

*‘Vuelvo por mi diferencia’:  
antinormatividad y contrarchivismo espectral en  
Mapocho de Nona Fernández*

Giuseppe Cali

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA

---

ABSTRACT

---

This article proposes a reading of *Mapocho* (Fernández 2002) in which two “eccentric returns” linked to national history function as potent devices of subversion. Emerging from the conjunction of a spectral return of political, ideological, and memorial-historical nature (Derrida 1993; Fisher 2013) and a gendered act of repetitive re-enactment (Butler 1988), these narrative strategies unsettle the “constituent” logic of a hegemonic national model and, from the margins, work to disarm the archival violence embedded in its official historiography.

**Keywords:** Hauntology, Queer studies, Chilean Literature, Memory Studies, Dictatorship.

El presente artículo propone un experimento de lectura de *Mapocho* (2002) de Nona Fernández en el que dos ‘vueltas excéntricas’ vinculadas a la historia nacional serán interpretadas como contundentes herramientas de subversión. Resultantes de la síntesis entre la posibilidad de un retorno fantasmal de molde político, ideológico e histórico-memorial (Derrida 1993; Fisher 2013) y un gesto de repetición sexo-genérica diferente (Butler 1988), estos dispositivos ficcionales logran desafiar la imposición del relato ‘constituyente’ de una razón hegemónica y desarmar, desde el margen, la violencia archivadora de su historiografía oficial.

**Palabras clave:** Hauntología, Estudios queer, Literatura chilena, Estudios de memoria, dictadura.

---

## Introducción<sup>1</sup>

En *Huellas espectrales. Memoria, capitalismo y fantasmas en la narrativa chilena reciente* (Calì 2024) trabajé, entre muchas cosas, con las teorías hauntológicas de Jaques Derrida (1993) y Mark Fisher (2013) y su aplicación (localizada) a la narrativa chilena de los últimos 20 años: básicamente, lo que propongo en ese libro es un recorrido — que atraviesa memoria, ideología y sistema neoliberal — por huellas fantasmales vinculadas a lo dictatorial chileno, que adquieren cierta ‘materialidad’ por medio de una refuncionalización de las estéticas comúnmente asociadas al género fantástico. Sin embargo, durante el proceso de investigación y escritura, me enfrenté también con algunas subjetividades y *performance* antinormativas, desde una perspectiva sexo-genérica, en las cuales he encontrado un gran potencial deconstructivo que me hizo pensar que no estaban allí solo por razones histórica o narrativamente circunstanciales.

El presente artículo nace, precisamente, de la voluntad de entender ahora dónde y cómo colocarlas eficazmente dentro de un discurso que abarca diferentes puntos críticos de la cuestión dictatorial chilena. Ejemplificada a través de una lectura, en cierta medida lateral, de *Mapocho* (Fernández 2002), la que sigue ha de considerarse, por lo tanto, una propuesta para activar el compromiso político, memorial e ideológico desde la posibilidad de esa ‘diferencia’. Y, aunque no vaya a detenerme específicamente en su producción, me pareció importante, al considerar la temática y su inserción en la reflexión del próximo apartado, hacer mención en el título a la personalidad chilena que, desde la literatura y la *performance*, más se ha comprometido activamente a otorgarle voz, protagonismo y función subversiva a esta última (la ‘diferencia’): estoy hablando, por supuesto, de Pedro Lemebel y su manifiesto “Hablo por mi diferencia”, leído por primera vez en un acto político de la izquierda chilena en septiembre de 1986 en Santiago y luego incluido en *Loco Afán. Crónicas de sidario* (1996).

## De fantasmas y *performance*: aproximaciones teóricas a una ‘vuelta excéntrica’

Antes de pasar al texto de Nona Fernández, resulta necesario introducir brevemente un atípico cruce entre dos perspectivas críticas aparentemente poco conciliables, que permitirá explicitar el proceso de elaboración y el funcionamiento de la lente analítica empleada para la lectura que propongo. La primera procede,

---

<sup>1</sup> Este artículo nace de una investigación conducida en el marco del proyecto TRANS.ARCH. *Archivos en transición: Memorias colectivas y usos subalternos* (programa H2020, Marie Skłodowska-Curie n° 872299) y presentada, en 2023, en el Centro Interdisciplinario de Estudios y Políticas de Género de la Universidad Nacional Tres de Febrero como integrante del núcleo de la Università degli Studi Roma Tre.

como decía, del aparato teórico utilizado en *Huellas espectrales* (Calì 2024): en este sentido, en efecto, para entender de qué tipo de fenómeno fantasmal hablo, cabe hacer hincapié en algunas cuestiones presentadas en *Spectres de Marx* (1993) por Jacques Derrida. Valiéndose del potencial diferencial ínsito en el concepto de fantasma, el filósofo acuña, a partir de la voz *hantise*<sup>2</sup>, la noción de *hantologie* para referirse al carácter espectral de ideologías<sup>3</sup> o eventos del pasado cuya ambigüedad ontológica permanece en el presente como fantasma intangible del mundo contemporáneo. La idea de este limen espectral de la presencia-ausencia se utiliza como instrumento privilegiado, desde una perspectiva histórico-memorial y, a la vez, político-ideológica, para pensar en una “política de la memoria, de la herencia y de las generaciones” (Derrida 1995, 12) frente a toda violencia histórica y —particularmente, en el caso chileno— capitalista. En la construcción dialéctica del fantasma derridiano entra, además, el trabajo del duelo, que “consiste siempre en intentar ontologizar restos, en hacerlos presentes” (23), identificarlos, localizarlos y, en cierta medida, por ende, semantizarlos. Asimismo, al ser “trabajo”, “la cosa trabaja, ya transforme o se transforme, ya ponga o se descomponga” (23); remite, por ende, también a cierta transformatividad (Calì 2024).

La propuesta de una modalidad espectral en relación con el duelo y la memoria (ideológica, política e histórica), como también con un potencial transformativo, será empleada por Mark Fisher (*Ghosts of my life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures* 2013) para la construcción de una peculiar ‘ciencia de los fantasmas’ (*Hauntology*) que se vincula, ante todo, a una forma de tensión de fuerzas, un ‘empuje’ doble-direccional: la del *no longer* (lo que en la realidad ya no es más, pero sigue siendo eficaz<sup>4</sup>) y la del *not yet* (lo que en la realidad no ha ocurrido todavía, pero es ya eficaz<sup>5</sup>) (Fisher 2018). De modo sintético, podemos decir que, según Fisher, nuestro imaginario tardo-capitalista se ve plagado de ‘fantasmas’ de motivos, estilos y estéticas (fenómeno que llama *Retromania*), pero sobre todo de posibilidades político-ideológicas exorcizadas por el discurso neoliberal y sus incesantes iteraciones, ritualizadas, de una evidencia de muerte (Derrida 1993). A raíz de ello, el *haunting* representaría un verdadero ‘duelo fallido’, cuyo referente no se asociaría, mera o expresamente a un particular periodo, sino sobre todo a sus condiciones, procesos y propensiones: por tanto, si un duelo logrado prevería una paulatina y dolorosa pérdida del deseo por lo perdido, este tipo de ‘melancolía’ hauntológica “consiste no en renunciar al deseo

<sup>2</sup> Obsesión o frecuentación espectral de un lugar.

<sup>3</sup> En su texto, en lo específico, se refiere a la presencia/ausencia de las ideas marxistas después de la ‘muerte’ del comunismo.

<sup>4</sup> “La traumática ‘compulsión a repetir’ un patrón fatal” (Fisher 2018, 45).

<sup>5</sup> “Un atractor [...] o una anticipación que influye sobre el comportamiento actual” (Fisher 2018, 45).

sino en negarse [...] a ajustarse a lo que las condiciones actuales llaman ‘realidad’” (Fisher 2018, 51) y, por ende, también “a esas neutralizaciones y a esos exorcismos llevados a cabo por un discurso dominante y/o hegemónico” (Calì 2024, 52). El aspecto quizás más interesante e innovador de la operación fisheriana tiene que ver, por último, con la intuición de recurrir a este concepto para otorgar una denominación a una convergencia de músicos (los integrantes del sello *Ghost Box*, William Basinski, The Burial, Philip Jeck, etc.) cuyas producciones no coinciden necesariamente por sonidos, estilos, géneros o *patterns* musicales, sino por la presencia de una orientación, el ‘empuje’ doble-direccional del cual se hablaba previamente. En este sentido, en estas composiciones puede hallarse un sentimiento de intensa melancolía (del tipo ya mencionado), que se concreta en la posibilidad de conferir, gracias a una revisitación de la dimensión física de los medios analógicos o a la tecnología, una consistencia material a la memoria. En otros términos: Fisher señala, por ejemplo, que esta música reconoce, por una parte, que las esperanzas que habitaban la electrónica posguerra o la euforia de la música dance de la última década del siglo XX ya no existen y parecen posibles; por otra, incorpora, físicamente, el rechazo a abandonar este deseo de futuro y a “acomodarse los horizontes cerrados de un realismo capitalista” (Fisher 2018, 48), otorgando así a la melancolía una medida política (Calì 2024).

Todo esto, en resumidas cuentas, ha sido utilizado para explorar una nueva tendencia en la narrativa chilena reciente<sup>6</sup>, que presenta, desde una perspectiva literaria, movimientos, patrones y propósitos semejantes: mi propuesta, de hecho, se ha dirigido al estudio de una manifestación fantasmal que funciona análogamente, tanto desde una perspectiva histórico-memorial, como también político-ideológica, moviéndose en contra de la oficialización de un discurso/modelo<sup>7</sup> (de matriz pinochetista) y hacia las posibilidades fallidas desde ello. Asimismo, propone un manejo similar con respecto a la posibilidad de la materialización: en estos textos se encuentran, en efecto, múltiples formas de la persistencia o del retorno que llegan literalmente a ‘encarnarse’ en fantasmas, mediante el empleo funcional y abierto de uno de los lenguajes ejemplares del género fantástico: la *ghost story*.

Al haber resumido algunos puntos y características de este primer prisma de análisis, puede sumarse ahora la segunda pieza teórica, que me interesa específicamente por las dinámicas de constitución identitaria a través del elemento performativo. Sin detenernos demasiado en la cuestión, basta con empezar desde el reconocimiento de la *performance* del cuerpo como ‘acto constitutivo’, piedra angular del sistema deconstruccionista propuesto por Judith Butler (1988), quien — a partir de esa premisa — lleva a cabo un profundo cuestionamiento de los

<sup>6</sup> Me refiero, en particular, a algunas novelas de Nona Fernández, Alia Trabucco y Álvaro Bisama.

<sup>7</sup> Con sus consecuencias memoriales, sociales y económicas.

modelos identitarios — de sus ‘binarismos’, normatividades, etc. —, logrando evidenciar la naturaleza artificial detrás de muchos conceptos a menudo reivindicados (hoy, sobre todo, por las derechas populistas y sus eslóganes propagandísticos de matriz religioso-conservadora) como componentes apriorísticos de nuestra realidad. En este sentido, la misma noción de género se convierte, por ejemplo, en el resultado de un proceso performativo que se ha dado, en el tiempo, por una serie de “stylized repetition of acts” (Butler 1988, 519): vale decir, una convención nacida a raíz de un conjunto de *performances* aceptadas y repetidas coactivamente. Sin embargo, lo que me interesa de la teoría de Butler — y que tomaré prestado para esta investigación — tiene que ver con la asunción de la centralidad de esa misma dimensión performativa como disparador de un potencial para romper el hechizo: siendo una iteración ‘estilizada’, la forma de ofensiva más productiva al modelo puede generarse por medio de una repetición *otra*, subversiva, del ‘estilo’. Esta posibilidad — solo para proporcionar un claro ejemplo y llegar al punto — puede reconocerse precisamente en uno de los patrones fundamentales del quehacer artístico del ya mencionado Pedro Lemebel y, aún más, en sus ‘acciones de arte’ con el colectivo *Yeguas del Apocalipsis* (Francisco Casas y Pedro Lemebel), cuyo potencial transgresivo, como se verá más adelante, resulta evidente y estratégicamente retomado por Fernández<sup>8</sup> como herramienta deconstructiva para el discurso de la memoria/historia/identidad en el Chile actual: es decir, el recurso a la que podríamos llamar ‘cita impura’. Con esta denominación me refiero, en concreto, a una práctica de repetición/rehúso distorsionada/o, obtenida, principalmente, a través de la encarnación de significado en un cuerpo orgullosa y políticamente ‘marica’, que produce una divergencia radical en los modelos, imaginarios figurativos, símbolos o iconos utilizados. El caso ejemplificativo más famoso es quizás la que, utilizando un neologismo hijo de la tendencia neobarroca a la condensación lingüística de Lemebel, podríamos llamar ‘maricoescenificación’ del cuadro “Las dos Fridas” (Kahlo 1939) realizada en una sesión fotográfica de 1989:

---

<sup>8</sup> La influencia de Lemebel es explicitada por la misma Fernández en el epílogo añadido en la reedición de la novela, titulado “Hechizo de mierda”.



Derechos: <https://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-las-dos-fridas/>

Esta misma modalidad estético-política marca profundamente también otras celebres acciones de arte de las *Yeguas* como “Refundación de la universidad de Chile” (1988) o “La conquista de América” (1989): la posibilidad de la repetición (por ej. de la iconografía viril del conquistador y del militar, en la primera, o de la cueca, en la segunda) directa pero divergente — *torcida* mediante la carga político-ideológica de sus cuerpos (contenedores, encarnaciones, de significados culturales) y proyectada en el espacio público (cosa que reivindica abiertamente su naturaleza da acción política) — se convierte tanto en poderoso dispositivo de problematización de políticas, ideologías, identidad colectiva, memoria, pasado y presente, como también en consciente input proyectivo<sup>9</sup>.

Ahora bien, precisamente la idea de una ‘cita impura’ símil-lemebeliana (con todo el trabajo simbólico que conlleva), sumada a la primera coordenada teórica, me resultan convenientes como punto de arranque para llevar a cabo un

---

<sup>9</sup> Evidentemente, sobre todo con sus *performances* y acciones, Lemebel y Casas habitan una zona militante compartida con una serie de movimientos chilenos que recuperan y teatralizan el espacio público para ‘emplear activamente el cuerpo’ como afirmación y activador político. El mismo autor chileno, en un bello pasaje de “Dean Reed” (*De perlas y cicatrices*, Lemebel 2010, 157-158), confirma esta lectura, desde lo ficcional-narrativo, del siguiente modo: “Después, ya en los ochenta, cuando la resistencia al régimen militar se camuflaba en grupos de arte que pasaban de contrabando el panfleto político, cuando se organizó el Coordinador Cultural, con actores, poetas y pintores de la Apech, la Sech, Sidarte y cuanta agrupación de artistas que participaba en aquellas tomas de la calle disfrazadas de acciones de arte, ahí, en la Sociedad de Escritores lo volví a encontrar, como un Sting un poco más cansado, pero igual de solidario, igual de soñador, colorado por el vino caliente que se tomaba brindando por la libertad en esas peñas de la patria enferma”. Asimismo, en su manifiesto “Hablo por mi diferencia”, Lemebel expresa, de forma programática, la voluntad de ocupar su voz para el replanteamiento de los futuros proyectos políticos de izquierda, dirigiéndose inclusive a sus representantes: “A usted le doy este mensaje / Y no es por mí / Yo estoy viejo / Y su utopía es para las generaciones futuras / Hay tantos niños que van a nacer / Con una alita rota / Y yo quiero que vuelen compañero / Que su revolución / Les dé un pedazo de cielo rojo / Para que puedan volar” (Lemebel 2021, 125-126).

experimento de lectura, en el que dos ‘vueltas excéntricas’ presentes en *Mapocho* serán interpretadas como contundentes dispositivos de deconstrucción, resultantes de una productiva síntesis entre la posibilidad de un retorno fantasmal de molde político, ideológico e histórico-memorial y este gesto de repetición performativamente subversivo (por medio de una re-presentación sexo-genérica diferente).

### **‘Del padre padrone, al papacito padroncito’ o como *queerizar* el archivo de la identidad/historia nacional**

Primera novela de Nona Fernández, *Mapocho* (2002) se vale de una particular artimaña ficcional (la *ghost story*) para conceder un espacio de palabra privilegiado a una serie de fantasmas de una memoria — tanto individual/familiar, como colectiva — problemáticamente deficiente: en este sentido, resulta muy evocativa la imagen inicial de una protagonista (la Rucia) suspendida entre la vida y la muerte, que observa su cadáver flotando por las aguas del río Mapocho y cuya voz irá entrecruzándose con las de muchos fantasmas de la historia nacional y de la mitopoeia autóctona.

El dramático peregrinaje (hacia atrás) de este personaje por las ruinas de su pasado resulta ser, así, el pretexto para repasar y poner en tela de juicio una multitud de historias (comprendiendo la suya) sometidas a una política de la cancelación, falsificación e invención: tras la llamada del hermanastro (el Indio), que la conduce a Santiago de Chile con las cenizas de su madre, se entera que esta última le había ocultado la verdadera historia de su padre (Fausto), profesor y militante de izquierda. Lo que descubre es, en efecto, que este no había fallecido durante una masacre ejecutada por los militares en el estadio, sino que se había convertido en historiador oficial del régimen pinochetista, con el encargo de reescribir los volúmenes de historia nacional.

A partir de esta transposición privatizada del trauma — en particular, gracias al oficio del padre y de sus reescrituras históricas — se pone en marcha un cuestionamiento más universal acerca de lo asumido como verdad u oficialidad narrativa, atravesando acontecimientos y memorias dispersas pertenecientes a épocas diferentes y, sobre todo, abriendo otros espacios de texto mediante la voz del ‘margen’ (los vencidos y los oprimidos).

Esta operación se lleva a cabo, más en concreto, a través de una doble transposición de la historia chilena, que abarca los relatos de la fundación de Santiago, del indio Lautaro, de la muerte de Valdivia y del gobierno de Carlos Ibáñez del Campo, la leyenda del primer puente sobre el Mapocho y, por fin, la cuestión dictatorial<sup>10</sup>: el primer hilo es presentado por medio de algunos

<sup>10</sup> Dos de estos serán objeto del presente estudio.

fragmentos pertenecientes a los volúmenes de la *Historia de Chile* (re)escritos por el padre de la Rucia; el segundo, en cambio, es impulsado por las subversivas reapariciones de los protagonistas de los acontecimientos narrados. Por una parte, así, Fernández nos pone frente a un proceso historiográfico determinado por los victimarios, que monta y desmonta las piezas del pasado nacional con el propósito de consolidar una ideología, construir (o, mejor dicho, inventar) un origen, un mito y un linaje para legitimar su gran metarrelato nacionalista e identitario:

Todo lo escrito por Fausto en esos diez volúmenes trabajados durante años constituyen una verdad. Poco a poco su Historia se va legitimando, va ganando terreno anulando a las otras, a esas que han sido sacadas de los anaqueles, de las listas escolares, de las librerías, hasta de las tiendas de libros usados. Su versión es la correcta. Lo que ha escrito existe y lo que no, merece ser olvidado.

[...] A partir de entonces Fausto se olvidó de sus propios escritos y comenzó a contar un cuento por encargo, una historia larga de la que había escuchado y leído en los textos del colegio. Una narración que ahora le pedían que reinterpretara desde el inicio siguiendo las instrucciones al pie de la letra (Fernández 2020, 41).

Por otra, gracias a la posibilidad fantasmal, traza un movimiento de búsqueda retrospectiva y de problematización, haciendo desbordar una serie de mensajes contra-históricos/identitarios que logran desestabilizar las canonizaciones, desde el imperialismo colonial, hasta la sociedad neoliberal de hoy.

Precisamente a este respecto, antes de entrar más en el texto, resulta fundamental mencionar también la incorporación en la obra de fuentes histórico-literarias, tanto contemporáneas como pasadas. Resaltando su carácter híbrido, Macarena Areco (2011) detecta, por ejemplo, la presencia de leyendas hispanoamericanas recopiladas por Eduardo Galeano en *Memorias del fuego* (1982-1986), así como alusiones al ensayo de Sonia Montecino, *Madres y huachos* (1991). Asimismo, en “*Mapocho*, de Nona Fernández: la inversión del romance nacional”, Cristián Opazo (2004) dedica especial atención al análisis de ciertos intertextos fundacionales presentes en la obra — *La Araucana* (1569-1589) de Alonso de Ercilla, *Martín Rivas* (1862) de Alberto Blest Gana y *La historia de Chile* (1940-1952) de Francisco Antonio Encina —, trabajando el papel del historiador en el proceso de construcción de la nación, así como la posición de las minorías étnicas, sexuales y políticas dentro de su proyecto. En particular, el autor subraya cómo Fernández logra proporcionar una “inversión” de la idea del romance nacional, construyendo una verdadera alegoría del fracaso del proyecto nacional chileno durante el siglo XX. Uno de los filtros principales de su enfoque resulta ser el empleo de la metáfora de ‘cuerpo’ para referirse a una serie de construcciones narrativas que “encarnan los valores y las creencias representativas de una comunidad nacional” (Opazo 2004, 31):



En *Mapocho*, las construcciones narrativas convocadas (miembros de este cuerpo mutilado), son, entre otras, *La Araucana*, de Alonso de Ercilla; *Martín Rivas*, de Alberto Blest Gana, y *La historia de Chile*, de Francisco Antonio Encina.

La vivisección que hace Nona Fernández del cuerpo escritural de la nación es, según entiendo, una tentativa por penetrar entre las líneas de las historias, relatos y ficciones que constituyen este cuerpo. Desde esta posición, Fernández intenta reencontrar los espacios y los sujetos que en estas narrativas aparecen encriptados (30-31).

En línea con esta lúcida reflexión, creo que es posible observar también otro intento de desmitificación de estos mismos valores y creencias y de la ‘gran narración histórico-identitaria’, utilizando como herramienta crítica también la posibilidad de un movimiento diferencial de otra idea de cuerpo — vale decir, la ‘materialidad corporal’ de los protagonistas del relato nacional —.

Para aclarar a qué me refiero, remito a un primer ejemplo, presente en el tercer capítulo, en el que aparece el cruce, teorizado al comienzo, entre el medio fantasmal y la estrategia de la repetición sexo-genéricamente subversiva. En este episodio se relata ‘la limpieza social’ llevada a cabo por Carlos Ibáñez, pero desafiando, a través de una peculiar ‘variación contracanonica’ vinculada, justamente, a lo corporal, la versión institucionalizada por la historiografía pinochetista. Estamos en la Estación Mapocho y asistimos a la aparición espectral de un tren que transporta a las locas muertas tras este violento acontecimiento del pasado:

Arriba, en los carros, nerviosas y asustadas, van ellas, las locas de Santiago. Todos los maricas de la ciudad reunidos en un tren con destino incierto. Algunos van bien arreglados, con sus uñas recién pintadas, con el maquillaje bien dispuesto sobre el rostro, pero algo corrido por el sudor y las lágrimas de rímel que se escapan. Otros van todos desarmados. Se nota que fueron tomados por sorpresa, sin tiempo de echarse una manito de gato, siquiera un polvito sobre el rostro que disimule los machucos hechos a punta de combo y patada.

[...] Las ruedas del tren comienzan a girar. Algunas locas lloran histéricas. ¿A dónde vamos?, gritan. ¿Qué van a hacer con nosotras? (Fernández 2020, 120-121).

La inclusión de este retorno se convierte en fantasmagórica puerta de entrada al cuestionamiento de la memoria de un caso histórico, que concierne, en concreto, las despóticas políticas del coronel. La problematización se inaugura a través de una metaforización doméstica que logra trasponer ejemplarmente la censura, la propaganda y las medidas de represión que marcaron su gobierno:

Dicen que Chile era una casa vieja, larga y flaca como una culebra, con un pasillo lleno de puertas abiertas por donde la gente se paseaba entre todas las piezas. [...] El coronel se transformó en el nuevo padre de la casa. [...] Dicen que el coronel era un maniático del orden y la limpieza. [...] Dicen que no estuvieron muy contentos con las nuevas reglas. [...] Los periodistas fueron los primeros en manifestarse en contra con artículos en el diario. Colgaron una bandera colorinche en la puerta de su pieza en señal de molestia, y ahí se instalaron a recibir todos los reclamos que la gente quisiera publicar. Dicen que el coronel no tardó en aparecer con su escoba y que se encerró a cantarles sus verdades. Desde este momento todo lo que se publique pasará por mi lectura previa, dijo.

[...] La gente no tardó en extrañarse al leer el diario. Encontraron rara tanta alabanza al coronel y a su campaña de limpieza. Dicen que banderas de colores comenzaron a instalarse en distintas puertas de la casa. [...] Dicen que rápidamente el padre de la casa tomó cartas en el asunto. Proclamó una ley anti banderas colorinches. [...] Al contrario de lo esperado, dicen que, de un día para otro, la casa comenzó a llenarse de banderas multicolores.

Ante tal situación, el coronel se reunió con su guardia secreta.

[...] Dicen que después de esa reunión, misteriosamente, comenzaron a desaparecer algunos hijos de la casa (Fernández 2020, 147-151).

La construcción de este alegórico telón de fondo es utilizada más bien para introducir el relato de la supresión de la alteridad sexual llevada a cabo por Ibáñez, relato que, sin embargo, es presentado con derecho de variación: descubrimos, ante todo, que una noche, después de haberlas espiado, el coronel entra en la habitación de las locas de la casa para observar su conducta. Fascinado por la elegancia de sus prendas, se deja bañar, hacer tratamientos de belleza, maquillar, vestir, poner tacones, “poto y [...] tetas postizas” (155) y una peluca rubia. Después de lo que, en la narración, se caracteriza como un verdadero ‘rito de iniciación’ a su identidad travesti, empieza a bailar con ellas, descubriendo y abandonándose a sus deseos homoeróticos:

De un lado a otro de la pieza rosa, el coronel deslizaba sus tacones. Barría y bailaba, limpiaba y cantaba, y las locas lo aplaudían, y coreaban a Carlitos, deliciosas criaturas perfumadas, quiero el beso de sus boquitas pintadas, y el coronel meneaba su poto y sus tetas postizas bajo la bata, y barría y barría compulsivamente como siempre lo hizo. [...] Y mientras más bailaba, más se calentaba, y más ganas le daban de tener a ese Zorzal al frente para chuparlo entero, para agarrarle todo, para sentir su escoba de pájaro cantor metiéndose en su propio culo perfumado (Fernández 2020, 155).

El baile es detenido por la irrupción en la habitación, a causa del alto volumen, de unos guardias de la casa que se quedan sinceramente trastornados frente a la versión *drag* de su coronel. Entonces, recuperando repentinamente su

mano dura, Ibáñez ordena el arresto de las locas, quedándose solo en la habitación hasta el amanecer y repensando nostálgicamente en la noche con sus “deliciosas” (157) hijas; de esta forma, se vuelve, esclareciéndola, a la escena presentada previamente por la incursión fantasmal:

Llévenselos, dijo. No quiero que pisen esta casa nunca más.

Lo que siguió fue una ensalada de combos y de escobazos a las pobres locas. Gritos iban y venían. Por qué nos hace esto, papito, nosotras que fuimos tan buenas con usted, nosotras que lo queremos tanto. [...] Usted es nuestro papito, no nos haga esto, sálvenos. Pero el padre de la casa sólo miraba su propia silueta reflejada frente a sus ojos.

Dicen que una vez afuera las subieron a todas en un vagón de tren. Dicen que desde la Estación Mapocho las mandaron rumbo al puerto. [...] ¿A dónde vamos? ¿Qué van a hacer con nosotras? Las locas gritaban y lloraban histéricas. Dicen que allá en la costa las subieron en el barco rumbo a Más Afuera (Fernández 2020, 156-157).

Desarmando la carga autoritaria e ideológica del acto y atribuyendo una dimensión antinormativa a su origen, esta re-presentación sexo-genéricamente distorsionada desafía la supuesta integridad de la narración propuesta por el archivo histórico oficial, que procura legitimar los representantes del poder y sus ‘valores’ bajo el propio sello de la firmeza y de la plena ‘hombría’. En otras palabras, no apunta a proporcionar otra verdad, sino hace vacilar, lesiona, la incuestionabilidad y el fundamento del modelo hegemónico:

Pero esta versión no es la única. Muchos dicen que esto sólo es un invento mal intencionado, un chisme morboso de los conventilleros del pasillo. El coronel nunca se hubiera vestido de mujer como un maricón. Dicen que en realidad esa noche el coronel se estacionó frente a la pieza rosa y al ver que las locas estaban solas, llamó de inmediato a su guardia para que cumplieran con su deber. Los guardias entraron, las sacaron y las metieron en el tren con destino al puerto, desde donde partirían rumbo a Más Afuera.

Lo que dicen que es una realidad es que las locas nunca llegaron a su destino. En medio del viaje fueron lanzadas al mar con todas sus pertenencias. Sus cuerpos machucados cayendo por la borda, hundiéndose en las profundidades para desaparecer del mapa (Fernández 2020, 157-158).

La misma dinámica es empleada para deconstruir algunos ideologemas del patriotismo y la épica de una nación nacida a partir de un gesto fundacional fuerte, predeterminado por un diseño superior. El fragmento que sigue muestra, a este respecto, la operación de creación, para la transmisión escolar, de un discurso mítico, compacto y militarista, en la que se describe a Pedro de Valdivia, fundador

de Santiago y de Chile, como vector y mano ejecutiva de un mensaje y de una voluntad divina:

En el año 1541 el conquistador español 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. [...] Don Pedro no esperó mucho para zambullirse por completo, y cuando su cabeza de conquistador se encontraba sumergida, cuentan que una voz le susurró al oído que allí debía fundar una ciudad.

Pedro, aquí debe funcionar el corazón de Chile, éste será el ombligo de tu país. [...] Luego de escuchar la divina voz, la cabeza de don Pedro ideó una ciudad a imagen y semejanza de su lejana Extremadura natal.

[...] Días después, el 12 de febrero de 1541, don Pedro funda su ciudad con el nombre de Santiago de la Nueva Extremadura (Fernández 2020, 41-42).

Bajo la misma atmósfera y caracterización legendaria, el relato fundacional armado por la Junta Militar sigue con un onírico presagio, que anticipa el famoso enfrentamiento contra el indio (el Toqui) Lautaro y el consecuente fallecimiento del conquistador:

Años más tarde esa misma cabeza conquistadora de Valdivia duerme agitada una noche. A su lado se encuentra doña Inés de Suárez, la malagueña que acompaña a don Pedro desde que salieron del Cuzco, la que marcha, pelea y duerme a su costado. La que besa y admira esa cabeza creadora.

— Despierta, Pedro — dice doña Inés —. ¿Qué te pasa?

Don Pedro suda helado y se aferra al pecho de su mujer. En sus sueños se han colado imágenes de un desfile gigantesco donde él se pasea y a su paso miles de hombres se inclinan quitándose el sombrero. Al hacerlo, también se quitan la cabeza.

[...] Es 1553 y los mapuches se rebelan porque esto de las vírgenes y las plazas no les acomoda. En el fuerte de Tucapel, comandados por el Toqui Lautaro, toman a Valdivia y, desnudo junto a un canelo, le cortan esa cabeza desquiciada que inventa ciudades, fuertes, plazas, iglesias, calles y muertos (Fernández 2020, 43).

Cabe destacar que, a pesar de la derrota, en esta descripción la muerte de Valdivia es elevada y mitificada en cuanto parte de un proyecto celeste, y es, sobre todo, una honorable muerte en batalla a manos del enemigo. La presencia de doña Inés — que lo “besa y admira” (43), que siempre lo acompaña y duerme a su costado — permite además caracterizar a Valdivia bajo el patrón de la más clásica hombría fuerte, heteronormativa, patriarcal y bien conforme a la doctrina católica a la base de su misión fundacional y evangélica.

Este pasaje me interesa, justamente, porque en la versión producida tras la llegada del *revenant* fantasmal de Lautaro, se brinda, en cambio, una oposición

discursiva basada en la inserción contrahistórica de un deseo homoerótico que, como puede verse en el fragmento que sigue, por un lado, reescribe, deslegitima y derriba el mito fundacional de la identidad nacional, y, por otro, produce el mismo motivo de la derrota en batalla:

Dicen que Lautaro tenía quince años cuando Pedro de Valdivia lo tomó prisionero allá en el sur. Dicen que al conquistador le cayó bien el mapuchito porque tenía los ojos brillantes como una aceituna y la piel morena y fresca.

[...] Lo puso al cuidado de sus caballos. Le enseñó a montarlos y le reveló todos sus secretos. Pronto Lautaro se convirtió en un gran jinete. [...] Indio vestido con plumas y sedas, con el pelo desordenado por el movimiento del caballo. Indio de labios gruesos gritando palabras indescifrables, los muslos firmes aferrados al animal, el sudor del pecho corriéndole a gotas, mojando la camisa blanca. A Valdivia le gustaba el mapuche. [...] una noche no se aguantó la calentura y lo fue a mirar a las caballerizas donde Lautaro dormía. [...] Dicen que el español llegó con un cuchillo en la mano y que se le acercó silencioso hasta rozarle los cabellos con la yema de los dedos. [...] Quiso gritar, pedir ayuda, pero el español le puso un dedo en los labios para que se callara y le explicó que lo único que quería era un mechón de sus cabellos.

[...] Dicen que quería comérselo. [...] Dicen que lo tomó de las piernas y que se le metió en el cuerpo como hace mucho quería hacer. [...] Lo chupaba entero y el mapuche aceptaba en silencio cada nueva embestida de la lengua española.

Dicen que esa noche Lautaro aprendió más que nunca. Mientras su cuerpo se fundía con el del conquistador, su sangre indígena iba asimilando cada gesto, cada debilidad del español. [...] Sus cuerpos eran iguales, pero había tanto de ridículo en el español (Fernández 2020, 45-47).

Después del encuentro sexual con su ‘amo’, Lautaro huye y se reúne con su comunidad; les relata todo, les enseña las estrategias militares españolas y, sobre todo, refuta la imagen divinizada del conquistador, revelando su naturaleza mortal y, más bien, ‘ridícula’. Es así como el mito de la respetable y heroica caída en batalla del gran militar y fundador de Santiago se convierte en el chisme de una ‘deshonrosa’ derrota de un comandante que, por una ‘exótica’ fantasía homosexual, perece y entrega sus hombres en los brazos de la muerte:

Dicen que fue en Tucapel. [...] Hasta allí llegó Valdivia medio despistado. [...] Dicen que quiso armar campamento para analizar la situación, pero no alcanzó a bajarse del caballo cuando el bosque comenzó a aullar con gritos mapuche.

[...] Valdivia peleaba preguntándose cómo lo habían engañado, cómo habían conseguido una forma de ataque como ésa. ¿Es que piensan como nosotros?

[...] Cada español derribado por la fuerza de Lautaro era su responsabilidad. Cada táctica, cada arma y trampa tendida por Lautaro había salido de su propia cabeza. Él le reveló los secretos de la guerra y ahora estaba pagando por ello.

[...] Dicen que ahí lo desnudaron y lo amarraron para poder observarlo mejor. Lautaro no había mentido. Ese cuerpo era muy parecido al de ellos. Más ridículo, es cierto, pero muy parecido. [...] Lautaro le puso un dedo en la boca para que callara y lo tranquilizó diciéndole que sólo quería un mechón de su barba. [...] Luego acercó sus labios a la oreja derecha del conquistador, y dicen que despacito, sin que nadie más lo escuchara, le murmuró al oído: me arrepentí. No podría llevarme esta barba si no tengo también tu cabeza para lucirla (Fernández 2020, 49-51).

### La vuelta de cuerpos que ‘cuentan’ y el archivo. A modo de conclusión

Para concluir, cabe preguntarse entonces: ¿qué nos pueden decir estos dos ejemplos con respecto al cruce argumentado en el primer apartado?

Ante todo, creo que nos pueden dar muestra de cómo, mediante la posibilidad de la vuelta de esos vencidos — y, así, también de los violentos significados históricos registrados en sus cuerpos — y de una repetición sexonormativamente cortocircuitada, Fernández logra insertar en *Mapocho* una operación discursiva que desafía y deslegitima la imposición del relato ‘constituyente’ de una razón violenta y hegemónica. O, diría incluso más: por medio de la afirmación *otra* (en ambos sentidos), consigue exhibir el carácter normativo ínsito en la noción misma de archivo (oficial) y en sus dinámicas de archivación. Volviendo a Derrida (1995b) es importante pensar el archivo (en este caso, histórico) no solo como un lugar de conservación — un ‘contenedor’ — de acontecimientos del pasado, sino también como un dispositivo que establece y regula la modalidad, el orden, la estructura, la inclusión y la exclusión de lo que se archiva: su relación con la misma historia es, por eso, siempre y necesariamente espectral. Es en este sentido que, si el archivo debe concebirse como una narración por reinterpretar, deconstruir, des- y re-montar constantemente (Derrida 1995b), la búsqueda de y el recurso a las alternativas espectralizadas — a sus contra-archivos espectrales — brinda, como en esta ocasión, herramientas contundentes para desarmar su violencia archivadora (instituyente y conservadora) y su poder de legitimación. Asimismo, la oportunidad de *queerizarlo*, es decir, de abrirlo a partir de una distorsión de las mismas representaciones, permite un amplio y radical cuestionamiento de las categorías a través de las cuales se determina una sociedad, exponiendo los proyectos de dominio y exclusión que se reiteran por su trámite.

En *Mapocho*, en conclusión, el filtro de lo espectral y de lo *queer* para el manejo de una memoria institucionalizada, de la historia, de un relato nacional-identitario, ofrece instrumentos hermenéuticos y políticos para desafiar lo

normativo, lo hegemónico, lo violentamente establecido como realidad, o hasta como origen.

### Bibliografía

- Areco, Macarena. 2011. "Mapocho de Nona Fernández: novela híbrida entre la historia y el folletín", *Anales de literatura chilena* N°15, junio, pp. 219-232.
- Blest Gana, Alberto. 1983. *Martín Rivas*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello. [1ª ed. 1862].
- Butler, Judith. 1988. "Performative acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", *Theatre Journal - The Johns Hopkins University Press*, Vol. 40, N. 4, pp. 519-531.
- — —. 1993. *Bodies that Matter*. New York – London: Routledge.
- Calì, Giuseppe. 2024. *Huellas espectrales. Memoria, capitalismo y fantasmas en la narrativa chilena reciente*. Milano: Ledizioni.
- Derrida, Jacques. 1995. *Espectros de Marx*, José Miguel Alarcón, Cristina de Peretti (trad.). Madrid: Editorial Trotta. [ed. or. *Spectres de Marx*, 1993].
- — —. 1995b. *Mal d'archive*. París: Galilée.
- Encina, Francisco. 1940-1952. *Historia de Chile*. Santiago de Chile: Nascimento (20 vols.).
- Ercilla y Zúñiga, Alonso de. 2009. *La Araucana*, ed. de Isaías Lerner, Madrid, Cátedra. [ed. or. 1569].
- Fernández, Nona. 2020. *Mapocho*. Santiago de Chile: Editorial Minúscula. [1ª ed. 2002].
- Fisher, Mark. 2018. *Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*, Fernando Bruno (trad.). Buenos Aires: Caja Negra. [ed. or. *Ghosts of my life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, 2013].
- Galeano, Eduardo. 1982. *Memoria del Fuego I, Los Nacimientos*. Madrid: Siglo XXI.
- Lemebel, Pedro. 2021. *Loco afán. Crónicas de sidario*. Santiago de Chile: Seix Barral. [1ª ed. 1996].
- — —. 2010. *De perlas y cicatrices*. Santiago de Chile: Seix Barral.
- Montecino, Sonia. 1991. *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Opazo, Cristián. 2004. "Mapocho, de Nona Fernández: la inversión del romance nacional", *Revista Chilena de Literatura* 64, pp. 29-45.

**Giuseppe Calì** es Doctor en Lenguas, Literaturas y Cultura Extranjeras por la Università degli Studi Roma Tre y Profesor adjunto de literatura hispanoamericana en la Università degli Studi di Siena, en la Università della Calabria y en la Università degli Studi di Milano. Es autor del libro *HUELLAS ESPECTRALES. Memoria, capitalismo y fantasmas en la narrativa chilena reciente* (Ledizioni, 2024), de artículos científicos y ensayos en revistas especializadas.

**Contacto:** giuseppe.cali@unisi.it

**Recibido:** 30/07/2024

**Aceptado:** 25/11/2025

Copyright © 2025 The Author(s)

The text in this work is licensed under the Creative Commons BY 4.0 International License <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.