgo de la identidad social chilena (Larraín). La historia referida por la narración de los diversos narradores que constituyen el relato fragmentario es sobre cuatro generaciones de hombres pertenecientes a la misma familia que experimentan la muerte prematura de la madre y que sienten un vacío en sus formas de comprender el mundo. Por tanto, los personajes padecen la muerte de la madre para años después padecer la muerte de la pareja, a la vez que sus hijos padecen la muerte de la madre, con lo que la realidad social es construida por esta ausencia. De esta forma, los personajes masculinos que pierden a la madre constituyen una metonimia de una sociedad compleja que se ha forjado incompleta en la ausencia de un elemento cultural que se han acostumbrado a dejar morir. En ese sentido, la novela responsabiliza a los hijos de no modificar la tradición y permitir que la identidad familiar siga construyéndose de la misma forma. Para eso, en algunos capítulos los personajes se cuestionan cómo viven, pero en otros asumen su monstruosidad. Para proponer estas ideas, la estrategia de la novela recurre (primero) a la

estructura de espejo para subrayar la repetición del modelo identitario en que se repite la muerte de la madre; y (segundo) a las ciencias y el arte como elementos simbólicos que, como mapas, permiten que los personajes viajen por la experiencia de vida perdiéndose. Los mapas con los que cuentan los personajes propician que, en su identidad errática, su viaje sea un fracaso cognitivo. El olvido y la pérdida de la memoria son el riesgo ante estos mapas limitados.

La novela presenta una estructura fragmentaria articulada en tres partes. La primera parte está constituida de cuatro capítulos, la segunda de dos capítulos y la tercera de cuatro capítulos. En estos diez capítulos se va sucediendo la historia de las cuatro generaciones de la misma familia, pero la segunda parte rompe con la cronología lineal y propicia que se establezca el puente entre la etapa final de la historia y el comienzo. A la vez que se articula esta lógica fragmentaria, cada uno de los diez capítulos de la novela puede ser leído independiente del resto del libro. Así, cada capítulo puede ser leído como un cuento.

El proceso escritural incluyó el carácter fragmentario e independiente de sus componentes y comenzó con el capítulo siete, que inaugura la tercera parte de la novela. En torno a esta historia, que presenta unidad y que por tanto se cierra de forma autónoma, el mundo creado por la ficción se amplía a la experiencia de las restantes generaciones de la familia retratada, con lo que tanto el proceso escritural como su conformación estructural final responde a un proceso reflexivo rizomático (Deleuze y

y Guattari). En esta ampliación se articulan las lógicas de la estructura (conformación del espejo que repite, en su reflejo, la experiencia de la pérdida de la madre) y del sentido (conformación del mapa que instaura, en su representación, una masculinidad que deja morir a la madre). La estructura de espejo es necesaria para que se dé forma al sentido sobre el mapa y se articule una posible contrastación entre las posibilidades de calcar o mapear los fenómenos mediante el conocimiento (Deleuze y Guattari).

Espejo

El índice de la novela permite comprender la estructura de espejo:

I OLVIDO

Todo el olvido

Biología del teatro

Camino de los muertos

Nostalgia de los hijos

II RECUERDA

Todos los mapas

Nostalgia de la madre muerta

III DOLER

Todos los pasos

Astrofísica del teatro

Teatro del espejo

Nostalgia de la voz silenciada

En esta estructura de espejo, los capítulos que inauguran cada parte (“Todo el olvido”, “Todos los mapas” y “Todos los pasos”) están contruidos mediante una narración sumaria.

Mi madre está triste. Sólo cuando me enseña Biología, Física o Química parece no estarlo. El resto del tiempo está pensativa. Tengo once años y la veo absorta, pero también cansada. Parece enferma. Tengo doce años y la veo como si estuviera en otro lugar. Ya no discute con mi padre. Luego enferma. Todo es rápido. Dolor, agotamiento, debilidad, dolor, desorientación, postración, dolor, sopor, obnubilación, dolor. Ya casi no abre los ojos, ya casi no se mueve, ya casi no habla. Aún no cumplo los trece años y estoy en el funeral de mi madre. La Sandra está a mi lado todo el tiempo. Mi padre no llora. No sé si es fortaleza o debilidad. Recibe a la gente, escucha sus palabras y contesta con rigidez facial. No sé si está resistiendo o cediendo ante el dolor. Al volver a casa, antes de que mi padre cierre la puerta de su taller ante mis ojos, yo cierro la de mi dormitorio ante su paso taciturno. Estoy en mi casa, pero extraño mi casa” (Todo el olvido).

Mi madre me alcanza a decir que me cuide y a mí me da vergüenza. Sé a qué se refiere, pero no quiero que la Catalina o la Adriana o la Magdalena se den cuenta. Yo nunca le dije a mi madre que se cuide, pienso mientras camino a verla a la clínica o a su funeral o a su tumba. Es 1993 y mi padre camina al lado mío, pero no dice nada. Me adelanto. No tengo el más mínimo interés de ver cómo comienza a zigzaguear. Yo zigzagueo por mi cuenta (Todos los pasos)

Mi madre está enferma. Dice que no es para preocuparse, que pronto se recuperará. Hoy, con quince años de edad, el amigo de mi madre me ha ido a buscar al colegio porque mi madre murió. Pienso en que fui incapaz de protegerla. Pienso en que el tiempo la encapsulará en una vitrina que contiene y aísla al pasado. Pienso en que de aquí en adelante no tendré más que mapas para recordar. Mi padre, el padre de mi padre y el abuelo de mi padre me acompañan en la despedida de mi madre. Pienso en el teatro, la biología y las artes visuales fracasando en las pretensiones de la referencialidad. Pienso en que a partir de hoy soy como ellos, un hombre sin acceso al conocimiento del pasado. Pienso en que tal vez siempre lo fui y que todos en todas partes lo somos. Pienso en que no seré capaz de volver a leer el mapa. Siento como si pudiera desdoblarme y ver el mundo habitado por seres de nostalgia que buscan nuevas formas de construir mapas tan complejos que dejen de mapear para convertirse en aquello que mapean, y cada uno de ellos fracasa en su intento (Todos los mapas).

Esta velocidad de la narración (Genette) tiene el propósito de iniciar cada ciclo de la pérdida con un nuevo narrador que pierde a su madre y que cuenta cómo su padre (que ya ha perdido a su propia madre) pierde, ahora, a su pareja. Los capítulos que clausuran cada parte (“Nostalgia de los hijos”, “Nostalgia de la madre muerta” y “Nostalgia de la voz silenciada”) tienen el propósito de mostrar a los niños que antes contaron que su madre había muerto, ahora como adultos, contando que su pareja o expareja ha muerto.

Mientras el capítulo cinco, “Todos los mapas”, presenta como narrador al niño que constituye la cuarta generación de hombres que pierden a la madre. El capítulo seis, “Nostalgia de la madre muerta”, presenta como narrador al padre del niño que en el primer capítulo perdió a la suya. De esta forma, la lectura del capítulo diez permite recordar al protagonista del capítulo cinco y la lectura del capítulo seis nos permite escuchar al personaje secundario del capítulo uno. Así, siguiendo el orden del tiempo del relato (Genette), el capítulo cinco lleva al seis y el seis al siete; y, siguiendo el orden del tiempo la historia (Genette), el capítulo cinco ocurre simultáneo al tiempo del capítulo diez y el seis actualiza el capítulo uno. Como tiempo del relato y tiempo de la historia existen simultáneamente en el texto, las diversas conexiones que la fragmentariedad de la novela ofrece permite que la lectura de la novela se manifieste como un permanente tránsito

que invariablemente lleva de vuelta al capítulo uno. De esta identidad errática no se puede salir.

Mapa

Los personajes de la novela, los hombres que pierden a sus madres, no son identificados con nombres sino con profesiones. Uno es artista visual, otro es biólogo, otro director de teatro y el más joven desea ser antropólogo. Las ciencias y el arte se presentan en la estrategia de la novela como variedades de conocimiento que, como un mapa, intentan representar los fenómenos de la realidad con la limitación que la selección y las convenciones del mapeo propician.

Desde sus perspectivas de mundo, cada uno cree tener la herramienta satisfactoria para conocer el mundo, pero en su satisfacción está igualmente contenida la conciencia de las limitaciones del mapa que tienen a su disposición:

Elijo un libro. Trae mapas. Comparo los mapas de mi libro con el mapa en la muralla de mi dormitorio. En la muralla, de aquí a Puerto Azola hay diez centímetros. En el libro, en la página en la que está el mapa donde aparece todo el mundo hay solo cuatro, pero en la página en la que está el mapa donde aparece todo el país, de aquí a Puerto Azola hay treinta y seis centímetros. Es por la referencialidad. Mi padre ya me ha hablado de eso. Descubro que la regla que hay

debajo en cada mapa informa cuánto terreno aparece representado en el mapa. La regla se llama escala gráfica, me dice mi madre. Ella entiende. Sabe qué es la referencialidad. Me lo explica mejor que mi padre (Todos los mapas).

¿Tú sabes por qué muere la gente?, preguntó sorprendido. Yo quería preguntarle si sabía por qué las momias de Puerto Azola se conservan desde hace nueve mil años, pero me detengo en este asunto. Podemos comprender gran parte del proceso, responde. ¿Y puedes saber cómo hacer que nadie más muera?, digo. No puedo hacer eso, agrega. Pero si sabes por qué se muere la gente, puedes saber cómo evitar que eso ocurra, insisto. No, me dice. Tenemos teorías sobre la vida, agrega, son relatos sostenidos en la observación. Yo no estoy seguro de entender lo que dice.

La ciencia, el conocimiento científico, continúa el padre de mi padre, pretende decir el funcionamiento del mundo con palabras y fórmulas de un modo en que el decir sea lo más semejante posible al mundo, pero el mundo no está en esas palabras. ¿Entonces la ciencia es como un mapa?, le digo (Todos los pasos).

Le pregunto por qué le gusta el teatro. Me dice que es una forma de saber cosas sobre el mundo. Le digo que yo pensaba que las historias del teatro nunca habían sucedido. Me dice que tengo razón y que pese a eso el teatro permite conocer el mundo. ¿Como los mapas?,

le digo. Una obra de teatro es un mapa, me dice (Todos los pasos).

Miro el mapa que está en la muralla de mi dormitorio. Miro el globo terráqueo sobre el escritorio. Miro la ciudad por la ventana. Estamos en el piso doce. Es como si mirara un mapa, pienso. Luego reparo en que es extraño que la ciudad me recuerde a un mapa, pues es el mapa el que me tiene que recordar a la ciudad. Así funcionan los mapas (Todos los mapas).

El mundo de estos personajes es informado fragmentariamente por los mapas que ellos, en sus saberes, pueden producir. Pero, como ellos son los responsables de la naturalización de la muerte de la madre, sus mapas, en su incapacidad de reconstruir o calcar los fenómenos de la realidad y, en cambio, solo poder representarlos, no les informan de su propia responsabilidad en la construcción de ese mundo.

Pero estos personajes melancólicos, disconformes con el estado de las cosas, no son necesariamente víctimas al padecer la pérdida. Esos mapas erráticos son sus propias obras. Ellos no comprenden los errores del mundo que contribuyen a crear y su propia monstruosidad emerge apenas, insinuada en el origen de esta genealogía de la nostalgia. Sobre esto, el narrador del capítulo “Nostalgia de la madre muerta” dice:

Mientras el rostro del sujeto se desvanecía ante mi mirada borrosa, perdida en la marea de ideas que

reventaron como olas en mi mente, comprendí que mi madre me había odiado y que mientras yo había deseado por años recuperar la imagen de su rostro ella había deseado borrarla. Yo tenía solo once años cuando se fue, pensé, y tal frase se quedó como motivo recurrente en mi conciencia por muchas horas o tal vez por muchos años. Me fui, por supuesto. No generé problemas. Me fui empujado por el odio inexplicable de mi madre y de sus hijos, sus definitivos hijos que la acompañaron hasta su muerte. Me fui sin recuperar la imagen de su rostro y sufrí por eso. Me fui sintiendo que alguna vez fui un maldito engendro de once años. Me fui creyendo que era un monstruo.

De esta forma, a la vez que los cuatro personajes masculinos experimentan el padecimiento por la pérdida de la madre, evidencian en sus relatos (aunque no siempre estén conscientes de esto) sus responsabilidades en la naturalización de este hecho y su incorporación como rasgo cultural que construye una identidad errática.

La novela, así, tiene la pretensión de constituir, mediante las lógicas fragmentarias de la representación, un mapa de algunos rasgos de la identidad chilena determinados por las lógicas masculinas. Como la novela ha sido escrita por un hombre, hay una necesidad en su conformación estratégica de pensar la responsabilidad histórica que implica ocupar el circunstancial lugar central de la figura de lo masculino en la sociedad chilena.

Estas ideas constituyeron el centro de las reflexiones que guiaron la escritura de la novela *Nostalgia de la madre muerta*. Es complejo que desde mi condición de autor pueda afirmar que los signos han sido desplegados de manera correcta en su coherencia y eficiencia significativa. Es de esperar que las lecturas críticas se sigan desarrollando, pues el debate en torno a la toma de conciencia del sujeto masculino de su responsabilidad en la articulación de estructuras injustas y dolorosas requiere seguir realizándose.

Desde mi propia comprensión sobre las posibilidades de circulación del arte, comprendo que nada que yo diga puede cerrar las lecturas que se realicen de la novela que yo escribí. Si es posible dejar esto por escrito es para consignar mi propio proceso reflexivo en el ejercicio de la investigación como práctica artística. Las investigaciones críticas que puedan realizarse de la novela aquí comentada no necesariamente tendrían que regirse por estas palabras.

Bibliografía

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Rizoma y otros textos*. Madrid, Editora Nacional Madrid, 2002.

Eco, Umberto. *Interpretación y sobreinterpretación*. Madrid, Cambridge University Press, 1997.

Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona, Lumen, 1989.

Larraín, Jorge. *Identidad chilena*. Santiago, LOM, 2001.

Zurita Hecht, Federico. *Nostalgia de la madre muerta*. Santiago, La Pollera, 2020.