

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios Culturales**

Maestría de Investigación en Literatura

Mención Literatura Latinoamericana

## **El tropo del muerto que narra en la literatura latinoamericana**

**El caso *Mapocho* (2002) de Nona Fernández**

Jorge Pablo Mustaffá Quirós

Tutora: Marcela Silvina Croce

Quito, 2025





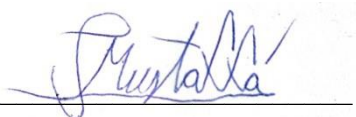
## Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Jorge Pablo Mustaffá Quirós, autor del trabajo intitulado “El tropo del muerto que narra en la literatura latinoamericana: El caso de *Mapocho* (2002) de Nona Fernández”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Literatura mención en Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 24 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

29 de octubre del 2025

Firma: \_\_\_\_\_





## Resumen

El presente trabajo es un acercamiento a *Mapocho* (2002), la primera novela de la escritora chilena Nona Fernández. El objetivo principal es analizar de qué manera el texto se sirve de los recursos de la literatura fantástica para hacer una alegoría con el tropo del muerto que narra, recurrente en la literatura latinoamericana. Dado que la obra teórica de Todorov (1970) es la referencia a la hora de hablar de lo fantástico y esta sentencia a lo fantástico y a lo alegórico como excluyentes, el trabajo toma como objetivos secundarios demostrar que estas formas literarias pueden convivir y nutrirse, además de entender cómo opera en general lo fantástico en la literatura.

Este tratamiento de la novela de Nona Fernández supone restituirla a un sistema literario latinoamericano. En el continente, la narrativa de muertos errantes cuenta con ejemplos en cada país, por lo que es posible esquematizar el sistema y llegar hasta *Mapocho*. Dentro de este sistema se encuentra un grupo más reducido de narraciones que dan voz a los muertos y hacen que ellos cuenten su historia, muertos que, además, anhelan volver a morir y persiguen un final definitivo. Sin la pretensión de establecer una genealogía de influencias, el acercamiento a la novela parte de un método comparativo para explicar la literatura y la teoría de lo fantástico a la luz de otras literaturas.

Es así que, en este ejercicio por entender el funcionamiento interno de *Mapocho*, así como su relación con la literatura del continente, se tratará en paralelo la naturaleza de la literatura fantástica —con Ana María Barrenechea, Rosemary Jackson, David Roas y Brian Richardson como corpus teórico—. La estrategia no es iluminar *Mapocho* con los conceptos de la teoría, sino el ejercicio inverso, puesto que las teorías de la academia no soportan bien la confrontación con ejercicios literarios latinoamericanos, que no suelen ser contemplados en su elaboración.

Palabras clave: Nona Fernández, *Mapocho*, literatura fantástica, alegoría, muerto que narra, narrativa latinoamericana contemporánea, análisis comparativo, gótico latinoamericano, literatura chilena, narrativa de postdictadura



A Natalia V. V.



## Agradecimientos

Al 622, Luis Ponce y Josué Llantuy, por los tres meses en Quito, los libros, lo aprendido, todo lo compartido, el shawarma y toda la comida, el humor y por hacer de ese espacio un hogar tan fugaz como perdurable. Gracias.

A Jennifer Zambrano, Natalia Colorado y Diego Oscullo, por el aguante, también los libros, los paseos y la amistad. Gracias.

A Angie Granada, Dhyana Rocha y Javier Zárate por la compañía, mostrarme la ciudad, también los libros y hacerme sentir en casa. Gracias.

A Marcela Croce, por la confianza, los comentarios, las anécdotas, por leerme y aconsejarme durante estos cuatro meses que resultaron tan cortos. Y por confiarme su segundo nombre. Gracias.

A Natalia Vergara, por acompañar el proceso desde lejos, escuchando mucho de lo que viene antes de que sea escrito. También por fungir de mecenas y mandarme los libros de Nona Fernández. Gracias.

A mi familia, por el apoyo desde el primer momento. Gracias.



## Tabla de contenidos

Introducción.....	13
1. Vínculos conscientes o temáticos: tres casos para explicar <i>Mapocho</i> .....	15
1.1. <i>El occiso</i> (1937) de María Virginia Estenssoro .....	15
1.2. <i>La amortajada</i> (1938) de María Luisa Bombal.....	17
1.3. <i>Pedro Páramo</i> (1955) de Juan Rulfo .....	20
1.4. <i>Cien años de soledad</i> (1967), de Gabriel García Márquez.....	22
Capítulo primero: Definiendo un género.....	23
1. Lo que cuestionamos de Todorov .....	24
2. La respuesta de Barrenechea.....	27
3. Visiones complementarias .....	30
3.1. Literatura de la subversión.....	31
3.2. Lo ominoso y la <i>realidad</i> .....	33
4. <i>Mapocho</i> y lo fantástico.....	35
4.1. Lo antimimético.....	39
Capítulo segundo: Parejas abominables .....	43
1. El desdoblamiento.....	43
2. Pares antagónicos.....	46
2.1. La Rucia y el Indio.....	46
2.2. Lautaro y Valdivia.....	49
2.3. El Diablo .....	50
Capítulo tercero: Sobre una poética del espacio y el cuerpo en <i>Mapocho</i> .....	55
1. La casa y la grieta .....	55
1.1. <i>La mise en abyme</i> .....	56
1.2. Una grieta.....	58
2. Abriendo puertas.....	62
2.1. El crucero del horror .....	63
2.2. El Estadio Nacional .....	68
3. El río, el mar y la muerte .....	72
Conclusiones.....	77
Obras citadas.....	83



## Introducción

### Latinoamérica (1937 – 2002), una gran casa llena de muertos

Dos textos de igual valor  
inspiraron la empresa  
“Pierre Menard, autor del Quijote”, J. L. Borges

Que la muerte no es el fin sino un nuevo inicio es una afirmación que podría esperarse en un discurso religioso. No obstante, es también la premisa de un significativo grupo de narraciones latinoamericanas. La muerte como segunda vida es el eje temático que enlaza a buena parte de la literatura del continente a lo largo del siglo XX y lo que llevamos del siglo XXI. En este periodo de tiempo distintas manifestaciones literarias han indagado y propuesto tratamientos y significados para esa vida *otra*. Algunas de las más originales parten con el propio muerto contando su historia y experiencia, con la muerte a manera de *espacio* del que no se puede huir o con la posibilidad de morir otra vez dentro de ella como vía de escape.

De ese grupo de narraciones, probablemente las más conocidas sean *Pedro Páramo* de 1955, escrita por el mexicano Juan Rulfo, y la novela colombiana *Cien años de soledad* de 1967, de Gabriel García Márquez. La primera reúne las características de estar narrada por el protagonista muerto y con ese estado a modo de condena perpetua. Mientras la segunda, como tema secundario, indaga en muertos que envejecen a pesar de su naturaleza y que tarde o temprano volverán a morir, tal es el caso explícito de los personajes de Melquíades y de Prudencio Aguilar. Otro factor común entre ambas novelas es el entorno de violencia en el que tienen lugar, además de una participación principal de los espacios habitados por vivos y muertos.

Pasando al siglo XXI, en el año 2002 se publica por primera vez *Mapocho* de la escritora chilena Nona Fernández. Esta obra narrativa toma el tropo del muerto errante para hacerlo hablar mientras recapitula episodios históricos que, según la propia novela, Chile no termina de sanar. No solo retoma los mecanismos empleados en las obras predecesoras, también hace de ellos una alegoría. En *Mapocho*, los muertos no pueden descansar mientras no se les restituya el espacio negado en la historia oficial. La novela, en su dimensión alegórica, sintetiza la historia de Chile tomando como referencia sus momentos más violentos: la colonia y las dictaduras. Estas implicaciones saltan en medio

de la historia de la Rucia, mujer que regresa a Santiago para buscar a su hermano, el Indio y, en el proceso, se reencuentra con Fausto, su padre.

Es importante resaltar que al marcar los paralelismos entre las novelas citadas — y las que se añadirán a la lista— no se busca imponer una línea de sucesión temática, como si *Pedro Páramo* inspirara *Cien años de soledad* y esta, a su vez, *Mapocho*. No. En realidad, lo que se pretende en un primer momento es restituir la novela de Nona Fernández a un sistema literario latinoamericano en el que, más allá de solo formar parte, ocupa un lugar primordial, ya que recoge y sistematiza otras producciones, las que a su vez operan como contexto de lectura de su propuesta. A su vez, si la intención es dibujar esa línea de sucesión, el punto de partida está en 1938 con otra novela chilena: *La amortajada* de María Luisa Bombal.

Retrocediendo un poco más en el tiempo, en el año 1937 se publica el relato “El occiso” dentro del libro homónimo. Esta obra de la boliviana María Virginia Estenssoro dialoga indirectamente tanto con Bombal como con Fernández. Si bien lo más probable es que ninguna de las dos últimas haya tenido contacto con la obra de Estenssoro, es posible trazar más de un vínculo temático con el resto de las obras que mencionaremos para restituir no solo a *Mapocho* sino también a *El occiso* en este sistema literario latinoamericano de muertos que vuelven a morir.

No se tratarán en profundidad las siguientes narraciones, pero es importante al menos mencionarlas como parte de dicho sistema literario, como predecesoras y sucesoras de la narrativa latinoamericana de muertos del siglo XX y pertenecientes a distintos puntos del continente. Entre ellas están *Memorias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Joaquim Maria Machado de Assis; algunos relatos de *Añejeras paceñas* (1930), de Ismael Sotomayor; *Los recuerdos del porvenir* (1963), de Elena Garro; *Bruna, soroche y los tíos* (1973), de Alicia Yáñez Cossio; “Chicos que vuelven” (2009), de Mariana Enriquez; incluso un ejemplo que cruza la temática con la ciencia ficción, *Los cuerpos del verano* (2012), de Martín Felipe Castagnet. Una lista completa es inabarcable, pero sí es posible y pertinente identificar las características que más se repiten en dicha narrativa, rastrearlas hasta *Mapocho*, analizar cómo esta novela aprovecha y subvierte algunos motivos comunes y restituirla al sistema literario latinoamericano de muertos que a veces narran y otras veces vuelven a morir.

Para desentrañar el mecanismo alegórico que opera en *Mapocho*, es sustancial entender los alcances y límites del género al que pertenece: el fantástico. Es así que, en una operación paralela e indivisible del análisis de esta novela, procuraremos demostrar

que el fantástico y la alegoría no son formas literarias excluyentes, sino que incluso se enriquecen mutuamente. Ya que buena parte del corpus teórico más difundido sobre lo fantástico asegura que no posee dimensiones alegóricas, nos dedicaremos en parte a entender cómo *Mapocho*, con su sola existencia como novela, rebate esa afirmación errónea. Para ese propósito es importante también establecer qué hace al fantástico distinto de otros géneros, modos o categorías estéticas.

Revisemos, por lo pronto, qué motivos se repiten más en este conjunto de obras y cómo se han tratado en diferentes momentos del siglo XX.

## 1. Vínculos conscientes o temáticos: tres casos para explicar *Mapocho*

Como paradas obligatorias previas a *Mapocho*, es pertinente revisar el tratamiento que estos antecedentes dan a sus muertos. En “El occiso” encontraremos ya a un primer cuerpo que percibe su entorno desde el ataúd, para luego morir dentro de la muerte. Mientras que en *La amortajada* —que es a su vez un punto de partida explícito para Nona Fernández— nos toparemos con la muerta narrando desde su lecho, en un ejercicio dialógico entre el pasado y el presente y en cuyo final se persigue esa segunda muerte. Luego, con *Pedro Páramo*, veremos paralelismos que se superponen a *Mapocho*: un pueblo habitado por vivos y muertos, un hermano que guía al otro al espacio de la muerte y los finados errantes exigiendo justicia por sus decesos violentos.

### 1.1. *El occiso* (1937) de María Virginia Estenssoro

Ubicar “El occiso” dentro de un género literario resulta una tarea confusa y variable según el propósito. ¿Se trata de narrativa en verso o prosa poética? (Mitre 2012, citado Molina Ergueta 2021, 16) ¿Es una novela de tres capítulos o tres relatos independientes con algunas conexiones? No sería la primera vez que se discute su pertenencia a algún género tomando como referencia la forma y la estructura; sin embargo, sí es posible restituir este a la literatura gótica latinoamericana escrita por mujeres y a la narrativa de muertos del continente. Y así trazamos una línea que llega directo hasta *Mapocho*.

“El occiso”<sup>1</sup>, relato que nos interesa y se halla dentro del libro homónimo, narra el estado, los sentires y la disolución de un cadáver en su ataúd. Está de alguna manera despierto y siente los gusanos que lo consumen, pero no tiene libertad de acción, está atrapado en su cuerpo tieso de muerto. El relato inicia con la fuerza de quien toma una bocanada de aire tras emerger del agua: “Fue como un despertar” (Estenssoro 2021, 39). No revive, no resucita, no regresa ni se levanta en una forma fantasmal clásica, no: “Despertó muerto. / Estaba muerto: sin voz, sin motivación, sin vista, sin calor!”<sup>2</sup> (Estenssoro 2021, 39–40).

Este finado, a pesar de no ver y no percibir calor, sí es sensible a los sentidos del olfato y del tacto, además de ser capaz de experimentar miedo, horror y alegría. Su cajón es un caldo de cultivo de podredumbre en el que nacen los gusanos que lo disolverán hasta llegar a su forma final: “¿Era, que un musgo fétido, con hedor de podredumbre, le brotaba de las cuencas orbitarias, le escocía en las fosas nasales, y le resbalaba por los pómulos como gotas de sangre tibia y negruzca? / ¿Eran los gusanos?... / ¡¡¡¡Ay!!!! / ¡ERAN LOS GUSANOS!” (Estenssoro 2021, 42, las mayúsculas son de la autora). Tanto Bombal como Fernández trabajarán también en sus respectivas obras sobre qué siente un cuerpo muerto.

Mientras los gusanos se comen los restos del occiso, este va sucumbiendo y despertando una y otra vez del sueño clorofórmico (Estenssoro 2021) para, tras el último bocado, resurgir ahora sí como una forma fantasmal en toda regla. Deja de ser el occiso y pasa a llamarse el Ser. Un ser que no solo ha vivido la muerte de los vivos y ha atravesado la disolución de su cuerpo en la tierra y los gusanos, sino que se enfrenta a un fin total: “Ya no había vida ni muerte. [...] Se debía llegar al FIN. El FIN inconmensurable, último, terrible y definitivo” (Estenssoro 2021, 55; las mayúsculas son de la autora). Más allá del muerto que despierta, motivo que dialoga con Bombal y Fernández, lo que reduce a estas narraciones a un grupo de interés es la propuesta del “fin último” o lo que Bombal llamará un año después “la segunda muerte: la muerte de los muertos” (2016, pos. 1420).

---

<sup>1</sup> Por rigor filológico, podemos apuntar que el relato está dividido en tres partes —no confundir con los tres relatos que componen el libro—. Dos de ellas, sin embargo, no fueron parte de la publicación original de 1938, que solo contó con la primera; se incluyen recién en 1971 (Molina Ergueta 2021, 15), año siguiente a la muerte de Estenssoro. Es al final de la tercera parte cuando el occiso, ya convertido en el Ser, enfrenta el fin último, como lo veremos más adelante.

<sup>2</sup> La primera edición de 1937 carece de signos de admiración e interrogación de apertura. Aunque en la segunda edición, de 1971, son añadidos. La edición consultada de 2021 mantiene las omisiones en algunos casos concretos. Así se especifica en las notas del editor.

(Una obra contemporánea que, como “El occiso” y *La amortajada*, también trabaja la disolución del cuerpo en los insectos y la tierra es *Nuestra piel muerta* de 2019, donde Natalia García Freire escribe, así como pasa en *Mapocho*, sobre la muerte como una vía de escape, de liberación: “La resurrección de nuestra carne es un milagro. No hay un espíritu que asciende sino un cuerpo que se deshace y baja en espirales por la tierra formando una vida más perfecta y simétrica” (2021, 137). En esta novela, Lucas, el protagonista, tiene como narratario a su padre muerto enterrado en el patio, pero es más un ejercicio de desahogo por parte del personaje, ya que el padre no es un interlocutor: nunca responde. Por otro lado, solo sabemos de Lucas mientras narra vivo. Cuando logra su cometido de morir encerrado en casa, nos chocamos con el punto final de la novela).

Finalmente, y antes de pasar a *La amortajada*, conviene señalar cómo en “El occiso”, ya cuando este se enfrenta al fin último, se vinculan muerte y masas de agua como metáfora de un retorno al origen del ciclo de la vida: “No había otra cosa que agua y ruido. [...] Y la angustia del Ser flotaba, se sumergía, salía a la superficie de esas aguas, buscando el Espíritu del Génesis que, ‘al principio se movía sobre el haz de las aguas’ y que absorbiéndolo, sería por fin el FIN” (Estenssoro 2021, 56; las mayúsculas son de la autora).

## 1.2. *La amortajada* (1938) de María Luisa Bombal

María Virginia Estenssoro escribió “El occiso” tras un viaje por Europa que empezó en 1929 y que duró al menos tres años (Molina Ergueta 2019) y lo publicó en 1937. La trayectoria de María Luisa Bombal antes de *La amortajada* tiene algunas similitudes (Canelas 2019), con la diferencia de que la estancia en Europa fue más larga, pues ahí estudió en La Sorbonne (Biblioteca Nacional de Chile 2025b, accedido 16 de julio de 2025). Ambas escribieron sobre un muerto que despierta, percibe y siente su entorno. Ambas obras llevan títulos que dan cuenta de la condición del protagonista: *El occiso*, que significa “muerto violentamente” y *La amortajada*, por el sudario que cubre a la muerta por enfermedad. La toma de consciencia del muerto es el inicio del relato. Mientras en Estenssoro se dice: “Fue como un despertar” (2021, 39), el íncipit de *La amortajada* dice: “Y luego que hubo anochecido, se le entreabrieron los ojos” (Bombal 2016, pos. 311). Las obras dialogan incluso en sus primeras líneas —se podría sumar al

diálogo el despertar del muerto en “Viaje a la semilla” (1944) de Alejo Carpentier<sup>3</sup> (Hosiasson 2024)—. También están, desde luego, la propuesta de la segunda muerte y la vinculación muerte-agua ya mencionadas, y que Nona Fernández rescatará de Bombal. Una investigación comparativa entre las vidas y obras de ambas autoras<sup>4</sup> tiene que ser motivo de otro trabajo que las aborde de forma exclusiva.

*La amortajada* narra la historia de Ana María a lo largo de dos periodos: la noche de su velorio y el recuerdo de algunos momentos significativos de su vida, por lo general ligados a la memoria de otros personajes. Si en *El occiso* se presenta un aura con reminiscencias góticas —¿síntoma del viaje a Europa, quizá?— con alusiones a la sangre y los gusanos que la consumen como vampiros, además del escenario de ultratumba, en *La amortajada* el repaso por la vida de Ana María está condicionado en parte por los roles de tres pretendientes. Queremos decir que la figura de la mujer en medio de tres posibles amores, previo a un despertar *post mortem*, suena a algo conocido: es un cuadro que remite directamente a Lucy Westenra, los tres pretendientes simultáneos y su despertar en el mausoleo ya en forma de vampiro. Hoy se habla mucho de formas góticas latinoamericanas, tropicales y andinas que pueden tener sus raíces en estas autoras de la década de los 30. Eso sí, hay que procurar no caer en una lectura de Bombal como un “gótico anacrónico” (Hosiasson 2024, 31). *La amortajada* no es una historia de vampiros, desde luego, pero la vida en muerte es el tema central de esa literatura, por lo que la asociación no está de sobra, más cuando hablamos de personajes conscientes de su condición en el ataúd.

La apuesta de Bombal tiene características propias. ¿Cómo valora un muerto su vida? ¿Quiere seguir viviendo o está cómodo en su nueva condición? Si pudiera volver a codearse con los vivos, ¿lo haría? No son preguntas que se planteen en la novela de forma explícita, pero sí claves de lecturas desde las que es posible acercarse al texto. En síntesis, la gran respuesta es que sí, Ana María está cómoda con su muerte para el final de la novela. Ha repasado y evaluado su biografía desde una perspectiva novedosa, aquella que solo puede ser dotada por la muerte. Laura Janina Hosiasson lo explica así:

---

<sup>3</sup> “Don Marcial, marqués de Capellanías, yacía en su lecho de muerte, el pecho acorazado de medallas; escoltado por cuatro cirios con largas barbas de cera derretida. [...] Los cirios crecieron lentamente [...]. Don Marcial pulsó el teclado lentamente y abrió los ojos” (Carpentier 1996, 11 en Hosiasson 2024, 41).

<sup>4</sup> En ambos libros ronda la presencia de abortos e infidelidades sugeridas y muy sutiles, acercamientos literarios como mínimo escandalosos para la época.

Llama la atención la naturalización del evento y la conciencia de que en ese instante final es cuando los acontecimientos de una vida, exentos ya de las pasiones que los circundaron, cobran otra dimensión, la de una historia con comienzo, medio y fin. En ese sentido, la narrativa establece un vivo contrapunto entre la manera como las experiencias fueron vivenciadas en su momento y el modo como van siendo redimensionadas por la perspectiva temporal distanciada que les otorga otro valor dentro de la nueva gramática general del acontecer. (2024, 32)

Vale la pena aprovechar la escala de una biografía personal y la lectura de Hosiasson para introducir una categoría de análisis: el futuro pasado de Reinhart Koselleck (1993). Ningún acontecimiento histórico se juzga igual desde momentos distintos y, en el plano de la ficción, la muerte como punto de vista resignifica una vida. Quizás aún viva y con la muerte como amenaza futura, Ana María habría valorado su vida de otra manera y hubiese deseado postergar su inevitable reposo en el mausoleo, pero desde la perspectiva de su presente como difunta, es decir, como *habitante* del futuro según su pasado, la recapitulación de los hechos tiene un valor improbable si se hubiera juzgado desde el estado previo, en este caso, desde la vida. Este mirar al pasado para entenderlo desde la muerte es trabajado en una escala mucho más extensa en *Mapocho*: una escala histórica y nacional.

Para llegar a esa conclusión, la novela reparte el relato en una polifonía de voces con roles bien marcados. El narrador omnisciente con focalización interna casi exclusiva en Ana María da cuenta de lo que la muerta percibe desde su lugar de enunciación. Todo aquello a lo que sus sentidos están alertas nos llega mediante la tercera persona de ese narrador. Por su parte, Ana María, desde la primera y segunda persona, rememora episodios puntuales de su vida tomando como narratarios a quienes se van acercando a su lecho. La narración está dirigida a ellos, les habla, aunque —como el padre de Lucas en *Nuestra piel muerta*, pero con los roles invertidos— los vivos no la escuchan. En ese sentido, cuando los muertos narran, no está de más preguntarse quién es el narratario, si lo hay. Por último, son dos los personajes, además de la amortajada, que tienen el privilegio de narrar: Fernando y el padre Carlos<sup>5</sup>, desde cuyas perspectivas se revela más del carácter problemático que tuvo la vida de Ana María para su entorno.

La novela es un ir y venir entre la habitación de la muerta y el pasado: el ejercicio narrativo es un péndulo que oscila entre el presente y el pasado. El presente se caracteriza por lo estático de la protagonista mientras el entorno es el que se mueve. Entra y sale

---

<sup>5</sup> Vale aclarar que la figura del padre Carlos y el desarrollo del tema religioso que acarrea no aparecen en la primera versión de *La amortajada* (1938) sino que se suman a partir de la segunda, la de 1941.

gente, las cortinas se abren y cierran, los ruidos del exterior inundan el lecho. Es así en la mayor parte de la novela, hasta que empieza la marcha fúnebre por el pantanal. El delirio vegetal se va cultivando en el espacio de la memoria que transcurre entre las tormentas, el río, el bosque y el campo; y alcanza su punto más álgido cuando la amortajada es cargada para ser llevada al mausoleo: “Y así fue como empezó a descender, fango abajo, por entre las raíces encrespadas de los árboles. [...] Hizo pie en el lecho de un antiguo mar y reposó allí largamente. [...] ¡Ah, si los hombres supieran lo que se encuentra bajo ellos, no hallarían tan simple beber agua de las fuentes! Porque todo duerme en la tierra y todo despierta de la tierra” (Bombal 2016, pos. 1407).

La amortajada está a solo pasos de regresar a la tierra y fundirse, deshacerse en ella, *ser* la disolución como el occiso de Estenssoro o como lo planea Lucas de García Freire. Para comparar *La amortajada* con el cuento de Carpentier, Hosiasson describe un punto en común entre ambas narraciones: “La estructura circular que hace detener el momento de la muerte del personaje para insertar la revisión de los instantes más significativos de una vida, y después retomar el curso de la desintegración de cuerpo y su reintegración en el curso cosmogónico” (2024, 41). Lo descrito por Hosiasson puede ser válido para cualquiera de las narraciones citadas —para “El occiso” habría que suprimir la cuestión de la memoria—, por lo tanto, *La amortajada* supone una parada obligatoria para hablar de la literatura latinoamericana de muertos en general y de *Mapocho* en particular.

Al flujo de Bombal, compuesto por el pantanal y vegetación, la marcha fúnebre y hasta una alfombra azul fuera de lugar —que previamente se señala como el mar a los ojos de los niños— se opondrá el río de Nona Fernández, el Mapocho, que constituye un flujo distinto, compuesto por más muertos que vivos y en medio de los desperdicios de la urbe.

### 1.3. *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo

De *La amortajada*, Borges escribió en la revista *Sur* que es “[un] libro que no olvidará nuestra América” (1938, 81), luego de que Bombal hiciera caso omiso a sus consejos sobre el argumento. No se equivocó, pues la autora chilena fue motivo de admiración para Juan Rulfo, quien casi dos décadas más tarde escribió otra novela de muertos errantes. Al respecto, Hosiasson (2024) rescata la siguiente cita de Reina Roffé:

“[Juan Rulfo] quedó para siempre enamorado de la prosa de María Luisa Bombal” (2003, 150 citada en Hosiasson 2024, 41).

Con *Pedro Páramo* nos acercamos a *Mapocho* por el contenido temático y la estructura de las obras; es decir, por el tratamiento de los muertos, el manejo de los marcos temporales y el uso de los escenarios como microcosmos de realidades más grandes.

Mucho se puede especular sobre los paralelismos entre *Mapocho* y *Pedro Páramo*: ambas son historias en las que los protagonistas regresan a la ciudad o pueblo de su infancia tras la muerte de sus madres y con sus hermanos como una especie de guías, una suerte de Carontes, el Indio y Abundio Martínez, respectivamente. Ambos, la Rucia y Juan Preciado, se dan cuenta de que en realidad están muertos y de que el resto del pueblo o ciudad también lo está; hay una búsqueda de los padres en las dos historias y la idea final de que ya muertos no pueden escapar ni de Santiago ni de Comala, además de la distorsión de los marcos temporales. A pesar de las similitudes, en una entrevista Nona Fernández explica que el detonante o antecedente más directo para *Mapocho* no está en Rulfo, cuya novela no había leído hasta empezar a escribir la suya:

Yo debo reconocer que leí *Pedro Páramo* cuando estaba escribiendo *Mapocho*. Imagínate tú lo irresponsable de mi parte, pero así fue. Creo que Leonart me dijo “No puedes estar escribiendo esto y no haber leído a Rulfo”, y lo agarré en ese momento. De niña tenía debilidad por las ánimas y el terror. Yo creo que una de las grandes influencias como para poder abordar ese registro fue la Bombal y por eso pongo el epígrafe de *La amortajada*. (Guerrero 2022, párr. 27)

Puede que citar una entrevista esté de sobra, pues en el prólogo de *Mapocho* (2019),<sup>6</sup> Nona Fernández ya marca el vínculo directo con *La amortajada*, pero en estas palabras explica algo de la relación con *Pedro Páramo*. ¿Es importante saber si hay una relación directa? No necesariamente, lo que sí es evidente es el vínculo que mantienen dentro del sistema literario (Candido 2008). También podríamos recordar alguna de las catorce definiciones que Italo Calvino (1994) hace de los clásicos para tener presente que, en cuanto clásico de la literatura latinoamericana, Nona Fernández no necesitaba leer *Pedro Páramo* para que este operara en su subjetividad.<sup>7</sup> Por su parte, el epígrafe tomado de *La amortajada* va más allá de esa afición por las ánimas: adelanta uno de los temas capitales de la novela.

---

<sup>6</sup> “Hechizo de mierda” es el título del prólogo en la edición boliviana de 2019 por la editorial El Cuervo; sin embargo, en la edición del Fondo de Cultura Económica de 2021 ocupa el lugar del epílogo.

<sup>7</sup> Incluso ella lo pone en tela de juicio al hablar de sus referentes al escribir *Mapocho*: “Supongo que está Rulfo. Supongo que está Lemebel” (Fernández 2021, 228).

#### 1.4. *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez

Corresponde también, por los motivos que ya veremos, hacer una breve mención a *Cien años de soledad*. Establecer este vínculo es inevitable porque, a pesar de no ser nunca mencionado como referente —y sin ninguna necesidad de que lo sea— los motivos e imágenes que se repiten entre las dos novelas enriquecen la discusión. Ya sea que se trate de la casa como encarnación del linaje que ve su fin ante una relación endogámica, ya sea por un tren cargado de centenares de muertos que irán a parar al mar: la novela de García Márquez no puede no mencionarse cuando se trata de muertos que habitan una casa.

También están presentes, como ya lo señalamos, los muertos que vuelven a morir, que ansían ese descanso prometido. Recordemos a Gaston Bachelard (2012) cuando escribe sobre la existencia de dos imágenes poéticas soñadas por separado: no solo se refuerzan mutuamente, sino que la imagen pierde gratuidad. Nuestro acercamiento a *Mapocho* no llevará, además de la indagación en la novela misma, a una cacería de imágenes que refuerzan y explican sus mecanismos. Más allá de un pequeño soporte teórico para indagar en el género fantástico, explicaremos la literatura con literatura.

## Capítulo primero

### Definiendo un género

No puede ser, pero es.  
“El libro de arena”, J. L. Borges

Dado que el objetivo de este trabajo es mostrar cómo Nona Fernández se sirve del género fantástico para construir una alegoría con *Mapocho*, es pertinente hacer una revisión teórica sobre los autores y la bibliografía que tratan de definir lo fantástico. Es un paso importante ya que, según la definición de turno, la alegoría puede entenderse como excluyente al género a tratar, postura que consideramos errónea. En ese sentido, el punto de partida obligatorio es la *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov, obra publicada por primera vez en 1970 y que para varios autores constituye el primer acercamiento serio y sistemático al género. No obstante, y a pesar de la autoridad del teórico búlgaro, nuestro faro será la respuesta inmediata de la crítica argentina Ana María Barrenechea en su “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)” de 1972, por ampliar el abanico del género y demostrar una cohabitabilidad entre lo fantástico y lo alegórico. Por otro lado, en *Fantasy: The Literature of Subversion* de 1981, Rosemary Jackson también procura por su lado llenar algunos de los vacíos del estudio introductorio de Todorov al preocuparse por incluir el psicoanálisis y las lecturas sociopolíticas en la discusión. *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico* de 2011, de David Roas, ofrece una mirada contemporánea más fresca y que enfrenta la cuestión de lo no-real desde el cuestionamiento de lo *real* per se. Y, finalmente, Brian Richardson (2015) propone una gama de categorías basadas en el contraste con la literatura mimética.

Los puntos en común de estos enfoques convergen, por ejemplo, en las temáticas de lo fantástico y su vinculación con el gótico clásico; también en catalogar la literatura según su nivel de *realismo* en no más de tres categorías base. No ahondaremos demasiado en ellos, pues los damos por sentado y saltarán por sí solos a la luz al analizar *Mapocho*. La discusión y comparaciones se centrarán en la sustancia que hace a lo fantástico, sus límites, puntos de partida y relación con la alegoría.

## 1. Lo que cuestionamos de Todorov

Luego de descartar clasificaciones que considera arbitrarias o metodológicamente deficientes, Todorov (2020) define a la literatura fantástica como aquella que genera una vacilación en el lector y en su proyección en el personaje protagónico, pues este último también vacila a la hora de buscar respuestas para lo que ven, y no pueden creer, sus ojos. El universo narrativo está construido de forma análoga al mundo real, pero un hecho sobrenatural se presenta ante los personajes. Ellos y el lector implícito pueden —o deben—, ante la vacilación, inclinarse ya sea por una explicación de corte realista —por muy improbable que pueda ser según el caso— o por la aceptación de la existencia de fuerzas sobrenaturales y mágicas. Y hasta ahí llegaría lo fantástico, porque para el autor se trata de un género evanescente que se diluye ni bien lector y personaje optan por cualquier tipo de explicación. “Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos opciones, se deja el territorio de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso” (Todorov 2020, pos. 340).

El primer problema deviene de esa cualidad evanescente: más que un género, lo fantástico parece ser para Todorov en realidad un estado volátil de dudas e incertidumbres ante un hecho aparentemente inentendible. Cuando lector y personaje aceptan una explicación realista, el relato queda enmarcado en lo extraño<sup>8</sup>; cuando aceptan una explicación mágica o sobrenatural, en lo maravilloso. Entonces lo fantástico se constituye en una especie de antesala del desenlace de estos géneros, como si fuera apenas un momento del relato o una sección de su estructura. De esa manera, lo fantástico está determinado, según Todorov (2020), por la intrusión de un determinado hecho sobrenatural en un mundo u orden *realista*, la vacilación del lector implícito y personajes ante la naturaleza de ese hecho y la explicación que se dé al acontecimiento, explicación que termina por cerrar —o matar— lo fantástico como género. Matar el género porque, si el esclarecimiento de los hechos acaba con la vacilación, lo fantástico no soportaría una segunda lectura: al conocer la naturaleza del hecho, en esa segunda lectura, estaríamos ante un relato extraño o maravilloso, y ya no más fantástico. El mismo Todorov roza esa conclusión al equiparar al género fantástico con el policial, luego de referirse a Poe y su literatura cuasifantástica:

---

<sup>8</sup> La traducción de Silvia Delpy se refiere a lo *extraño*; sin embargo, cuando Ana María Barrenechea se refiera al mismo género lo hará como lo *extraordinario*.

Sabemos también que Poe dio origen a la novela policial contemporánea, y esta cercanía no es fruto de la casualidad; a menudo se afirma, por otra parte, que los cuentos policiales reemplazaron los cuentos de fantasmas. Aclaremos la naturaleza de esta relación. La novela policial con enigmas, en que se trata de descubrir la identidad del culpable, está construida de la siguiente manera: por una parte, se proponen varias soluciones fáciles, a primera vista tentadoras que sin embargo, resultan falsas; por otra parte, hay una solución absolutamente inverosímil, a la cual solo se llegará al final [...] La novela policial con enigmas se relaciona con lo fantástico, pero es, al mismo tiempo su opuesto. (Todorov 2020, pos. 721-36)

Más adelante en el estudio, dice:

Señalemos por fin que el relato fantástico no es el único que hace hincapié en el tiempo de percepción de la obra: la novela policial con enigmas lo acentúa aún [sic] más. Puesto que hay una verdad por descubrir, el autor nos pondrá frente a una cadena rigurosa de la cual no es posible desplazar ningún eslabón; por este motivo, y no a causa de una deficiencia de escritura, las novelas policiales no se releen. (Todorov 2020, pos. 1353)

Vamos por partes. Primero, resulta llamativo que Todorov excluya en gran parte —por no decir toda— la obra de Poe del género fantástico. Más adelante, cuando tratemos el trabajo de la poética del espacio en *Mapocho*, resultará evidente el asombro, más cuando el teórico búlgaro se refiere específicamente a “La caída de la casa Usher” (1839) como un cuento que se acerca a lo fantástico sin llegar a serlo. Luego está lo evidente; mediante esa comparación con la novela policial, Todorov mata lo fantástico al reducirlo a un mero estado de duda que se termina y no opera igual en una segunda lectura. Lo que prima en su teoría es la vacilación, incluso más que un hecho sobrenatural explícito. Y sin vacilación no habría fantástico. Entonces una segunda lectura fantástica es imposible en el marco de su definición.

Hasta este punto hemos realizado un breve repaso por sus consignas iniciales. Queda, sin embargo, el punto que más vincula esta teoría con nuestro tema, y que nos dedicaremos, en parte, a rebatir. Para Todorov, el fantástico es excluyente a la poesía y la alegoría. Da la impresión de que la definición de lo fantástico según Todorov no es tal, es decir que, en lugar de conceptualizar un género, se ocupara de decir qué no es. Lo fantástico no es lo extraño ni lo maravilloso, tampoco la poesía ni la alegoría. Esta especie de definición negativa, basada en el contraste con lo que no es, se debe al carácter volátil que le atribuye. No obstante, parece que cualquier teoría de géneros se sostiene en la comparación: “En términos más generales, es preciso decir que un género se define siempre con relación a los géneros que le son próximos” (Todorov 2020, pos. 367). Estudios posteriores mantendrán su propuesta de ubicar lo fantástico entre lo extraño y lo maravilloso, pero sin el carácter evanescente. Roas (2016), por su parte, ubicará al

fantástico como un macrogénero, o categoría estética para él, que se yergue sobre otras formas en las que lo no natural irrumpe en lo *natural*.

Volvamos a la segunda condición de lo fantástico: ni poesía ni alegoría. Ya que la obra a tratar, *Mapocho*, constituye una novela, no profundizaremos en los motivos por los que Todorov rechaza a la poesía como forma fantástica. Basta decir que la considera ajena al género por no estar, generalmente, constituida por un lenguaje representativo, ya que otra condición de lo fantástico sería que el hecho no natural esté —previo a inclinarnos por una respuesta a la vacilación— explicitado con un lenguaje literal de la obra. Por *representativo* Todorov no se refiere a la apelación a una realidad externa al texto —hecho que parece incomodarlo—, sino que “[e]l carácter representativo rige una parte de la literatura, que resulta cómodo designar con el término de *ficción*, en tanto que la *poesía* no posee esta aptitud para evocar y representar” (Todorov 2020, pos. 876, el énfasis es del autor). En su respuesta a Todorov, Ana María Barrenechea (1972) cita el poema “El Golem” (1958) de Jorge Luis Borges como prueba suficiente de que fantástico y poesía no son excluyentes, además de que un poema también puede ser representativo según esos términos.

Sobre la alegoría, Todorov se refiere a que la literatura, en tanto obra del y en el lenguaje, no necesita ni debe apelar a realidades externas para funcionar. Lo fantástico opera en el plano de lo explícito y literal: “[Lo literal] se trata más bien de lo que se denomina también sentido propio, por oposición a sentido figurado, en este caso, el sentido alegórico” (Todorov 2020, pos. 916). Por lo que la alegoría, al operar solo mediante una doble significación del lenguaje, escapa a este nivel literal. Es importante señalar desde ya que, incluso apelando a un significado o realidad extradiagéticos, es posible mantener el significado literal dentro del relato fantástico, incluso que la alegoría pase inadvertida para un lector distraído y la historia funcione independientemente de ella. Lo que parece incomodar a Todorov, en realidad, es cualquier apelación a una realidad externa a la obra, ya que “el texto literario participa de la tautología: se significa a sí mismo” (Todorov 2020, pos. 119) y no a algo externo —recordemos que esta es una posición muy típica de la época, que corresponde al momento estructuralista de este autor—. Pero si “la literatura existe en tanto esfuerzo por decir lo que el lenguaje corriente no puede decir” (Todorov 2020, pos. 314), ¿qué le impide referirse a dos, tres o más significados a la vez sin sacrificar el lenguaje literal contenido en la obra?

Ahora bien, no solo lo fantástico tiene que estar presente en el nivel literal de la obra. Según Todorov (2020), para diferenciar cualquier tipo de interpretación personal

sobre la obra de una alegoría, esta última también debe estar explicitada en el relato. Ya veremos cómo *Mapocho* hace evidente la alegoría sin anular lo fantástico. Pero bajo este enfoque podemos entender por qué Todorov enemista lo fantástico con la alegoría: si al inclinarnos por una explicación caemos en lo extraño o lo maravilloso y se termina lo fantástico, la alegoría operaría también como una explicación del hecho sobrenatural. Así, el lector implícito abandona la vacilación: no importa si se aclaran los hechos o no, la única explicación importante ahora es que todo el relato se trata de una extensa metáfora para llegar a otro significado. Y la irrupción de lo anormal en el mundo deja de ser lo principal: carece de importancia.

Antes de cerrar este punto, hagamos una breve mención al abanico temático que Todorov identifica como recurrente en la literatura fantástica. De todos los tópicos que menciona, el doble o el desdoblamiento del ser, el reflejo invertido, cualquier forma más o menos vampírica y la insinuación de vínculos sexuales no normativos<sup>9</sup> están presentes en *Mapocho* y son motivos clásicos del gótico. No es casual el vínculo entre lo fantástico y estas formas del terror literario; Roas (2016) cambiará la vacilación de Todorov por la sensación ominosa —o el *Unheimliche* freudiano— como condición de lo fantástico. Además, la presencia de estos motivos nos permite referirnos no solo a *Mapocho*, sino también a “El occiso” y *La amortajada* como manifestaciones góticas latinoamericanas y con trazos de terror muy previas a la *nueva* ola del gótico escrito por mujeres en el continente.

## 2. La respuesta de Barrenechea

Dos años después de la publicación de la *Introducción a la literatura fantástica*, Ana María Barrenechea publicó su “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana)” (1972), en el que se presta a corregir algunos puntos de la definición de Todorov sobre lo fantástico. Más allá de seguir dando vueltas sobre la pertinencia o no de la propuesta de ese último, el ensayo de Barrenechea propone criterios claros y simples para identificar lo fantástico y consolidarlo como un género, en lugar de una sensación volátil o un momento puntual de vacilación. Además, concilia lo fantástico con la alegoría y hace una clara diferencia respecto del maravilloso,

---

<sup>9</sup> Una vez más, resulta inentendible que Todorov haya excluido de lo fantástico a “La caída de la casa Usher” de Poe, viendo los principales temas que identifica en el género y el desenlace del propio cuento.

que también nos será útil para señalar las partes de *Mapocho* que pertenecen a su nivel metadieético.

Barrenechea establece como punto sustancial del fantástico la problematización sobre el hecho no natural, que es diferente a la vacilación. “Aclaro bien: la problematización de su presencia (*in absentia* o *in praesentia*) y no la duda acerca de su naturaleza, que era la base de Todorov” (Barrenechea 1972, 392–3). Con Todorov, lo fantástico termina cuando se disipan las dudas sobre el origen del acontecimiento increíble y el relato deviene extraño o maravilloso. Mientras que para Barrenechea “la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales” (1972, 393). Es decir que basta con que el relato problematice el hecho inexplicable. El foco no está en la búsqueda de una explicación: no importa el origen del elemento que viola las leyes naturales. Lo que importa es que ese hecho implique un problema y una ruptura dentro del universo narrativo o, en su defecto, una desnaturalización de lo cotidiano. De esta manera, el hilo de lo fantástico se mantiene a lo largo de todo el relato y no caduca, como bajo el enfoque de Todorov. Además, añadimos que esa problematización subsiste sin importar el desenlace de los hechos, por lo que el relato fantástico soporta múltiples relecturas sin dejar de ser. Ahora sí hablamos de un género y no de un momento o sensación.

Con el punto de partida marcado, Barrenechea reorganiza la clasificación según el nuevo criterio y propone que, en tanto estemos ante el contraste de lo normal y lo anormal tenemos un relato: fantástico, cuando se problematiza; maravilloso, cuando no se problematiza. Un ejemplo del primero es el primer cuento de *Ficciones* (1944) “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” de Borges, en el que un mundo regido por leyes naturales —un mundo *realista*, como el *nuestro*— empieza a ser invadido por objetos improbables e imaginados, provenientes de un planeta también imaginario y conocido solo gracias una entrada ficticia de una enciclopedia intervenida. Solo las cuatro páginas adicionales de la enciclopedia podrían bastar para calificar al cuento de fantástico, pues se salen de la norma conocida por el personaje-narrador, lo hacen dudar de lo que cree conocer a la perfección —un volumen de *The Anglo-American Cyclopaedia*— y desatan una larga búsqueda al no poder concebir la existencia de dichas páginas. Por si fuera poco, el orden natural de los personajes termina chocando con el orden no natural de ese planeta ficticio que es Tlön. Y para el final, la sensación ominosa —sustancial para Roas— pasa de la incredulidad ante las cuatro páginas a la amenaza de ver el mundo *real* consumido por el *ficticio* que empieza a materializarse. Poco o nada importa la explicación sobre la

existencia de las páginas ni sobre la materialización de los objetos imaginarios: es un cuento fantástico porque se problematiza el cruce de dos órdenes antagónicos.

Por otro lado, lo maravilloso se constituye en un universo en el que los hechos sobrenaturales son normales y no se problematiza sobre ellos, ya que suponen parte de la rutina de cada día. No generan nada en los personajes porque, dentro de la lógica de sus universos, saben que es perfectamente posible toparse con manifestaciones mágicas. Todos los autores de nuestro corpus teórico dan como ejemplo de lo maravilloso a los cuentos de hadas, fábulas, mitos, leyendas y toda forma que dé por hecho y cotidiano lo sobrenatural.

De esa manera, llegamos a los tres órdenes en los que se desarrolla lo fantástico, según Barrenechea. En el primero, todo lo narrado pertenece al orden natural. Este no nos interesa para acercarnos a *Mapocho*. Como ejemplo, basta con volver al inicio de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: si el cuento terminara antes de la irrupción de Tlön en el mundo, las cuatro páginas, inexplicables e improbables pero posibles, bastan para entenderlo como fantástico, aun sin un hecho sobrenatural. En el segundo, todo pertenece al orden de lo no natural, donde “nos encontramos con muchos que los presentan [los cuentos] en forma no sorprendente y que no provoca escándalo en el ánimo de los personajes” (Barrenechea 1972, 39). No se explicita lo problemático de los hechos o del mundo, pero el interés está centrado en ello. (Barrenechea 1972). *Mapocho* se sirve de este orden en un par de relatos metadieгéticos que luego serán analizados en detalle, pero de una manera que puede rozar lo maravilloso. En tercer lugar, está la mezcla de ambos órdenes, el choque de un mundo *realista* con hechos u objetos anormales, el cruce entre dos naturalezas excluyentes. Este es el lugar por excelencia de lo fantástico y donde se ubica *Mapocho*.

Retrocedamos un poco. Barrenechea propone una matriz de rasgos que considera más apropiada para la literatura contemporánea de “géneros híbridos o con caracteres más fluctuantes” (Barrenechea 1972, 393). La matriz está compuesta por la oposición de los siguientes rasgos: literatura representativa / literatura no representativa; literatura de significado solo literal / literatura de significado trópico también. De esa manera, podemos empezar a hablar de poesía fantástica y fantástico alegórico. “Creo que las razones que llevaron a Todorov a marcar la oposición LITERATURA FANTÁSTICA / ALEGORÍA, surgieron de la alegoría clásica, la cual nunca elegía para el nivel literal la narración de hechos fantásticos, manejándose preferentemente con hechos maravillosos, aunque alguna vez trabajase sólo con hechos reales” (Barrenechea 1972, 394; las

mayúsculas son de la autora). Pero como veremos en *Mapocho*, es perfectamente posible que la narración fantástica se mueva entre el significado literal y el traslaticio. Vamos más lejos: no solo es posible, sino que se potencian mutuamente.

La respuesta de Barrenechea basta por sí misma para tener bien marcados los límites de lo fantástico. Lo logra en menos de quince páginas. Veamos, sin embargo, algunas propuestas posteriores que enriquecen el panorama.

### 3. Visiones complementarias

En la introducción de su *Galería fantástica* María Negroni se refiere a la literatura fantástica latinoamericana como “una deriva de la literatura gótica” (2009, 9). Hemos visto hasta este punto de qué manera Todorov identifica como temas recurrentes de lo fantástico los motivos típicos de la literatura gótica. Nuestros autores complementarios, Jackson y Roas, trabajan en la misma línea, por lo que es pertinente pensar en *Mapocho* en los términos de esa deriva identificada por Negroni, ya sea por rasgos temáticos o estéticos.

Por otro lado, podemos encontrar una tendencia, casual o no, entre algunos autores que estudian estas formas literarias desapegadas del realismo. Mientras Todorov diferencia lo fantástico de lo maravilloso y lo extraño, Barrenechea propone hablar de lo fantástico, lo maravilloso y lo posible. Por su parte, como veremos a continuación, el enfoque de Rosemary Jackson nos invita a pensar en términos de literatura fantástica, maravillosa y mimética; asimismo, Brian Richardson trabaja con las categorías de literatura antimimética, no mimética y mimética. Si construyéramos un cuadro, podríamos trazar una equivalencia perfecta entre las categorías teóricas de todos estos autores. En síntesis, se trata de diferenciar una literatura *realista* de otra completamente sobrenatural, además de un punto indeterminado en medio: lo fantástico. Roas (2016) justificará esta entrada hacia los modos literarios al ubicar a la realidad —la realidad *real*, la *nuestra*— como punto de partida irrenunciable a la hora de hablar de literatura fantástica, porque lo sobrenatural solo puede entenderse en contraste con lo natural.

Hagamos un breve repaso por las miradas que complementarán el acercamiento a la novela de Nona Fernández.

### 3.1. Literatura de la subversión

Así como Barrenechea, Rosemary Jackson trabajó sobre la base planteada por Todorov para buscar su propia definición de lo fantástico en *Fantasy: The Literature of Subversion*, publicado por primera vez en 1981. La intención de Jackson es, por un lado, reorganizar la matriz de géneros de Todorov —extraño-fantástico-maravilloso— y, por el otro, conciliar una lectura psicoanalítica del texto fantástico. Es importante, antes de empezar, señalar que Jackson concuerda con Todorov a la hora de desterrar la alegoría del terreno fantástico. Aunque, a su manera, y yendo por otro camino, se abre a la posibilidad de que la literatura de esta naturaleza pueda significar algo más.

Si bien Jackson parte por diferenciar la fantasía clásica del fantástico moderno, al poner en grupos separados, por ejemplo, a Tolkien y Poe, empieza refiriéndose a lo complicado de definir lo fantástico: “El ‘valor’ de lo fantástico<sup>10</sup> ha parecido residir precisamente en esta resistencia a la definición, en su ‘libre flotar’ y sus cualidades escapistas”<sup>11</sup> (Jackson 2009, pos. 115, traducción propia). Por ello, entre otros motivos, Jackson prefiere referirse a lo fantástico más como un *modo* que como un *género*.

Parte de ese pequeño matiz es una consecuencia de la debilidad de la propuesta de Todorov como género volátil o evanescente. Ya que para el autor búlgaro la definición se construye gracias al contraste con lo que no es y no puede ser, además de componer solo un momento finito del relato, Jackson opta por hablar de lo fantástico como un *modo* literario. Llega a esta conclusión luego de rearmar la matriz de Todorov y, en lugar de tomar como referencia lo extraño y lo maravilloso, prefiere situar lo fantástico entre lo maravilloso y lo mimético —lo que podría ser equivalente a *lo posible* de Barrenechea, pues ambas deciden no referirse a literatura *realista*—. Visto así, no tenemos un género mimético, sino un modo que imita la realidad y puede tomar la forma de toda una variedad de géneros. Mientras que lo maravilloso queda definido como la literatura que abarca mundos de hadas, romance, magia y leyes sobrenaturales —comparadas con las leyes del mundo real, claro—. En cuanto modo, lo maravilloso también puede manifestarse en distintos géneros. Pero la definición no se queda únicamente en la construcción de los

---

<sup>10</sup> Jackson usa el término *fantasy* de manera indistinta. Nosotros optamos por diferenciar *fantasía* de *lo fantástico*.

<sup>11</sup> Texto original en inglés: “The ‘value’ of fantasy has seemed to reside in precisely this resistance to definition, in its ‘free-floating’ and escapist qualities”.

mundos y sus posibilidades. Jackson presta una atención especial a la voz narrativa en el modo maravilloso:

Nos encontramos con que la voz es impersonal y que los eventos están distanciados muy alejado en el pasado. [...] El narrador es impersonal y se ha convertido en una voz autoritaria y conocedora. Hay un mínimo de involucramiento emocional en el cuento; la voz está posicionada con absoluta confianza y certeza sobre los eventos. Tiene conocimiento completo de los eventos *completos*, su versión de la historia no es cuestionada y el cuento parece negar el proceso de su propia narración; está simplemente reproduciendo las versiones establecidas como ‘verdaderas’ sobre lo que pasó.<sup>12</sup> (Jackson 2009, pos. 577, traducción propia, el énfasis es de la autora)

Entonces, el modo maravilloso se caracteriza por esta voz impersonal de un narrador omnisciente que no está comprometido con su narración: solo reproduce. Otras características son que la historia narrada toma lugar en ese pasado lejano y que inicia con el incipit del cuento de hadas: “Érase una vez...”. Ya veremos cómo, a pesar de estar más del lado de lo fantástico, *Mapocho* se sirve casi en forma exacta de esta fórmula en su nivel metadieético.

Por su parte, el fantástico, así como en Todorov y Barrenechea, acontece en medio de esos dos modos, entre lo mimético y lo maravilloso. Con características y elementos de cada uno, la experiencia de lectura deviene en una inseguridad sobre los hechos narrados. La historia no es mimética, pero tampoco abraza lo maravilloso. “Entre lo maravilloso y lo mimético, prestándose a la extravagancia de uno y lo ordinario del otro, lo fantástico no pertenece a ninguno y carece de sus presunciones de confianza o presentaciones de ‘verdades’ autoritarias”<sup>13</sup> (Jackson 2009, pos. 604, traducción propia). A diferencia de lo maravilloso, donde la voz narrativa expone *verdades* dadas por hecho, en lo fantástico el narrador está caracterizado por la sensación de inseguridad ante el hecho maravilloso que irrumpe en el mundo mimético. Dicho en palabras de Todorov, el narrador vacila; en Barrenechea, problematiza.

Queda, por lo tanto, explicar la relación entre la alegoría y lo fantástico. Según Jackson, en la misma línea de Todorov, se trata de formas excluyentes. Para Jackson

---

<sup>12</sup> Texto original en inglés: “We find that the voice is impersonal and that events are distanced well into the past. [...] The narrator is impersonal and has become an authoritative, knowing voice. There is a minimum of emotional involvement in the tale—that voice is positioned with absolute confidence and certainly towards events. It has complete knowledge of *completed* events, its version of history is not questioned and the tale seems to deny the process of its own telling—its merely reproducing established ‘true’ versions of what happened”.

<sup>13</sup> Texto original en inglés: “Between the marvellous and the mimetic, borrowing the extravagance of one and the ordinariness of the other, the fantastic belongs to neither and is without their assumptions of confidence or presentations of authoritative ‘truths’”.

(2009), parte del valor de lo fantástico reside en ser una literatura que separa el discurso del objeto, su naturaleza es la no-significación y ahí reside su poder subversivo. Por ese motivo, Jackson apunta que para lo fantástico, más que una estrategia metafórica, se emplea una estrategia metonímica:

Cuando se ‘naturaliza’ como alegoría o simbolismo, lo fantástico pierde su propia naturaleza de no-significación. Parte de su poder subversivo reside en esta resistencia a la alegoría y metáfora. Porque toma las construcciones metafóricas literalmente. [...] Se podría sugerir que el movimiento de la literatura fantástica es del tipo *metonímico* en lugar de un proceso *metafórico*: un objeto no sustituye a otro, sino que literalmente deviene ese otro, se desliza en él, metamorfoseando de una forma a otra en un flujo permanente e inestable.<sup>14</sup> (Jackson 2009, pos. 715, traducción propia, el énfasis es de la autora)

Este modo de entender la significación en lo fantástico podría evidenciarse, por ejemplo, en el uso de los aptrónimos en *Mapocho*. El personaje del Indio no solo representa lo nativo-indígena, sino que lo es. Ya argumentaremos por qué ello no va en detrimento ni de la alegoría ni de lo fantástico.

### 3.2. Lo ominoso y la *realidad*

En *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico* de 2011, David Roas despliega una teoría sobre lo fantástico que “concibe dicha categoría como un discurso en relación intertextual constante con ese otro discurso que es la realidad” (Roas 2016, pos. 23). Esta *realidad* a la que se refiere Roas es tratada en el libro como una construcción cultural amenazada a lo largo de los últimos años por avances científicos que replantean la pregunta sobre qué es la realidad. Desde su perspectiva, si el contraste con el orden real o natural es la condición para identificar lo fantástico: ¿qué sucede cuando la concepción sobre lo real tambalea?

La narrativa postmoderna supone una perfecta transposición de estas nuevas ideas, manifestadas en su cuestionamiento de la capacidad referencial del lenguaje y la literatura. Coincide así con la visión postestructuralista de la realidad, resumida en la idea de que esta es una construcción artificial de la razón: en lugar de explicar la realidad de un modo objetivo, la razón elabora modelos culturales ideales que superpone a un mundo que se considera indescifrable. (Roas 2016, pos. 243)

---

<sup>14</sup> Texto original en inglés: “When it is ‘naturalized’ as allegory or symbolism, fantasy loses its proper non-signifying nature. Part of its subversive power lies in this resistance to allegory and metaphor. For it takes metaphorical constructions literally. [...] It could be suggested that the movement of fantastic narrative is one *metonymical* rather than of *metaphorical* process: one object does not stand *for* another, but literally becomes that other, slides into it, metamorphosing form one shape to another in a permanent flux and instability”.

En ese contexto, Roas (2016) propone que las literaturas postmodernas rechazan el contrato mimético y se consolidan como entidades autosuficientes respecto del mundo *real*. En este punto puede parecer que viramos de nuevo hacia la postura de Todorov cuando se refiere a que la literatura acontece en y solo en el lenguaje, sin apelar a realidades externas, mas Roas sostiene que las raíces de lo fantástico están en la forma en que este “debate con la realidad extratextual: su objetivo primordial ha sido y es reflexionar sobre la realidad y sus límites sobre nuestros conocimientos de esta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla” (Roas 2016, pos. 278). En otras palabras, no se trata tanto de la apelación a la realidad misma, sino a la idea de realidad que tiene el lector. En ese sentido, *Mapocho* se preocupa por representar una realidad cuyos pilares —el relato de la historia oficial— son mentira. “Una vez sustituida la idea de un nivel absoluto de realidad por una visión de esta como construcción sociocultural, escriben relatos fantásticos para desmentir los esquemas de interpretación de la realidad y el yo” (Roas 2016, pos. 309).

Si tenemos que actualizar la definición de lo fantástico, esta sería: la problematización sobre el choque de dos órdenes opuestos, uno de carácter sobrenatural y otro apegado a nuestra idea de lo real.

Otra variable que suma Roas tiene que ver con la problematización sobre el hecho que perturba la realidad. Tengamos presente que con Todorov empezamos hablando de una vacilación en el personaje y en el lector que se proyecta en él, para luego pasar a entenderla con Barrenechea como, precisamente, una problematización del texto hacia el hecho no natural. Pues a ello Roas (2016) propone referirse desde el *Unheimliche* freudiano o, lo que es lo mismo, lo ominoso. Esta sería una de las principales diferencias entre el maravilloso y el fantástico:

Frente a este tipo de relatos [los maravillosos] estarían aquellos [los fantásticos] en que se produce el efecto de lo ominoso (lo *unheimliche*: literalmente, lo no familiar), que se produce cuando nos alejamos del lugar común de la realidad y nos enfrentamos a lo *imposible*, cuando, como dice Freud, aparece ante nosotros como real algo que habíamos tenido por simple fantasía. (Roas 2016, pos. 524, el énfasis es del autor)

Sobre la alegoría, Roas (2016) identifica como un tipo pseudofantástico a las narraciones que se acercan al cuento fantástico como pretexto para exponer una alegoría moralista. “Esto supone que el componente imposible de la historia narrada no tiene como fin plantear esa transgresión amenazante de lo real [...], sino que es utilizado como un medio para intensificar su efecto moral sobre el lector” (Roas 2016, pos. 753). No es el

caso de *Mapocho*, donde si bien la alegoría se entreteje en todo el relato, los elementos fantásticos sí son problematizados como violaciones al orden natural y generan lo ominoso.

#### 4. *Mapocho* y lo fantástico

Al introducir la figura del muerto que narra, Nona Fernández apuesta por enmarcar su novela dentro del género fantástico. Si para Ana María Barrenechea (1972) la literatura fantástica está determinada como la problematización de los hechos anormales, es decir, aquella que problematiza sobre la irrupción de un elemento no natural en un orden *normal*, podemos identificar un primer caso en *Mapocho* en esta narradora de ultratumba. Lo importante, además, no son las causas o las consecuencias de lo sobrenatural, sino su presencia en un contexto al que no pertenece o en el que no es posible. En diálogo con la propuesta de Barrenechea —pero con disonancias respecto de la operatoria de lo alegórico dentro de lo fantástico— David Roas sintetiza el género —para él, categoría estética— con una frase del vendedor de biblias de “El libro de arena”: “No puede ser, pero *es*” (Borges 2015, 524, el énfasis es del autor). La novela de Nona Fernández no llega a explicar mediante qué artificio los muertos habitan Santiago, pero esas presencias sí implican un problema inquietante para los personajes tanto vivos como muertos.

*Mapocho* encarna esa imposibilidad que sin embargo *es* desde la primera página. Ya en ese punto de partida tenemos dos momentos que marcan el rumbo fantástico de la novela: la muerta que narra y la ruptura de los marcos temporales. Sobre la primera, tenemos a la protagonista, llamada “la Rucia”, diciendo: “Ahora mi cuerpo flota sobre el oleaje del Mapocho, mi ataúd navega entre aguas sucias [...] Es mentira que los muertos no sienten. Yo podría enumerar lo que esta carne en descomposición sigue percibiendo” (Fernández 2021, 15). En el primer momento se establece la condición de la protagonista, que no dice “floto sobre el río”, sino que *su cuerpo* flota en el oleaje de un río pestilente y, tomando sus dos acepciones, escatológico. Por si no quedara claro que está muerta, señala que navega en *su* ataúd. Estamos ante una muerta contando su historia: primera imposibilidad que, sin embargo, *es*.

La segunda se establece cuando la Rucia dice: “Desde aquí puedo verme allá arriba, en uno de los puentes que atraviesan el río. Soy yo. Me diviso de pie el día que

llegué a esta ciudad” (Fernández 2021, 15). Aunque la explicación<sup>15</sup> del fenómeno no se presente hasta avanzada historia, desde esta frase asistimos a la narración de una protagonista que, además de muerta, está desdoblada. La Rucia puede verse a sí misma, pero no es todo: se ve el día de su llegada a la ciudad. Es decir que, mientras que la actual narradora se encuentra al final de su viaje, es testigo del inicio de este. Desde el punto de vista de la Rucia que narra desde el río, su posicionamiento temporal respecto de la Rucia *del puente* es a la vez ulterior, simultáneo y anterior.

Si bien Roas y Jackson lo vinculan más a la literatura gótica, ubican al doble como uno de los motivos típicos de la literatura fantástica: “La idea de un ser duplicado nos hace dudar no ya solo de la coherencia de lo real (el desdoblamiento es algo imposible), sino que rompe la concepción que tenemos sobre nosotros mismos como algo único, como individuos” (Roas 2016, pos. 1108). Y a la hora de enlistar características de los recursos formales de lo fantástico, señala: “Recursos vinculados con aspectos sintácticos y de organización narrativa: temporalidad particular de la enunciación, desenlace regresivo, ausencia de causalidad y finalidad, usos de la *mise en abyme*, metalepsis metafórica” (Roas 2016, pos. 1715).

Como ejemplo de lo anterior, aunque no aborda el tropo del muerto que narra, el cuento “Lejana” (1951) de Julio Cortázar nos presenta el diario de Alina Reyes, una mujer pronta a casarse por la obsesión con pasar una luna de miel en Budapest. ¿El motivo? Las visiones y sensaciones que la conectan con *su otra yo* en esa ciudad, puntualmente sobre un puente que cruza un río. Así como en *Mapocho*, el puente —estructura que por definición conecta dos puntos separados por una corriente o un vacío— es el escenario del encuentro entre dos personajes femeninos desdoblados. Si bien los desenlaces son distintos, pues Cortázar se inclina hacia la transmigración del alma y Fernández, más que un final, propone una historia circular de carácter pesimista —concluye que no hay salida para huir de la historia, ni siquiera la muerte—, en ambas historias el puente no es solo escenario sino analogía del encuentro entre dos *yo* que son y no son el mismo. A los paralelismos podríamos añadir que las historias están narradas por sus protagonistas: Alina Reyes lo hace desde su diario y la Rucia, hablándole a su *yo* del puente. Sin embargo, el narrador cambia al final. En “Lejana” se introduce un narrador omnisciente

---

<sup>15</sup> Es importante tener claro que, desde la postura de Barrenechea, la explicación del hecho anormal no es importante para determinar el género fantástico. Incluso si la historia se esfuerza por explicar, lo sustancial está en la problematización y no en las respuestas, aunque se las conozcan.

con focalización interna en Alina, mientras que en *Mapocho* es el Indio quien narra las últimas páginas, al que escuchamos por primera vez.

Todos los recursos formales de lo fantástico mencionados por Roas pueden ser ubicados en *Mapocho* y vinculados al sistema literario, pero de momento bastan los señalados —el desdoblamiento y la temporalidad particular de la enunciación— para ubicar a la novela dentro del género, además de lo que apunta Barrenechea. Entonces, al adoptar Nona Fernández dichas estrategias fantásticas no solo logra hacer hablar a los muertos, sino también carga de significado alegórico a cada elemento que compone *Mapocho*.

El hecho de que tanto relato como historia empiecen y terminen en el mismo punto da cuenta del carácter circular de la novela, que más allá de ser una estrategia narrativa, es también una de las principales cualidades alegóricas. Esta circularidad está encarnada por el río Mapocho, principalmente, y por todos los muertos que vuelven a morir día a día en Santiago. Lo que interesa de momento es la descripción del río:

Ahora mi cuerpo flota sobre el oleaje del Mapocho, mi ataúd navega entre las aguas sucias haciéndole quite a los neumáticos, a las ramas, avanza lentamente cruzando la ciudad completa. Voy cuesta abajo. El recorrido es largo y serpenteante. Viajo por un río moreno. Una hebra mugrienta que me lleva con calma, me acuna amorosa y me invita a que duerma y me entregue por completo a su trayecto fecal. (Fernández 2021, 15)

Si bien la descripción del río hace énfasis suficiente en la suciedad, está incompleta. A las últimas ediciones se les ha quitado todo un párrafo de la primera página que ahonda en el carácter escatológico del Mapocho: “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. Nací cagada. Desde el juanete del pie hasta la última mecha desteñida que me cuelga de la nuca” (Fernández 2016, 13).

La descripción del río se da entonces a nivel sensorial y de paisaje, presentando ese hilo de agua llena de mugre y muertos —como la protagonista que narra— y sometiéndolo a una estructura circular. Al final del primer capítulo, la Rucia que navega en el río —y que se sitúa al final de su historia— trata de decirle a su contraparte en el puente —situada al inicio y recién llegada a Santiago— que ella conoce en qué va a acabar la historia, pues ya ha recorrido el Mapocho: “No te asustes Rucia. [...] Mírame un poco más, trata de leer mis labios, deja que te cuente dónde has caído porque ahora lo sé. [...] Si me escucharas, si te atrevieras a verme a la cara, yo podría advertirte y así evitar este juego cíclico, este cuento sin final” (Fernández 2021, 19).

Esta imagen del río circular, urbano y pestilente, además de contraponerse al delirio vegetal y al pantanal en *La amortajada*, invierte las convenciones semánticas y estéticas de la presencia del río en manifestaciones literarias. Un cuento como “El beso”, escrito en 1887 por Antón Chéjov, se sirve del río *heracliteano* para connotar el devenir mutable del paso del tiempo. Tras una sorpresa y una larga espera, el soldado Riabóvich se para en el puente sobre un río sólo para descubrir que no es el mismo de hace un año y sentir lo duro de su condición humana:

El agua corría no se sabía hacia dónde ni para qué. Del mismo modo corría en mayo; el riachuelo, en el mes de mayo, había desembocado en un río caudaloso, y el río en el mar; después se había evaporado, se había convertido en lluvia, y quién sabe si aquella misma agua no era la que en este momento corría otra vez ante los ojos de Riabóvich... ¿A santo de qué? ¿Para qué?

Y el mundo entero, la vida toda, le parecieron a Riabóvich una broma incomprensible y sin objeto. (Chéjov 2015, pos. 6194)

El río de Nona Fernández se sirve del mismo ciclo natural del agua para ilustrar la idea opuesta: nada cambia.

Descubrí un río que por vocación mostraba desde el origen un retrato doloroso, lo peor de nosotros mismos y lo peor de un tiempo sin tiempo, que circula enmarañado, reciclándose en sí mismo como lo hace el agua en su camino vital. Escurriéndose de la cordillera al mar, solidificándose como nieve, derritiéndose y fluyendo en el río, que se evapora, que se vuelve nube, lluvia, nieve, y otra vez río, y otra vez mar. (Fernández 2019, 12)

La alegoría nace con el juego cíclico: así como la Rucia no puede escapar de la circularidad del Mapocho y comunicarse consigo misma, Chile no puede huir de su historia. El escape o la respuesta para la protagonista está en la posibilidad de perseguir una segunda muerte: morir de nuevo para dejar de revivir el mismo día una y otra vez, un día que le muestra lo peor de la historia de Chile. Es así como la novela, de corte pesimista, propone que la historia nacional de Chile es circular y que ni la muerte —una o varias— representa una vía de escape. Si bien la idea se explica por sí misma en la novela mediante la alegoría, en el prólogo “Hechizo de mierda” Nona Fernández explicita: “Si nos miramos en la memoria del Mapocho veremos basura y mugre, cuerpos sin vida, pedazos de un relato cíclico que parece decirnos que todo es como siempre, y que vamos condenados de un siempre a otros siempre” (2019, 13).

Identificamos entonces, antes de entrar en detalle, dos recursos que enmarcan la novela en lo fantástico y comienzan a hilar la alegoría: el doble y el tiempo cíclico. A estos se les suma la *mise en abyme*, que se manifiesta en espacios como la casa de la

protagonista y la cancha de *baby* fútbol del barrio. Por ello, en el segundo capítulo veremos en detalle cómo opera el desdoblamiento de la Rucia, mientras que en el tercero nos dedicaremos a entender el manejo de los espacios y su poética con relación al cuerpo.

Los recursos y mecanismos mencionados operan en los dos diferentes niveles de *Mapocho*. Una de sus particularidades es que, mientras mantiene lo fantástico para la historia principal, esta se nutre de lo maravilloso presente en los relatos del nivel metadieético.

#### 4.1. Lo antimimético

Tanto como formas de lo fantástico, los recursos empleados por Nona Fernández pueden explicarse desde las narrativas no naturalistas que propone Brian Richardson. Mientras Barrenechea diferencia el género fantástico del maravilloso, Richardson separa lo antimimético de lo no mimético por motivos similares. Además, al igual que Roas con la realidad y sus leyes, primero sienta las bases de la mimesis para explicar las otras categorías.

Ambos autores, Barrenechea y Richardson, toman como referencia los cuentos de hadas, los apartan de su categoría principal —fantástico y antimimesis— y los ubican en otra que da por sentado los hechos no naturales. Barrenechea coincide con Todorov en que “sí están fuera del género de lo fantástico y los adscribimos al de lo maravilloso, pero no porque se los explique como sobrenaturales sino simplemente porque no se los explica y se los da por admitidos en convivencia con el orden natural sin que provoquen escándalo o se plantee con ellos ningún problema” (1972, 397). Por su parte, para Richardson una narrativa no mimética “como el cuento de hadas, emplea un mundo narrativo paralelo consistente y sigue convenciones establecidas o, en algunos casos, solo agrega componentes sobrenaturales a sus representaciones, por lo demás miméticas, del mundo real”<sup>16</sup> (2015, 4, traducción propia). Se ha explicado por qué *Mapocho* pertenece al género fantástico; sin embargo, aquello no implica que no se sirva de lo maravilloso y lo no mimético en algunas narraciones metadieéticas que, mediante el uso del estilo indirecto, toman el tono del cuento de hadas y una dimensión mítica, tal es el caso de las narraciones del Diablo en la Chimba y la casa de las locas.

---

<sup>16</sup> Texto original en inglés: “Such as fairy tale, employs consistent, parallel storyworld and follows established conventions, or in some cases, merely adds supernatural components to its otherwise mimetic depictions of the actual world”.

Regresando a lo antimimético, Richardson lo define como “representaciones que van en contra de las presuposiciones de las narrativas de no ficción, violan las expectativas sobre la mimesis y la práctica del realismo, y desafían las convenciones de géneros existentes y establecidos”<sup>17</sup> (2015, 3, traducción propia). Es decir que lo antimimético no solo desafía, sino que va en contra de la representación mimética del mundo real. Lo imposible es la regla en este tipo de narrativa. Otra de las características que le otorga, es que existen pocas obras que sean completamente antimiméticas (Richardson 2015), a diferencia de las miméticas, que suelen abrazar ese tipo de representación fiel a la realidad a lo largo de toda la narración. Para Richardson, lo común es encontrar obras de carácter mimético que presentan momentos puntuales con algún grado antimimético. No es el caso de *Mapocho*, donde lo fantástico y antimimético están presentes a lo largo de la novela y hacen, más bien, de lo mimético una excepción.

Se podría analizar gran parte de la obra de Nona Fernández solo bajo estas categorías. Novelas como *Avenida 10 de Julio* (2025), *Space Invaders* (2013) o *Chilean Electric* (2015) oscilan cual péndulo entre la mimesis y la antimimesis para narrar la memoria de la dictadura chilena. Sin embargo, solo *Mapocho* abraza lo antimimético desde la primera hasta la última página de la novela. La suma de hechos *imposibles* como el muerto que narra toda la historia, el desdoblamiento de la protagonista, la ruptura de los marcos temporales y la circularidad de la historia apenas dan paso a una narrativa de corte realista que, si existe, está presente solo en los recuerdos vinculados a la madre y en los pasajes que llegamos a conocer de la historia publicada por Fausto. No obstante, todo lo relacionado con la madre llega al lector mediante la narración de una protagonista cuyo lugar de enunciación es la muerte.

Richardson (2015) señala que los textos miméticos procuran disimular su artificialidad, mientras que las narraciones antimiméticas le restan importancia y ahondan en la transgresión de la mimesis. A excepción de *Avenida 10 de Julio*, las otras obras citadas de Fernández construyen su verosimilitud y mimesis apoyándose en vivencias personales de la autora. En algunas, la narradora lleva explícitamente el nombre de Nona Fernández, en otras se sugiere su identidad: “Cualquier otro profesor de turno que lee nuestros apellidos en el libro de clases mientras todos escuchamos y respondemos a viva voz. [...] Fernández, presente.” (Fernández 2017, 179). La presencia de dichas vivencias

---

<sup>17</sup> Texto original en inglés: “Representations that contravene the presuppositions of nonfictional narratives, violate mimetic expectations and the practice of realism, and defy the conventions of existing, established genres”.

en *Space Invaders*, *Chilean Electric* y *La dimensión desconocida* está tan marcada que incluso, a pesar de sus diferencias, se narran los mismos acontecimientos relacionados principalmente con la etapa escolar de Nona Fernández.

En *Mapocho*, las únicas referencias explícitas pertenecientes al nivel extradiegético tienen que ver con momentos precisos de la historia de Chile. Y aun así, la narración opera dentro de lo antimimético y fantástico en todo momento, pues toda mención a la colonia y la dictadura está salpicada de muertos errantes, diablos en busca de redención o dictadores viajando como brujas en escobas voladoras.



## Capítulo segundo

### Parejas abominables

Descubrimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable)  
que los espejos tienen algo monstruoso. Entonces Bioy Casares  
recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado  
que los espejos y la cópula son abominables, porque  
multiplican el número de los hombres.  
“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, J. L. Borges

Como se ha mencionado, los mecanismos y recursos fantásticos son aprovechados en *Mapocho* para construir más de una alegoría. Un buen punto de partida es empezar identificando cómo operan las distintas parejas de personajes que se forman a lo largo de la novela. El desempeño de sus relaciones y las caracterizaciones que de ellas se hacen constituyen uno de los principales recursos para que la novela funcione tanto en el plano literal —que tanto preocupa a Todorov— como en el nivel de significado trópico o traslaticio (Barrenechea 1972).

#### 1. El desdoblamiento

La primera pareja presentada es aquella compuesta por el desdoblamiento de la Rucia. Para fines prácticos, vamos a llamar Rucia *del puente* a aquella que, recién llegada a Santiago, observa el Mapocho desde el puente, busca a su hermano segura de encontrarlo eventualmente y no es consciente de su propia muerte. Mientras que la Rucia *del río* es aquella que se encuentra navegando en su cajón por el Mapocho y tiene plena consciencia de su situación *post mortem*, de que ya no se reunirá con el Indio y que se ha reencontrado con su padre, además de saber todo lo que la anterior está por vivir. Otra de las diferencias es que la Rucia *del puente* llega a la ciudad con recuerdos cruciales de su pasado bloqueados. Apenas es capaz de esbozar en su mente el rostro del padre y poco sabe de lo que pasó luego del accidente donde murió la madre.

La imposibilidad de esta primera Rucia para acceder a sus recuerdos se representa de dos maneras: en las heridas del cuerpo y en las puertas cerradas de la casa de su infancia —que a su vez es otra alegoría, una *mise en abyme* de Chile—. La Rucia llega a Santiago con “el choque aún estampado en el cuerpo” (Fernández 2021, 15), ya que este guarda todavía pedazos de vidrio incrustados tras el accidente. Conforme va recordando, las

heridas no cicatrizadas sueltan las esquirlas: “De pronto un hilo de sangre comienza a correr por la frente de la Rucia. Al limpiarlo descubre que una pequeña astilla de vidrio ha salido de su mollera. [...] Cada astilla que tengo incrustada en la nuca me trae un recuerdo distinto, un olor, un sonido” (Fernández 2021, 59). El constante sangrado y hallazgo de las astillas marcan el paso paulatino de esta Rucia *del puente* a la Rucia *del río*. Al final —o desde el inicio— la diferencia esencial entre ambas es la cantidad de información sobre el pasado que la segunda tiene y la primera no. Incluso la forma en que la Rucia *del río* pretende escapar del ciclo del Mapocho no es únicamente desembocando en el mar, sino invitando a su contraparte a recordar lo que ella ya ha vivido. El pasado de la Rucia *del río* será, inevitablemente, el futuro de la Rucia *del puente*.

Antes de pasar a las habitaciones de la casa, conviene señalar la presencia de heridas y grietas como parte de la alegoría. Así como la Rucia tiene un cuerpo roto y sus heridas sin cerrar están vinculadas a recuerdos perdidos, su casa de la infancia, que opera como un microcosmos de Chile, tiene una gran grieta en medio. Esta grieta, además de ser la herida del recuerdo de la colonia y la dictadura, representa también la división del país, la misma que es encarnada por la Rucia —o la rubia—, el Indio y su relación imposible en vida. La grieta como vacío insalvable y el río como frontera natural operan a modo de barreras entre dos mundos: lo indígena y la colonia, el pasado y el presente, el Edén y lo terrenal, lo que mira la virgen y lo que queda a sus espaldas. No por nada las presencias de puentes son recurrentes en *Mapocho*.

Regresando a la transición de una Rucia a la otra, cuando la primera halla la casa de su infancia la describe como una presencia anacrónica para el entorno:

Enfocar la visión del presente y ajustarla nítida a la del pasado. [...] Lo que no imaginó nunca fue encontrarla así, única entre tanta construcción nueva, a punto de ser aplastada, chata y pequeña, desbaratándose de a poco en el rincón más bajo y oscuro de ese barrio que ya no es el mismo. Una grieta la divide desde su base hasta el techo, una herida abierta como las que ella misma aún lleva después del accidente. (Fernández 2021, 30)

Dentro encuentra todas las puertas cerradas, puertas que guardan los frescos en los que el Indio pintó los episodios históricos que la historia oficial escrita por Fausto omitió. Las puertas se van abriendo de a poco y desde ellas conocemos esos episodios. “[L]as puertas están cerradas con llave, entradas ciegas, conexiones clausuradas a otro tiempo” (Fernández 2021, 31). El uso de la *mise en abyme* en la casa y otros espacios lo veremos en detalle más adelante en el capítulo correspondiente.

Por lo pronto, lo importante es destacar cómo tanto la caída de las astillas como la apertura de las puertas marcan el paso de la Rucia *del puente* a la Rucia *del río*. La primera tiene todo un pasado por descubrir y la segunda, que quisiera ahorrarle el proceso, se ve imposibilitada a pesar de ya haber vivido el ciclo. La Rucia *del río* se sabe muerta y además busca escapar ya sea previniendo a su contraparte, ya sea persiguiendo una segunda muerte al desembocar en el mar. Pero ninguna parece posible. La Rucia *del puente* terminará igual que la otra mientras el ciclo vuelve a empezar.

Es preciso señalar que incluso en un punto de la novela podríamos identificar una triplicación del personaje: mientras la Rucia *del puente* consuela a Fausto en el cementerio y la otra navega por el río, la primera tiene frente a sí su cuerpo dentro del ataúd. No lo sabe, desde luego —la Rucia *del río* sí—, pero en uno de los cajones que tiene enfrente está su cuerpo muerto a punto de ser enterrado, recién llegado del otro lado del mundo junto al cadáver del Indio.

La bipartición del personaje es una puesta en marcha de otro los grandes motivos de la literatura gótica y fantástica: el doble. Es también uno de los puntos donde convergen todos los autores del corpus teórico de este trabajo. Recordemos que para Roas (2016) el doble o *Doppelgänger* logra generar la amenaza de lo ominoso al atentar contra el sentido de individualidad humano. Mientras que para Jackson (2009) lo fantástico se aprovecha siempre de los motivos de distorsión visual, el espejo y el reflejo entre ellos, como otra forma del doble. Este desencuentro entre dos *yo* conlleva también el problema de que la protagonista y narradora es incapaz de comunicarse consigo misma. Tal es el desdoblamiento que no se puede acceder a la otra parte.

Aunque lo veremos de forma más precisa cuando nos refiramos a los espacios, no está de más adelantar cómo opera la distorsión visual que preocupa a Jackson. La fantástico requiere de esa distorsión o miopía que modifica lo visto, lo vuelve extraño y obliga a un cambio de perspectiva. En ese sentido, cada una de las dos partes desdobladas del personaje mira el mundo desde puntos muy distintos. Mientras la Rucia *del puente* mira desde el propio puente, el departamento de Fausto en lo alto de la torre de espejos y el techo de su casa, es decir lugares de altura; la Rucia *del río* mira todo desde abajo. No es casual que sea esta segunda la que narre. Su lugar de enunciación es ese contrapicado del mundo.

## 2. Pares antagónicos

Fuera de esta pareja que compone la Rucia por sí misma, *Mapocho* presenta a algunos personajes en relación con otros. La novela, como permanente ir y venir en el pasado y el presente, la realidad macro y la micro, usa de igual manera los contrastes de a dos para caracterizar a los personajes y las dinámicas de sus relaciones. Por supuesto, esta forma de trabajar la historia aporta a la novela, mientras la mantiene operando en el plano literal. El recurso de atribuir a un solo personaje el peso de toda una población o realidad es típico de las alegorías clásicas; sin embargo, veremos cómo estas funcionan en los diferentes niveles de la historia sin sacrificar ninguno.

### 2.1. La Rucia y el Indio

La premisa inicial de la historia plantea que el regreso de la Rucia a Santiago se debe a un eventual reencuentro con su hermano, el Indio. Este la ha convencido de volver a su ciudad natal para echar las cenizas de su madre en el Mapocho y poder, por fin, vivir su amor. Un amor que no ha sido posible consumir dada la constante vigilancia de su madre.

Esta pareja encarna la alegoría sobre el encuentro —o desencuentro— de dos mundos. En Chile, la palabra *rucia* se utiliza para referirse a una persona de pelo rubio —aunque autores como Pedro Lemebel la usan también para mujeres de clase social alta—, por lo que el nombre de la protagonista, es decir, el aptrónimo en este caso, la caracteriza sin que haga falta describir su físico y como la encarnación de una mitad de la población. Por su parte, el Indio, como el aptrónimo también lo señala, encarna lo nativo y lo indígena.

Ambos personajes son hermanos de sangre. Como se repite constantemente en la novela, *vienen* del mismo ombligo. Pero su relación es monstruosa y abominable porque está atravesada por un deseo sexual manifiesto desde que empiezan a abandonar la infancia y ser conscientes de su desnudez.<sup>18</sup> La Rucia y el Indio componen una pareja que

---

<sup>18</sup> En este sentido, desde el punto de vista de la narradora adulta, la novela nos habla también de un Edén perdido: la calita chica, donde los hermanos pasaron la niñez corriendo desnudos por la playa, viviendo de lo que esta les ofrecía. Casi en un tono bíblico, el carácter edénico del paisaje y la vida comienza a decaer cuando los hermanos crecen y sus cuerpos los delatan. La madre los hace conscientes de la desnudez y luego destierra a uno: “Hay que perder el paraíso terrenal para vivir verdaderamente en él, para vivirlo en la realidad de sus imágenes” (Bachelard 2012, pos. 861).

es en cuanto hermanos y que no puede ser en cuanto amantes. El hecho de que la novela plantee explícitamente una relación entre hermanos puede parecer obsceno a primera vista, y lo es, pues *Mapocho* no sugiere nada en este aspecto: la muestra tal cual. En su libro *Lo obsceno: la muerte en acción* (2005), Corinne Maier se acerca a esta categoría estética desde un enfoque psicoanalítico que viene muy bien para explicar la obsesión del Indio, la alegoría y lo fantástico. Maier rescata conceptos freudianos como “escena primitiva” y “angustia abisal” para referirse al carácter ominoso de pensar la cópula entre los padres, es decir, el origen:

Hay, sobre todo, mucha molestia, mucho malestar; el coito del que cada uno de nosotros ha surgido es algo con lo que no podemos familiarizarnos, que no podemos representarnos. [...] Si el encuentro sexual entre nuestro padre y nuestra madre nos molesta tanto, ello se debe a que provenimos de una escena en la que no estábamos. La escena primitiva es la palabra freudiana de la imposibilidad de pensar el comienzo, el origen de nuestra existencia, la relación forzosamente fortuita y aberrante entre un hombre y una mujer. (Maier 2005, 15–6)

Así se puede explicar la obsesión del Indio con los ombligos en general y el de su hermana en particular: el ombligo que es la cicatriz por la pérdida del cordón umbilical, la conexión con la madre y con el origen, y además, el vínculo directo con la Rucia: “Tú y yo venimos del mismo ombligo, Rucia. La misma tripa hedionda, el mismo hoyo que almacena pelusas y mugre” (Fernández 2021, 25). No es casual que sea el Indio el que confronta a la madre por la mentira sobre Fausto, que él sea el primero en volver a Santiago y el que da con la historia no publicada por su padre o, ya en la lectura alegórica, con esa parte no contada del origen de Chile como país. Por otro lado, él es quien *arrastra* a su hermana a la muerte, se trate del accidente de tránsito con él al volante o de la invitación a reencontrarse en Santiago. Este rol del hermano como una especie de Caronte lo vimos ya con Abundio Martínez y Juan Preciado antes de llegar a Comala, pero también está presente, por ejemplo, en *Antígona* (ca. 441 a. C.) de Sófocles, donde el origen en común es la marca fatal para los hijos de Edipo: el acto de cada uno empuja a la muerte al siguiente. Es ese ofuscamiento por el origen lo que lo lleva al Indio a desear a su hermana y lo que desencadena la tragedia. Pero la que impide que se consume el amor entre los hermanos —al menos en vida— es la madre en su rol de vigilante.

Esta figura de autoridad, además de supervisarlos desde su silla y prohibirles la desnudez, impone al Indio la orden de no pintar el ombligo de su hermana, con el que está obsesionando. Cuando este lo pinta, es decir, cuando transgrede el límite y toca a su hermana, la madre lo destierra y le corta un par de los dedos que usa para pintar: una

castración simbólica por el acto incestuoso. Este acontecimiento es el que da pie a la tragedia edípica para los hermanos y su familia: desterrado de la casa por el acto incestuoso, el Indio encuentra la libertad para enterarse de los secretos de la madre, por lo que la confronta mientras maneja ebrio y se accidentan, muriendo la Rucia, el Indio y la madre; tras enterarse, el padre se quita la vida cual Yocasta al colgarse. Al final, conocedor de su historia personal y nacional, el Indio, como Edipo, renuncia a la vista por no poder aguantar el peso de la verdad. Se arranca los ojos. El Indio sufre dos tipos de mutilaciones: en vida le cercenan los dedos, como un tipo de castración, y ya muerto se quita los ojos, obnubilado por la verdad como Edipo.

Regresando a la historia, es gracias a la intervención de la madre que la Rucia y el Indio no pueden consumir su amor en vida, ya que ello supone un acto monstruoso. Sin embargo, son uno solo: “Su carne es mi carne, sus dedos sucios de óleo y pintura son una extensión de mi cuerpo, sus ojos negros me persiguen, los llevo tatuados en la piel, su lengua partida succiona la mía y habla mis palabras, enumera mis números, mis claves. El engendro monstruoso, la bestia de dos cabezas” (Fernández 2021, 61).

La novela entonces propone que la herida de la colonia es insalvable, que a pesar de que españoles e indígenas sean iguales; aunque vengan del mismo ombligo, su relación es irreconciliable. Pero existe un espacio en el que ese amor entre hermanos puede consumarse: la muerte. El hecho es inmediato. Los personajes mueren en un accidente y, sin la vigilancia de la madre cremada, pueden por fin completar el acto sexual. Bajo la misma lógica, el Indio persuade a la Rucia para mudarse a Santiago y permanecer juntos lejos de miradas que los juzguen. Y no se refiere a cualquier parte de la ciudad, sino al barrio de la infancia al que La Purísima, la virgen que corona Santiago, —es decir, otra figura de vigilancia— le da la espalda. “La abuela diría que el diablo me va a comer el alma, que lo más seguro es que Dios se enoje y me castigue, pero aquí la virgen está de espaldas, es sorda y ciega y no tiene por qué enterarse de nada” (Fernández 2021, 32). ¿Significa esto que la alegoría se extiende a una Iglesia que pretende evitar la mezcla racial?<sup>19</sup> Quizás es forzar un poco la interpretación, pero el texto da el pie a esa lectura posible.

Hay que marcar, sin embargo, que a pesar de que la relación se consume inmediatamente tras la muerte y sea en apariencia posible sin la vigilancia de la madre y

---

<sup>19</sup> Hay que marcar que es posible que se invierta el motivo de la prohibición de la relación: mientras en el plano literal no debe suceder por el carácter endogámico, en el plano alegórico sería más bien un carácter exogámico, si nos referimos a la colonia.

a espaldas de la virgen, la Rucia y el Indio no terminan juntos; todo lo contrario. En su regreso a Santiago, la Rucia ha hecho varios descubrimientos: se ha reencontrado con su padre y su pasado, pero nunca con el Indio. La búsqueda de su hermano es el motor del viaje a Chile, mas nunca lo encuentra. Como máximo, llega a reconocerlo de lejos e identifica sus frescos en las paredes de la casa precisamente por los ombligos pintados, pero el desenlace de la novela tiene a la Rucia hablándole a su contraparte del pasado mientras persigue su muerte definitiva en el mar y no al lado del Indio. Sin que ella lo escuche, el Indio la invita a escapar y afirma que para él no hay salida, ya ha visto la verdad.

Todo ello quiere decir que el ciclo diario que se repite no es únicamente el de los procesos de la colonia y de la dictadura, cada día también la Rucia busca sin éxito al Indio. Y así se repetirá la historia una y otra vez dentro de ese ciclo sin fin. Puede que hayan llegado a consumar la relación en un solo momento particular, pero la novela dicta que están condenados a buscarse sin hallarse, porque mientras la Rucia *del río* desemboca en el mar resignada, la Rucia *del puente* está apenas empezando la búsqueda del Indio. Es así como la alegoría, cuyos mecanismos son los aprónimos, la relación filial, el deseo sexual y la vigilancia de la madre concluye que el devenir de ambos mundos —el español y el indígena— es el desencuentro a pesar de un origen común.

## 2.2. Lautaro y Valdivia

La relación entre la Rucia y el Indio no es la única que, además de ser una alegoría de la colonia, tiene una relación sexual de por medio. De hecho, la sexualidad y los actos que ortodoxamente podrían considerarse desviaciones son un tema principal en *Mapocho*; así lo prueban las relaciones incestuosas de la Rucia y el Indio o el deseo del Diablo por sus hijas, el *travestimiento* de Ibáñez por parte de las locas y las violaciones narradas, como la de Valdivia a Lautaro.

Esta última, que pertenece al plano metadieético, acontece en dos espacios: los papeles de la historia no oficial de Fausto —oculta en los cajones de su escritorio— y los frescos del Indio en la casa —donde interpreta lo descartado por su padre—. El relato, que narra la obsesión del conquistador con el cacique Lautaro, tiene como punto de quiebre una violación del español al indígena: otra forma de la alegoría sobre la colonia. Lo particular es que dicho ultraje, en lugar de someter al mapuche, le da las herramientas necesarias para rebelarse.

Tras haber tomado a Lautaro como su protegido, Valdivia, obsesionado con su cabellera y cuerpo, se deja llevar por sus impulsos y ultraja al mapuche. Más allá del acto de dominación, Valdivia se muestra como es, desnudo y vulnerable, por lo que Lautaro no solo concluye que la anatomía del español no es muy distinta a la suya, sino más patética. En la violación Valdivia se descuida y Lautaro es capaz de aprovechar su vulnerabilidad para entender cómo hacerle frente:

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. Su carne comprendió la semejanza con ese cuerpo desnudo, sin armaduras de lata, sin escudos. Sus poros tragarón toda la información que el sudor de Valdivia iba transmitiendo; su nuca, todas las revelaciones que la baba del conquistador adhería a cada lengüetazo. (Fernández 2021, 48)

De alguna manera, la violación es también sufrida por Valdivia, quien se ha expuesto a una especie de saqueo de información. Lautaro sabe que —así como la obsesión del Indio— vienen del mismo ombligo, son iguales y por lo tanto puede hacerle frente. Ese saqueo es el que ejecuta Lautaro mientras aguanta las embestidas que lo llevan a adoptar la forma del conquistador: se rapa el pelo dejando un solo mechón largo, viste una camiseta roja y monta a caballo. Ello le permite inspirar a los suyos para empezar las rebeliones.

Eventualmente, Valdivia terminará decapitado. Pero Lautaro también. Y el fantasma de este recorrerá Santiago buscando su cabeza<sup>20</sup> hasta cruzarse con la Rucia. La alegoría está en la violación, pero también en el jinete sin cabeza que, como todos los muertos, recorre la ciudad por las noches exigiendo a Fausto ser reconocido en la historia oficial de Chile.

### 2.3. El Diablo

El relato de Lautaro y Valdivia está narrado casi en su totalidad en clave realista, salvo el final que *lleva* al jinete decapitado hasta el presente de la novela. Es así como, en este caso, la alegoría se construye más con la elección de las palabras que con los recursos fantásticos o antimiméticos. Por ejemplo, la ya citada “[A]ceptaba en silencio cada nueva

---

<sup>20</sup> Más de una década después, Nona Fernández volverá a la figura de Ichabod Crane y el jinete sin cabeza en *La dimensión desconocida* (2016), para hablar de sus referentes de muertos errantes.

embestida de la lengua española” (Fernández 2021, 48) juega con la ambigüedad y el doble sentido del beso del Valdivia y las imposiciones españolas a los indígenas. Sin embargo, *Mapocho* también contiene otros relatos metadieéticos escritos en clave maravillosa, si nos apegamos a Barrenechea (1972), o no miméticas, si seguimos a Richardson (2015); es decir, narraciones que toman el tono y registro de un cuento de hadas. Ese es el caso del relato del Diablo<sup>21</sup> en la Chimba.

La situación se plantea de la siguiente manera: el Diablo llega al barrio de la Chimba porque ha escuchado que se parece al Edén, un paraíso que extraña y al que no puede regresar. En este momento —pues luego se matizará al personaje como una analogía de don Luis Manuel de Zañartu, corregidor de Santiago—, no se trata de un personaje diabólico en general, sino del Diablo bíblico. El relato dota de nostalgia al mismísimo Diablo y de intenciones por mejorar como *persona* para ganarse la entrada al cielo. A pesar de toda la carga alegórica o mitológica que pueda conllevar el nombre de este personaje, se lo humaniza: está dispuesto a trabajar por su meta e incluso forma una familia. “Pero el diablo es el diablo. No importa donde viva o si sus intenciones de ganarse el cielo sean ciertas” (Fernández 2021, 73).

Lo que sucede es que el Diablo realiza acciones que solo pueden ser posibles en un registro maravilloso, pues en cualquier otro la verosimilitud correría riesgo: se compra un terreno, se postula a un cargo público, hace negocios, organiza un cabildo, etc. Y aunque todo lo hace con la intención de ganarse el cielo, no deja de ser el Diablo y corrompe su entorno como una gota de sangre que enturbia el agua cristalina. Para cuando ha alcanzado el punto más cercano a ser un ciudadano modelo —tiene familia, trabajo en la ciudad y casa de campo en la Chimba, además de realizar proyectos para unificar ambos espacios— se topa con lo peor de su instinto. Un latente deseo por sus hijas empieza crecer dentro de él. Y es que la caracterización física de este diablo nos lo ilustra como un sátiro que espía a las ninfas mientras se bañan en el río: “Dicen que sus cachos de diablo se le pararon en el acto, su cola se le erizó ante la visión de las nínfulas” (Fernández 2021, 76).

En este punto se despliega un recurso recurrente en la novela, principalmente en los relatos metadieéticos. Casi cada párrafo inicia con fórmulas del tipo “dicen que” y

---

<sup>21</sup> Según la versión que se consulte, el personaje del Diablo se nombra con mayúscula o minúscula. Aunque nuestra principal fuente, la del Fondo de Cultura Económica de México (2021), opta por la minúscula inicial, consideramos apropiado utilizar la mayúscula para diferenciar el nombre propio de este personaje del concepto genérico de *diablo*; además del hecho de que su contraparte, Dios, sí lleva la mayúscula inicial.

“pero otros dicen”. Este modo del discurso que podemos ubicar entre el narrativizado y el traspuesto dota a los relatos de un carácter mítico, como si los acercara a una tradición oral, incluso un rumor; lo que tiene todo el sentido, pues estas historias no pertenecen a la historia oficial de Chile; son los descartes de Fausto impregnados por su imaginación literaria y el conocimiento popular. En el caso de la historia del Diablo, se nos presentan dos versiones de los hechos: “Dicen que el diablo no pudo evitarlo [reprimir su deseo sexual] y se lanzó al agua con ellas” (Fernández 2021, 76) y “Pero otros dicen que no fue así. Que todo no pasó de ser una fantasía en su cabeza diabólica” (Fernández 2021, 77). ¿Quiénes dicen qué? Es imposible saberlo. Lo importante en este caso es que cualquiera de las dos versiones desemboca en la construcción del puente Cal y Canto, ya que ante el deseo el Diablo siente la necesidad de hacer más para ganar la entrada al cielo.

Con esta gran obra que es el puente, el Diablo piensa haber asegurado una entrada triunfal al cielo. No obstante, cuando toca la puerta san Pedro le niega la entrada y apunta hacia el Mapocho. El Diablo ve a todos los muertos por el trabajo forzado en la construcción del Cal y Canto navegar río abajo. De la misma manera en que Lautaro trasciende el nivel narrativo metadieético e irrumpe en la historia principal para buscar su cabeza, tanto los muertos como el propio puente habitan Santiago; y la Rucia, el Indio y especialmente Fausto pueden verlos en medio de la ciudad.

Es de esta forma en que la novela no solo quiebra los marcos temporales, sino también los marcos narrativos o niveles diegéticos, pues tenemos a los personajes de estas historias dentro de la historia interactuando con Fausto, aquel que los escribió. Cuando Fausto está por tirarse al río, tras saber que se ha reencontrado con la Rucia, ve en la corriente cuerpos y partes desmembradas. Entonces recuerda, hace una recapitulación mental de la historia oficial y la no oficial sobre la construcción del puente:

Por supuesto este párrafo no aparece en el tomo II de la Historia de Fausto. Él lo redactó mentalmente, archivó en su cabeza y ahora lo recuerda mientras trata de seguir adelante. [...]

El párrafo que sigue, Fausto sí lo escribió, pero sin preguntar siquiera, lo dejó aparte en una carpeta. Ahora cada que revisa este capítulo de su Historia, saca lo que tiene oculto en el cajón de su escritorio y lo lee de corrido como si de verdad estuviera escrito así. (Fernández 2021, 110–1)

Mientras hace ese repaso mental y se propone acabar con su vida, el Cal y Canto —que no se encuentra en pie desde 1888, cuando por una tormenta el río se lo llevó— regresa y se yergue ante él:

De pronto algo ocurre. Una nube de polvo se instala en el río. Es una nube grande, aparece frente a los ojos de Fausto. El polvo se mezcla con la bruma, ambos se abrazan al compás del ruido de la corriente, Fausto intuye una presencia emergiendo de la neblina. Un arco, otro más. Diez pierna gruesas renaciendo de las aguas. Once ojos de cal y ladrillo abriéndose, resucitando para plantarse frente a él mirarlo firme como ahora lo hace. (Fernández 2021, 112)

El ejercicio que atestiguamos empezó con un registro maravilloso y con el Diablo como protagonista, narrado con esa voz autoritaria descrita por Jackson y el tono mítico. Pero mientras Fausto repasa la historia en su mente, esta muta a un modo *realista* o mimético, tanto como el registro de la historia, y el Diablo pasa a llamarse don Luis Manuel de Zañartu, corregidor de Santiago. Tenemos entonces los dos polos: el maravilloso y el *realista* o mimético. Lo fantástico aparece cuando los polos se cruzan y el Cal y Canto aparece frente a Fausto. Se personifica al puente, describiendo sus partes como partes humanas y luego el Cal y Canto mira a Fausto. Dentro de la lógica de la novela, es un muerto más que exige su lugar en la historia.

En pocas páginas hemos pasado del registro maravilloso o no mimético (Richardson 2015), perteneciente al nivel metadieгético, a un tono mimético y de registro histórico, para que lo antes narrado rompa los marcos narrativos y se presente en el principal nivel de la diégesis, de forma fantástica o antimimética. Así, los tres órdenes que vimos con Barrenechea, los tres modos de Jackson y las tres categorías de Richardson se manifiestan en la historia y, además, suman a la alegoría sin sacrificar el significado literal.



## Capítulo tercero

### Sobre una poética del espacio y el cuerpo en *Mapocho*

¿Qué trama es ésta  
del será, del es y del fue?  
¿Qué río es éste  
que arrastra mitologías y espadas?  
“Heráclito”, J. L. Borges

*Mapocho* tiene dos escenarios principales a lo largo de la novela, ambos ya mencionados: la casa y el río. A estos se añade la cancha de *baby* fútbol que abordaremos más adelante. En líneas generales, estos espacios no son solo el lugar de los acontecimientos o donde los personajes se desenvuelven, sino un engranaje principal de todo el mecanismo que compone la alegoría en sus distintos niveles. La casa, por ejemplo, opera como una *mise en abyme* de todo un país, pero también se trabajan ciertos paralelismos entre la infraestructura y el cuerpo de la Rucia, haciendo que la poética del espacio sea también una poética del cuerpo. El río y su puente son la metáfora de un tiempo sin orden ni final del que nadie puede escapar y sobre el que recalcan los muertos cada día. La cancha, que en la novela es solo para futsal, es también una *mise en abyme*, pero que apela a un episodio muy concreto de la historia chilena y aglutina lo que en la vida real fue todo un estadio de fútbol. También está, por ejemplo, un tren que cada noche lleva a las locas hasta su fin y una gran torre de vidrios espejados que refleja al barrio. Cada uno opera en un diferente nivel de significación.

#### 1. La casa y la grieta

La vinculación entre una genealogía y su casa es uno de los motivos recurrentes en la literatura. Por lo que las descripciones de ese espacio pueden decirnos mucho sobre quiénes la habitan y dónde se encuentran. Particularmente, en *Mapocho* la casa opera en esos dos niveles: revela información sobre la protagonista y es un microcosmos de una realidad más grande, Chile en este caso. Además, la materialidad de la casa es espejo del cuerpo dañado de la protagonista. Recordemos a Gaston Bachelard en su *Poética del espacio* de 1957 cuando se refiere a la casa: “Debemos demostrar que la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del

hombre. [...] Es cuerpo y alma” (2012, pos. 464-80). En consecuencia, desde la descripción nos recuerda a motivos clásicos de la literatura gótica y de terror. La casa en ruinas y casa de fantasmas con un largo pasillo de puertas cerradas que guardan algún secreto.

### 1.1. La *mise en abyme*

Retrotrayéndonos a Roas (2016) y su definición de lo fantástico, el autor ubica el recurso de la *mise en abyme* como un motivo recurrente del género —para él, categoría estética—. Si bien Roas se opone a la posibilidad de lo fantástico como forma alegórica, a diferencia de Barrenechea, es precisamente usando el recurso del microcosmos como Nona Fernández construye la alegoría en su novela. La técnica en cuestión consiste en condensar una realidad macro en otra más pequeña y contenida. El principal espacio empleado por Fernández para la *mise en abyme* es la casa, pero no el único. En esta se condensan la realidad y la historia chilena, trabajando el universo sociohistórico de Chile sobre un tablero más pequeño. No es una distorsión solo espacial, también temporal. El enfoque de Bachelard y su fenomenología para pensar la casa como condensación del tiempo nos sirve para entrar en materia: “En sus mil alvéolos, el espacio conserva el tiempo comprimido. El espacio sirve para eso” (2012, pos. 499). Veamos cómo en *Mapocho* la casa es también una forma del tiempo, del cuerpo y de la memoria.

La manera en que la casa de la Rucia se emplea como *mise en abyme* de Chile parte directamente de las descripciones iniciales de ambos espacios. Cuando la Rucia busca su hogar, este es descrito de la siguiente manera: “¿No sabe de una casa vieja, larga como culebra y con un pasillo lleno de puertas a sus costados?” (Fernández 2021, 21). Más adelante, se menciona: “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” (Fernández 2021, 144). Probablemente, solo la primera descripción, la de la casa, podría bastar, pues el lector sabe que la historia está aconteciendo en Chile y el decir que es “larga como una culebra” remite directamente a la geografía del país. Pero la autora opta por explicitar la analogía y usar la misma descripción para Chile.

Antes de pasar al funcionamiento de la *mise en abyme*, prestemos atención a cómo las descripciones citadas equiparan el espacio con una culebra, recurso que funciona para reforzar la metáfora temporal, pues la serpiente nos recuerda al uroboros. La serpiente que se come su propia cola es otro símbolo del tiempo circular y de una persecución o

búsqueda perpetua. Por otro lado, estos animales y su anatomía también son usados para describir Santiago y sus cambios cuando la Rucia no reconoce la ciudad de su infancia: “Santiago cambió el rostro. Como una serpiente desprendiéndose de su piel usada, la ciudad se ha sacudido plazas, casonas viejas, cines de matiné, canchas de fútbol, quioscos, calles adoquinadas, boticas y almacenes de barrio. Santiago removi6 sus costras y ahora ellas se van por los aires” (Fernández 2021, 20). La culebra, su movimiento e implicaciones semánticas también resuenan en el tren que cada día lleva a las locas hasta su muerte, empezando el trayecto una y otra vez.

Ahora bien, la *mise en abyme* o puesta en abismo es un recurso que condensa las características principales de un espacio macro en uno micro. En el caso de *Mapocho*, la casa es Chile. No solo sus descripciones son iguales, sino que ciertas características de la infraestructura, que podrían pasarse por alto, tienen un significado mayor cuando las extrapolamos a la realidad nacional de la que nos habla Nona Fernández. Por ejemplo, como ya se ha mencionado, cuando la Rucia entra por primera vez en su casa encuentra todas las puertas cerradas, pero estas se van abriendo conforme avanza la novela. Entendemos que cada vez que conocemos un nuevo relato metadieético es porque una nueva puerta se ha abierto y un recuerdo —personal o histórico— ha sido desbloqueado. Cada una de las habitaciones que se ubican al costado de la casa corresponde a un episodio de la historia chilena y a un grupo particularmente afectado, ello se evidencia cuando la Rucia ve en los interiores los frescos del Indio, que retratan cada episodio. Entonces, en la escala material, la casa está estampada con esos frescos, y en la escala histórica o nacional, los frescos son episodios que sucedieron.

Pero esta casa es mucho más. Hay que prestar atención a las condiciones de su infraestructura y entorno. Además de no estar en el mejor estado, su presencia resulta anacrónica en un barrio que no se ha quedado estancado en el tiempo. Mientras busca su hogar, la Rucia tarda en enterarse de que está en el barrio correcto por cuánto ha cambiado este: “Sabe que no está lejos, que por lo menos ése es su barrio. Está distinto, maquillado de luces y colores, pero es su barrio. En el centro se ha instalado una torre alta y nueva” (Fernández 2021, 28). En medio de ese barrio modernizado “[l]a casa se cae. [...] Mira los escalones rojos, ahora sucios y quebrados, en los que su padre alguna vez hizo magia. Las paredes de barro desarmándose, volviéndose polvo y volando por el aire. [...] única entre tanta construcción nueva” (Fernández 2021, 30). La casa es una presencia del pasado en medio de tanto presente en el que se subraya la condición neoliberal que instaló

el momento dictatorial y guarda en sus habitaciones cerradas —así como los apuntes de Fausto a pocas cuerdas de distancia— la memoria perdida de un país.

La casa es un ancla a otro tiempo, el pasado de una infancia mejor y la síntesis de una historia violenta y obscena. Pero este espacio tiene más implicaciones. A su manera, la casa también es una especie de fantasma, no solo por su presencia anacrónica en el barrio renovado y su vinculación a un pasado personal e histórico: también porque, como los muertos que penan por Santiago, se cae a pedazos. La ciudad está habitada por almas errantes que presumen cuerpos rotos, quemados y cercenados, y la casa no está lejos de ese estado. Si la Rucia tiene el cuerpo con heridas sangrantes y abiertas, la casa apenas se sostiene en pie. Y, además de desmoronarse como un castillo de arena arrasado por el viento, también está atravesada por una grieta.

## 1.2. Una grieta

La presencia de rajaduras puede pasar algo inadvertida en *Mapocho* ya que, a diferencia de otras imágenes, no se redonda tanto sobre ellas. Sin embargo, las tenemos a simple vista en dos ubicaciones: la casa y el cuerpo de la Rucia. Bachelard también nos ayuda a atender esta relación casa-persona: “La situación de la casa en el mundo, situación que nos da, de un modo concreto, una variación de la situación, con frecuencia metafóricamente resumida, del hombre en el mundo” (Bachelard 2012, pos. 780). Si la casa se cae, es porque el que la habita también. Vamos en orden.

A la descripción ya citada sobre la casa, cuando la Rucia logra reconocerla, le sigue la siguiente: “Una grieta la divide desde su base hasta el techo, una herida abierta como las que ella misma aún lleva después del accidente. Es gruesa, desde su interior sale maleza y musgo” (Fernández 2021, 30). De entrada se equipara el espacio con el cuerpo dañado de la protagonista. Pero la identificación no se limita al vínculo personaje-casa, se extiende también al linaje completo y su final.

Antes de que la novela llegue a su conclusión, asistimos al derrumbe de la casa: “La casa se desarma. La pintura se descascara, las paredes sueltan polvillo de adobe a cada ruido que la sacude. La madera de suelo sirve de alimento para las termitas y se deshace con los pasos de la Rucia. A ratos, la grieta que parte la casa en dos cruje. Parece un quejido” (Fernández 2021, 206). Esta caída no tiene que ver únicamente con que suceda en el último tramo de la novela: es el final de la estirpe. La familia de la Rucia y

el Indio termina ahí porque en su condición de hermanos no pueden darle continuidad al linaje.

Existen casos precedentes en la literatura latinoamericana y universal que justifican estas afirmaciones. Por ejemplo, “La caída de la casa Usher” de Edgar Allan Poe también dibuja un cuadro compuesto por una relación incestuosa entre hermanos de cuerpos enfermos, una grieta que atraviesa la casa familiar y el derrumbe de esta. En el cuento del norteamericano, el narrador explica que la vinculación entre los Usher y su vivienda es tan fuerte que para los locales *casa* y *familia* han pasado a ser prácticamente sinónimos a la hora de referirse a ellos. Bajo esa lógica, el título podría haber sido “La caída de la familia Usher”, que no carece de precisión argumental, pues no solo somos testigos del desmoronamiento de la infraestructura, sino también del fin del linaje. Dada la relación incestuosa entre los hermanos —así como la Rucia y el Indio—, Roderick y *lady* Madeline Usher suponen el final de su familia al no poder reproducirse. Pero en este caso ambos son a la vez la culminación de generaciones endogámicas cuya herencia, además de la casa, son cuerpos enfermos. Los hermanos Usher son de alguna manera muertos en vida, tanto es así que, dada la catalepsia, *lady* Madeline termina encerrada viva en un ataúd.

Antes de ser consciente de esta realidad, el narrador, al llegar a la vivienda, observa el desgaste en ella y señala: “Quizá, mirando con ojos minuciosos se habría podido descubrir una imperceptible cisura<sup>22</sup>, que, desde el techo de la casa, por el lado del frente, se abría paso como un zigzag hasta perderse en las oscuras aguas del estanque” (Poe 2019, pos. 164). No solo ve un deterioro manifiesto en la infraestructura, que es la materialización de la corrupción moral y física de la familia, también es capaz de notar esa delgada grieta que será el inicio del derrumbe para el final del cuento, cuando mueran los hermanos y el linaje con ellos.

Entonces, con “La caída de la casa Usher”, Poe trabaja ya en 1839 con el deterioro de la casa como encarnación de la decadencia de un linaje endogámico y, además, sitúa una grieta como presagio y punto de partida para el desmoronamiento final. En el mismo cuento, la casa está ubicada junto a una masa de agua que la refleja y así incrementa la sensación ominosa del narrador. El cuento, que puede leerse desde una entrada vampírica, también se sirve del doble, otro motivo fantástico según Todorov y Roas. Mencionamos todo esto para probar la tesis sobre la identificación cuerpo-linaje-casa en *Mapocho* y para

---

<sup>22</sup> “*Break*” en el texto original de Poe (1839), “fisura” en la traducción de Julio Cortázar (1956) y “grieta” para Ricardo Summers, Aníbal Froufê y Francisco Álvarez (2006).

destacar que la novela no solo usa al género fantástico para su alegoría: también puede leerse como una novela gótica que roza el terror más clásico y usa sus elementos recurrentes. Dicho sea de paso, y con el cuento ya desmenuzado, parece que la exclusión que Todorov hace de esta obra de Poe es completamente arbitraria. Bajo su lógica, habría que atribuir la caída de la casa a una casualidad dada en el momento exacto.

La repetición de motivos entre “La caída de la casa Usher” y *Mapocho* es muy precisa como para no ponerla en diálogo, pero no es la única. “Casa tomada” (1946) de Julio Cortázar —alguna vez traductor de Poe y del cuento tratado— también sugiere una relación entre hermanos —los últimos de su linaje directo— y la pérdida de su hogar por un motivo fantástico que se presta a una lectura alegórica. Todorov probablemente se hubiese limitado a leer “Casa tomada” dentro de lo extraño y en el nivel literal, cuando una lectura fantástica es posible y, además, coexiste con interpretaciones psicológicas y políticas, lo que una vez más prueba la tesis de Barrenechea sobre la alegoría en lo fantástico.

Y está, desde luego, el caso de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, en cuyo final la deteriorada casa es barrida por el viento luego del nacimiento del último Aureliano, producto de la relación entre Aureliano Babilonia y su tía Amaranta Úrsula. Casas caídas o perdidas, linajes acabados y relaciones entre familiares: *Mapocho* es una novela que dialoga con la literatura universal y les da un giro a situaciones antes explotadas por otros para construir su propia alegoría.

Entrando a otro nivel de las implicaciones de esa grieta, y retornando a la novela, es importante recordar otro de los relatos metadieгéticos que contiene. En este caso, se trata de aquel que Fausto contaba sentado en los escalones a los niños del barrio y que empieza así: “Érase una vez, hace mucho tiempo, una mujer y un hombre pequeños. La mujer y el hombre dormían tranquilos en su cama pequeña y soñaban que un dios, algo más grande que ellos, los soñaba” (Fernández 2021, 122). El relato se va repitiendo constantemente a lo largo de la novela, revelando cada vez más del argumento y los conceptos centrales que lo vinculan al relato principal —la circularidad de vida y muerte y la mentira sobre esta última—.

En la edición de Uqbar (2016), en uno de los paratextos finales, se explica que todos los relatos vinculados al dios soñado, y los que narra Fausto a los niños, están inspirados en otros análogos de la trilogía *Memoria del fuego* (1982, 1984 y 1986) de Eduardo Galeano, en este caso en el primer capítulo “La creación” de *Los nacimientos* (1982). Otro antecedente, aunque probablemente no implique un vínculo directo es otro

cuento de *Ficciones* (1944) de Borges, es “Las ruinas circulares”. Este cuento fantástico trata de un hombre soñado que crea a otro soñando también. La circularidad del cuento se marca desde el título y en la última línea se revela la estructura en abismo<sup>23</sup>, según la cual se trata de un sueño dentro de otro, dentro de otro. En este caso, el cuento de Borges se inscribe en lo fantástico no solo por los motivos recién señalados, sino por la irrupción y problematización sobre ese ser onírico que irrumpe en el orden natural. Sin embargo, el relato que trabaja Nona Fernández se adhiere más hacia lo maravilloso, marcado desde la primera línea con el típico inicio del cuento de hadas: “Érase una vez, hace mucho tiempo” (Fernández 2021, 122), además del tono mítico y creacionista. En este caso, el relato maravilloso es también alegórico.

Lo que nos interesa en esta parte tiene que ver con un diálogo entre el hombre y la mujer pequeños y sus cuerpos:

Un dios los lanzó al mundo desde una piñata y los dejó solos para que juntos vieran lo que hacían. La mujer y el hombre no sabían nada. Cayeron en pelotas, envueltos en una serpentina larga que los amarraba desde sus ombligos que, del puro porrazo, se cortó sola. Ellos se sacudieron las challas, se sobaron los machucones y luego se miraron sus cuerpos el uno al otro. ¿Te rajaron?, preguntó el hombre asustado al ver la entropierna de su compañera.

[...] El hombre pequeño se empeñó en que la mujer pequeña estaba herida y debía sanarla. Inventó pomadas y ungüentos de colores que aplicó con cuidado en la zona de su compañera. (Fernández 2021, 123–4)

Nona Fernández propone una mirada del cuerpo femenino desde una ausencia. Es una imagen, la de la rajadura, que remite a la grieta de la casa —recordemos que se la describía como una herida— y, una vez más, la vivienda se identifica con el cuerpo. Si bien este relato no se trata de la Rucia *per se*, se da a entender que funciona como una especie de alegoría sobre la propia novela, una clave de lectura, un microrrelato metarreferencial en el que el hombre pequeño es el Indio, y sus ungüentos de colores son los óleos con los que pinta el ombligo. Al final, la *cura* para la herida de la mujer pequeña resulta ser la penetración, que supliría la ausencia en la entropierna; una *solución* que funciona para el hombre y la mujer pequeños y para la pareja de hermanos. Esta mirada al cuerpo femenino desde una supuesta ausencia va en línea con la propuesta de Maier sobre lo obscuro y el análisis freudiano de Medusa:

---

<sup>23</sup> Aprovechamos para darle la razón una vez más a Barrenechea. En la misma línea de “Las ruinas circulares” y el relato metadieético de Nona Fernández, “El Golem” (1958) de Borges también trabaja sobre un hombre creador que se descubre como la creación de un dios más grande. Contrario a la tesis de Todorov, es poema y es fantástico.

Medusa es, en efecto, el símbolo repulsivo de la región genital femenina, cuyas características han sido reemplazadas desde abajo hacia arriba. Y si a menudo es representada con numerosas serpientes que se enroscan alrededor de su cabeza, ello se debe a que éstas evocan la ausencia de pene, reemplazándolo precisamente porque se halla ausente. ¿La presencia señalaría la ausencia? Bien puede serlo. (2005, 18–9)

Desde luego, el hombre pequeño está en un error y la mujer pequeña, a pesar de que lo sabe, se presta al juego, como la Rucia que no puede resistirse al Indio por muy presente que tenga la advertencia de la madre. El relato, entonces, potencia el significado de la grieta como una ausencia, uno más para el valor polisémico de esta imagen en *Mapocho*. Otra lectura posible y no excluyente es que la herida que llama la atención del hombre pequeño sea precisamente el ombligo y no la vagina, dado el corte de la serpentina, es decir, el cordón umbilical. En ese caso, su obsesión con curar a la mujer pequeña nos regresa a la escena primitiva freudiana y la obsesión con el origen desconocido. ¿Cuál es la forma de curar la herida en tal escenario? De nuevo, regresar al origen mediante la cópula. En el relato recogido por Galeano —específicamente En “El amor” de *Los nacimientos. Memorias del fuego I* (1982).—, el hombre descubre el remedio al ver a un mono “curando” a una mona.

## 2. Abriendo puertas

Pero la casa en *Mapocho* está lejos de *solo* ser una fachada y una grieta. Si bien, por un lado, la materialidad de su infraestructura encarna las condiciones decadentes de un linaje pronto a terminar; por el otro, por dentro, guarda una historia por habitación. Esto tiene todo que ver con el cuerpo de la protagonista. Una vez más, cuerpo y casa están conectados. Recordemos que las puertas de las habitaciones están cerradas y que “habrá siempre más cosas en un cofre cerrado que un cofre abierto” (Bachelard 2012, pos. 1775). Cada vez que una se abre, un nuevo episodio de la historia chilena salta a la luz, así como cada vidrio expulsado por la frente de la Rucia implica una memoria desbloqueada. Estos episodios evocan momentos *reales* cruzados con intrusiones fantásticas y maravillosas. Los relatos, pertenecientes al nivel metadieético de la novela, *llegan* al lector gracias a dos posibles —y no excluyentes— intermediarios: puede tratarse tanto de las páginas que Fausto nunca publicó, dada la naturaleza de su trabajo para el régimen, o de los frescos pintados por el Indio precisamente dentro de las habitaciones.

Ya vimos en el capítulo “Parejas abominables” una lectura sobre los relatos de Lautaro y Valdivia y del Diablo en la Chimba. No regresaremos sobre el primero ya que

no amerita un análisis desde el espacio, mientras que el segundo sí. Por lo pronto, empecemos por el relato de las locas y el tren.

## 2.1. El crucero del horror

Como novela, *Mapocho* abraza y se sirve de un variado abanico de géneros y formas literarias para construir la historia y, en este caso, la alegoría. Uno de ellos es la parodia, cruzado con la *mise en abyme*. El caso puntual consiste en una especie de ucronía que traviste a Carlos Ibáñez del Campo, ya como dictador.

El pasaje abre regresando a la analogía país-casa y con la anáfora que condiciona tanto el tono mítico y maravilloso como la existencia implícita de múltiples versiones de estos episodios perdidos en la historia: “Dicen que Chile era una casa enorme, larga y flaca como una culebra, con un pasillo lleno de puertas abiertas por donde la gente se paseaba entre todas las piezas. Dicen que olía a empanada y chicha, que tenía una cordillera en el patio de atrás” (Fernández 2021, 144). Al comprimir al país en las dimensiones de casa, el relato asigna habitaciones a diferentes gremios y grupos de la población. Mientras que se refiere al padre como la cabeza del hogar, es decir, el mandatario de turno.

Concretamente, el relato abarca el primer mandato de Carlos Ibáñez del Campo. La estrategia combina referencias explícitas al momento histórico con palabras y oraciones que quedan en la indeterminación. Como señala Rosemary Jackson: “La reticencia o la incapacidad de presentar versiones definitivas de la ‘verdad’ o la ‘realidad’ hace de la literatura fantástica moderna una literatura que llama la atención sobre su propia práctica como sistema lingüístico”<sup>24</sup> (2009, pos. 649, traducción propia). En este caso, la novela dice: “Pero dicen que corrían los años milnovecientosveintitantos cuando un día, el padre de turno (todas las casas lo tienen) desapareció” (Fernández 2021, 144). Esa reticencia se manifiesta tanto en el uso ya mencionado del estilo indirecto con la anáfora y en la omisión del año exacto del suceso. Sabemos que en la década de los veinte la casa adopta a un padre nuevo, pero de momento poco más.

Este padre, autoridad patriarcal por antonomasia, lleva consigo una escoba. Más allá de cualquier posible lectura de esta herramienta del hogar como elemento fálico, el

---

<sup>24</sup> Texto original en inglés: “A reluctance, or an inability, to present definitive versions of ‘truth’ or ‘reality’ makes of the modern fantastic a literature which draws attention to its own practice as linguistic system”.

padre va por la gran casa ejecutando una orden de limpieza con la escoba como principal arma. “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 ayudaban en su misión higiénica” (Fernández 2021, 146). Ante el decreto de higiene obligada, los miembros de la casa empiezan a protestar y, en consecuencia, a desaparecer: “Dicen que después de esa reunión, misteriosamente, comenzaron a desaparecer algunos hijos de la casa. [...] Una mañana una educadora apareció gritando que faltaban diez en su pieza. Luego los obreros reclamaron” (Fernández 2021, 147). La amenaza a la que se enfrentan los hijos de la casa es ser destinados, o desterrados, al misterioso lugar de Más Afuera. El relato, que habita el cruce entre el modo maravilloso y la alegoría, se vuelve a servir de un elemento en el que resuenan los cuentos de hadas de tono infantil. De más está decir que Más Afuera es, en principio, el exilio.

Gracias a este relato paródico, *Mapocho* puede dialogar también con otra tradición latinoamericana. No es materia directa de este trabajo, pero podemos invitar a incluirla en la lista de novelas de dictador cuyo auge se manifiesta durante el Boom Latinoamericano y se extiende hasta la contemporaneidad en escritoras mujeres como Gabriela Alemán —con *Humo* (2017)— y la propia Nona Fernández.

La parodia de Ibáñez manifiesta uno de sus puntos más altos cuando el padre de la casa, luego de amenazar con el destierro a Más Afuera, “aprovechó el silencio para montarse en su escoba e irse volando, cual pájaro por los aires” (Fernández 2021, 148). Estamos ahora ante un hecho maravilloso en toda regla. Un hombre, militar y jefe de hogar, se sube a una escoba, que lo acompaña siempre, y como una bruja se va volando. Sin embargo, en la reacción de los hijos o miembros de la casa ni siquiera se menciona tal acontecimiento, pues temen más a la amenaza de ese reino misterioso que es Más Afuera: “Dicen que los rumores no tardaron en echarse a rodar. Que el coronel era un mago, decían. Que tenía poderes sobrenaturales, que podía hacer desaparecer a la gente y luego confinarla a sitios desconocidos e indómitos, a los que solo se podía llegar guiados por un conjuro negro de brujo” (Fernández 2021, 148). Como podemos ver, el miedo es provocado por la capacidad de desaparecer gente y no de volar. Otra prueba es que luego esos “dicen” cambian a otros que, en lugar de la explicación mágica, se refieren a los guardias del coronel como los que ejecutan los destierros, pero ni se menciona el acto en la escoba.

Por ello afirmamos que estos relatos del nivel metadieгético de *Mapocho* se acercan más a lo maravilloso. Recordemos la descripción de Jackson sobre la voz narrativa en este modo:

[Q]ue la voz es impersonal y que los eventos están distanciados muy alejado en el pasado. [...] El narrador es impersonal y se ha convertido en una voz autoritaria y conoсedora. Hay un mínimo de involucramiento emocional en el cuento; la voz está posicionada con absoluta confianza y certeza sobre los eventos. Tiene conocimiento completo de los eventos *completos*, su versión de la historia no es cuestionada y el cuento parece negar el proceso de su propia narración; está simplemente reproduciendo las versiones establecidas como ‘verdaderas’ sobre lo que pasó.<sup>25</sup> (Jackson 2009, 577, traducción propia, el énfasis es de la autora)

Ahora bien, pertenecen a lo maravilloso en tanto relatos de las versiones de la historia; no obstante, en el presente narrativo de la novela, estos relatos, o sus desenlaces, se siguen manifestando, pero ya en un modo fantástico: Lautaro vaga por Santiago en busca de su cabeza y el puente Cal y Canto resurge cada día para ver a los muertos irse por el río. No olvidemos que se trata de recuerdos compartidos por una población. El relato de Ibáñez y el resto de historias de la misma naturaleza no son la narración de los hechos, sino la narración del recuerdo de los hechos. Por ese motivo, cuando terminan se abandona el tono mítico y de cuento de hadas para hacer que la narradora asista a estas apariciones sin dudar que están frente a ella.

Ahora bien, pasando a la principal herencia de este relato para la novela, la última habitación a la que el coronel llega para ejecutar su limpieza es la de las locas. En principio, la narración propone la idea de que el coronel se dirige solo a dicha habitación para no incomodar con los soldados a alguno de los dueños de la casa que pudiese ser sorprendido durante la visita. Sin embargo, al verse solo, y verlo solo las locas, se deja de llevar por sus impulsos y pide ser vestido de mujer. Tras ser bañado y acicalado, Ibáñez es una loca más.

Esta relación entre el poder militar y la comunidad travesti es mencionada en algunas crónicas de *Loco Afán* (1997) de Pedro Lemebel, por ejemplo en “La noche de los visones” y “La Regine de Aluminios El Mono”. En ellas, el vínculo entre la clase alta chilena que niega la presencia travesti en sus hogares o las visitas militares a las locas, incluso como una especie de ritual de iniciación, es narrado desde adentro. Pero más allá de la representación paródica de esta realidad en *Mapocho*, nos interesa ahora una cita específica de Lemebel.

---

<sup>25</sup> Para el texto original en inglés revisar nota al pie 12 en la página 32.

En la crónica que da nombre al libro “Loco afán”, se dice: “Mientras en Valparaíso los travestis eran arreados a culatazos a los barcos de la marina, para nuestra memoria la película de Ibáñez y su crucero del horror. [...] Cadáveres sobre cadáveres tejen nuestra historia en punto cruz lacre” (2015, pos. 1406). Esta cita nos sirve para entrar de lleno a cómo opera el tren como espacio en *Mapocho*.

Regresando al relato, Ibáñez travestido es descubierto por sus propios soldados. Ante la humillación, ordena limpiar la habitación. Las locas son empujadas a combazos fuera de la habitación hasta abandonar la casa y ser llevadas al lugar temido: “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. [...] La locomotora partió, bordeando el Mapocho, llevándose al tren con las locas arriba. [...] Dicen que allá en la costa las subieron en el barco rumbo a Más Afuera” (Fernández 2021, 154). Desde luego, el relato también presenta otra versión, otros *dicen* que el coronel no se vistió de mujer y que *solo* mandó a limpiar la habitación. Pero esas voces sin nombre concuerdan en el desenlace.

El relato termina cuando las locas, pertenencias y todo, son lanzadas al mar y olvidadas por la historia. Por ese motivo, al igual que todos los muertos no reconocidos en la historia oficial de Fausto, vuelven cada día para reclamar un lugar en los volúmenes de la historia chilena: “Pero dicen que las locas parten cada día desde la Estación Mapocho. Su coro de voces se escucha claro junto al tañer de las campanas. Dicen que el tren de las locas nunca dejará de partir hasta que les den un hueco en la casa donde nacieron, hasta que dejen de vagar por la orilla del río como perras guachas” (Fernández 2021, 155). Ya en el presente narrativo de la novela, la Rucia, el Indio y Fausto son capaces de ver el tren de las locas pasar por Santiago.

Habíamos señalado antes cómo la novela utilizaba la figura de una culebra y sus posibilidades polisémicas, siempre vinculadas al paso del tiempo. Antes, se trataba de una piel que Santiago muda como la de una víbora. Ahora, en cambio, tiene que ver con la idea de la eternidad, con el uroboros. La serpiente que persigue su propia cola, en un movimiento circular, es un símbolo de la búsqueda perpetua e inalcanzable de un objetivo. Las locas —como todos los muertos— pueden volver todos los días a errar por Santiago, pero la búsqueda de justicia no termina; están destinadas, en la muerte, a repetir el mismo patrón cada día. Además, vuelven en el tren, estructura que remite a la de la serpiente por su figura estirada y movimiento. Por otro lado, tanto serpiente como tren solo avanzan hacia adelante, lo que podría implicar la idea de progreso y cambio, pero no es el caso. El movimiento es circular, hacia un adelante inalcanzable y perpetuo.

Si la imagen de un tren cargado de muertos en un recorrido eterno nos resulta familiar puede ser por una asociación con *Cien años de soledad*. Gabriel García Márquez aprovechaba las posibilidades del tren como espacio y memoria ya en 1967. Recordemos que en esta novela, luego de una balacera en plena manifestación, José Arcadio Segundo es metido por la fuerza al tren. Luego despierta en el vagón rodeado de muertos: “Tratando de fugarse de la pesadilla, José Arcadio Segundo se arrastró de un vagón a otro, en la dirección que avanza el tren, y en los relámpagos que estallaban por entre los listones de madera al pasar por los pueblos dormidos veía los muertos hombres. Los muertos mujeres, los muertos niños, que iban a ser arrojados al mar como el banano de rechazo” (García Márquez 2017, 348). Los paralelismos hacen imposible no aprovechar el episodio de García Márquez para explicar el mismo mecanismo en *Mapocho*. No solo tenemos un tren repleto de muertos que son arrojados al mar, sino que ese tren y esos muertos vuelven periódicamente por la ciudad o el pueblo y, además, son completamente olvidados e incluso negados por la población.

El elemento extraño<sup>26</sup> en el caso de *Cien años de soledad* radica en que únicamente José Arcadio Buendía es capaz de recordar a los más de tres mil muertos. Incluso al día siguiente de la masacre, la primera persona con la que se topa asegura que desde hace décadas que no pasa nada similar en Macondo. Como consecuencia de su turbación, José Arcadio Segundo se recluye “porque no quería ver el tren de doscientos vagones cargados de muertos que cada atardecer partía de Macondo hacia el mar” (García Márquez 2017, 382). Dos generaciones más tarde, solo Aureliano Babilonia y un amigo pretenden tratar la masacre como un hecho real, el resto la ve como una farsa. En este punto de la novela no solo se rechaza el evento del tren: se llega a negar algunos pilares de la historia.

Hasta la dueña, que solía intervenir en las conversaciones, discutió con una rabiosa pasión de comadrona que el coronel Aureliano Buendía, de quien en efecto había oído hablar alguna vez, era un personaje inventado por el gobierno como un pretexto para matar liberales. [...] Aquellas veleidades de la memoria eran todavía más críticas cuando se hablaba de la matanza de los trabajadores. Cada vez que Aureliano tocaba el punto, no solo la propietaria, sino algunas personas mayores que ella repudiaban la patraña de los trabajadores acorralados en la estación, y el tren de doscientos vagones cargados de muertos, e inclusive se obstinaban en lo que después de todo había quedado establecido en expedientes judiciales y en los textos de la escuela primaria: que la compañía bananera no había existido nunca. (García Márquez 2017, 441–2)

---

<sup>26</sup> No está de más mencionar que no nos referimos a *Cien años de soledad* en clave fantástica, pues el realismo mágico no problematiza sobre los hechos no naturales.

Estamos entonces ante una población que niega y rechaza los capítulos más oscuros de su pasado, los pilares sobre los que se fundó su sociedad. Las historias de las matanzas de los trabajadores en *Cien años de soledad* y de las locas en *Mapocho* sobreviven solo por la difusión oral del relato y para nada gracias a la historia oficial o a los libros de texto escolares —escritos y editados por Fausto—. Los mecanismos son distintos. En una novela, el episodio borrado llega al lector gracias a estas conversaciones públicas en comedores o tabernas. En la otra, mediante los relatos metadieéticos que operan en un modo —el maravilloso— distinto al principal de la novela —el fantástico—. Ahora bien, más allá de la alegoría o referencias al mundo *real*, ambas novelas son prueba de la poderosa polisemia contenida en un tren. Un tren cargado de muertos, que avanza siempre hacia adelante pero solo en círculos, y que cada día repite la misma ruta mientras su entorno sea incapaz o simplemente se niegue a recordar lo que le avergüenza.

En el caso de *Mapocho*, gracias al cruce entre lo fantástico y lo maravilloso, no estamos ante una llana reescritura ni novelización de la historia, sino ante una alegoría. Y la prueba de que coexiste con lo fantástico es que quien no tiene idea de la historia chilena puede entender la obra literaria sin perderse ni salirse de la diégesis.

## 2.2. El Estadio Nacional

Otras de las puertas importantes que se abre en la casa, y que guarda un recuerdo histórico o nacional dentro, es la de la cancha de *baby* fútbol. Recordemos que la memoria de la infancia de la Rucia está ligada estrictamente al padre perdido. Este no solo era un mago cuentacuentos y profesor de liceo. Entre las facetas que la Rucia guarda de él está la de jugador de fútbol —o fútbol sala para ser precisos— los fines de semana en el barrio. Cuando regresa a Santiago de Chile y busca la casa de la niñez, evoca la imagen del padre y de la cancha:

Frente a la casa había un farol. Y en algún lugar muy cerca, a pocas cuadras, una cancha de baby fútbol donde se jugaba los fines de semana. El Indio y yo en una gradería de madre viendo a mi padre correr por una cancha de parqué desarmado que crujía con cada chute [...]. ¿Señora, ha visto usted esa cancha? ¿Conoce ese farol, esos escalones, esa casa? (Fernández 2021, 22)

Como podemos observar, desde las primeras páginas de la novela se establece la cancha de fútbol como un punto de referencia en el barrio. Sin embargo, una de las tantas cosas que han cambiado al momento del retorno de la Rucia es que precisamente la cancha

ya no está. La Rucía, en principio, no es capaz de ubicarse por la falta de esa referencia, pero aquello cambia cuando nota que otra estructura ha tomado su lugar.

Ahora el espacio que antes era la cancha está ocupado por un edificio de oficinas que se adecua a la modernización del barrio —versus un pasado cuya única reminiscencia es la casa—:

En el centro se ha instalado una torre alta y nueva. Debe tener unos quince pisos de altura. Es una torre de oficinas, de esas la gente no vive, sino que trabaja el día entero y luego se va dejándola olvidada. Su fachada es de espejo y el barrio entero se ve reflejado en ella. Un pedazo de cada cosa, un collage de paisajes y casas, de vitrinas y avisos publicitarios. Sin embargo, ninguna de esas imágenes recortadas contra el vidrio de la torre les familiar. (Fernández 2021, 28)

Este cambio juega en múltiples direcciones y tiene también un valor polisémico cuando opera en los niveles literal y alegórico de la novela. Avanzando según el orden de la narración, lo primero es que la Rucía no está volviendo a la misma ciudad que dejó atrás. La cancha, que solía ser un punto de reunión para todo el barrio, donde los domingos se juntaban a ver el partido de la liga barrial y compartir una merienda, no está más. Es espacio, anteriormente de aglomeración y cercanía, se ha convertido es una estructura imponente y deshabitada salvo durante las horas de oficina. Eso sí, el último piso no suele estar vacío.

El único que habita la torre como hogar es Fausto. La novela no llega a profundizar sobre por qué Fausto no habita la casa vacía. En su lugar, lo tenemos recluido en la cima de la torre, rodeado por todos los libros de su historia oficial de Chile y con su historia no oficial oculta en los cajones del escritorio. Desde esa cima, Fausto puede ver todo el barrio y a los muertos que, entrada la noche, llegan a exigirle una rendición de cuentas. El primer cuarteto de “Desde la torre”, soneto de Francisco de Quevedo, puede sintetizar la situación de Fausto: “Retirado en la paz de estos desiertos, / con pocos, pero doctos libros juntos, / vivo en conversación con los difuntos / y escucho con mis ojos a los muertos” (2020, pos. 955).

También en *Mapocho* el diálogo con los muertos de los libros es textual. Recluido en el último piso de la torre de espejos, rodeado por los libros cuyo autor es él mismo, Fausto quiere callar a los muertos errantes que le piden justicia. Sube a la azotea con intenciones suicidas, pero otro muerto, el Indio, lo disuade. El matiz, la diferencia radica en que para Fausto no hay ninguna paz. Y esa torre que habita es una tapadera para ocultar uno de los crímenes de la dictadura de la que es cómplice.

Antes de pasar a lo siguiente, conviene revisar un pasaje que toma lugar dentro del departamento de Fausto. Cuando la Rucia, luego de también disuadirlo de saltar del puente, lo acompaña a casa, esta mira por la ventana hacia el *Mapocho*. Y entonces asistimos a un cambio de perspectiva y focalización. Dejamos el lugar de la Rucia *del puente* —la inicial, la que cree vivir todo por primera vez— y nos reencontramos con la Rucia *del río*, que le devuelve la mirada y dice desde el Mapocho:

Si quisiera, podría verme. Si aguzara algo la vista, allá arriba, alcanzaría a divisarme mientras atravieso el Mapocho, aquí en mi cajón. Haz un esfuerzo, Rucia. Estruja tus ojos miopes y trata de ver más allá de tus narices. Crees que desde arriba los manejas todo, no sabes que es desde aquí donde realmente se ve. Un contrapicado de las cosas. Un cambio de ángulo. Déjame enseñarte. Estoy abajo, mírame, escúchame. Soy yo. Puedo contarte todo, resumirlo rápido para que no pasemos otra vez por los mismo. (Fernández 2021, 133)

El hecho de que Fausto viva arriba de la torre no es casual. Es el escritor de la historia por encargo de la dictadura. Sus ojos deben ver todo de la misma forma que el régimen: desde arriba. Por ello, parte de los grupos dejados de lado en la historia oficial son la población indígena y los disidentes sexuales, entre otros, los que están abajo. Cuando llegan a hostigarlo, no suben hasta su departamento, lo hacen desde abajo. En ese sentido, Rosemary Jackson identifica una preocupación latente dentro de lo fantástico por la forma de ver las cosas y los modos en que se puede distorsionar la visión: “Es notable como varias fantasías [relatos fantásticos] introducen espejos, lentes, reflejos, retratos, ojos —que ven las cosas con miopía, o distorsionadas, o fuera de foco— para efectuar una transformación de lo familiar en lo no-familiar” (Jackson 2009, pos. 750, traducción propia)<sup>27</sup>. Precisamente la idea de lo no familiar, *Das Unheimliche*, es la que emplea Sigmund Freud para definir *Lo siniestro*, y es evidente que Rosemary Jackson recupera el texto freudiano de 1919 como una teoría de lo fantástico —para abonar esta posibilidad, cabe recordar que *Lo siniestro* desarrolla una hipótesis etimológico-filológica cuando rastrea los usos de *Heimlich* y *Unheimlich* en diversos dialectos y zonas de la actual Alemania.

Si revisamos las palabras de la Rucia junto a la observación de Jackson, notamos que la segunda parece una descripción del segundo. Y es que incluso desde la primera página, el tener al personaje desdoblado viéndose a sí misma en el río es una forma de

---

<sup>27</sup> Texto original en inglés: “It is remarkable how many fantasies introduce mirrors, glasses, reflections, portraits, eyes—which see things myopically, or distortedly, our out of focus—to effect a transformation of the familiar into the unfamiliar”.

estos espejos y reflejos que nombra Jackson. En medio está la distorsión, la miopía citada por la Rucia y el cambio de perspectiva: ver desde abajo. La Rucia *del río*, que tiene información privilegiada respecto de su contraparte primera que puede ver todo desde la torre, entiende a cabalidad lo que está sucediendo. No olvidemos también que, al conocer la historia omitida por Fausto y ese mundo de muertos, el Indio se arranca los ojos como otra forma de distorsión visual.

Pero ¿qué es lo que saben la Rucia, el Indio y Fausto que los lleva a perseguir la muerte y renunciar a la vista?

Desde luego es una pregunta retórica. En este punto ya conocemos la respuesta. Pero vamos a un hecho específico. Entre muchas otras barbaries ninguneadas en el relato oficial, la torre de vidrio camufla la huella de los quemados en la cancha de *baby* fútbol. Para abordar tal pasaje histórico, esta vez se opta por dejar de lado lo maravilloso — recurrente en el nivel metadieético, como ya vimos— y tratar el episodio de una forma más mimética, o realista si se quiere, antes del giro fantástico.

Si bien se retoma la anáfora con el “dicen... dicen...” al inicio de casi cada oración, los hechos narrados esta vez se alejan de lo sobrenatural para acercarse a una narración cruda y descarnada. Estamos frente al relato de los miembros del barrio encerrados en la cancha de fútbol sala a modo de campo de concentración. El relato se centra en dos historias principales. Por un lado, la de la gordita Carmina, que no había sido retenida inicialmente, pero desea entrar para estar con sus padres. En el intento de ganarse la buena voluntad de los guardias, es víctima de una violación tras otra por parte de los guardias, antes de permitirle entrar para ser una presa más. Por otro lado, está la pareja cuya mujer embarazada no recibe atención médica al dar a luz y muere en el proceso; mientras que la bebé se extravía en manos de los guardias.

El relato, además de mostrar la brutalidad de los guardias ante una joven de quince años y una mujer embarazada, es a su vez una forma alegórica que, de momento, opera sin la variable fantástica. Como cada relato metadieético, este también adapta un momento real de la historia chilena, en este caso se trata del Estadio Nacional, utilizado como “centro de detención y tortura después del Golpe de Estado de 1973” (Biblioteca Nacional de Chile 2025<sup>a</sup>, accedido 6 de octubre de 2005). Es así que, sin el recurso fantástico, estamos ante otra *mise en abyme* en *Mapocho* y frente a otra forma alegórica.

Ya que el evento real, digamos histórico, sucedió en las instalaciones del Estadio Nacional de Fútbol, en la novela se representa desde la escala de una cancha de fútbol sala. Si antes habíamos visto cómo todo un país podía comprimirse en apenas una casa,

el recurso empleado ahora no debería ser motivo de sorpresa. Lo que sí llama la atención es que tanto la puesta en abismo como la alegoría funcionen de igual manera bajo este registro mimético o realista. Sí es cierto que más adelante las víctimas de la cancha vagarán por el barrio hostigando a Fausto, pero la alegoría se hace manifiesta antes de llegar a ese punto. Y si Roas (2016) marcaba el uso de la *mise en abyme* como recurrente en el fantástico, eso no implica que no pueda funcionar en otros modos o registros.

El abordaje de este momento no se limita a las historias de la gordita Carmina y la pareja. Dentro de la cancha había dos equipos detenidos antes de empezar el partido de la liga barrial. Esta historia, ya perteneciente solo a la ficción, es narrada en un relato aparte. Hartos de la monotonía, los dos equipos, el del barrio y el visitante, deciden continuar con su partido. Esa intención desencadena el final de la cancha como centro de detención, pues ante las ya repetidas muestras de rebeldía, llevan a los equipos fuera y los militares prenden fuego al recinto con los vecinos dentro. Mientras, los equipos son fusilados a la orilla del Mapocho.

Desde que se les da la ilusoria oportunidad de escapar antes de morir a balazos, los equipos empiezan a correr para ya no parar. Con sus uniformes continúan un partido perpetuo por las calles del barrio. En este punto, casi al final de la novela —de hecho, es el penúltimo pasaje solo antes de la intervención del Indio—, se retoma la metáfora de la culebra. Los jugadores de ambos equipos juegan sin arcos, pateando y persiguiendo la pelota siempre hacia adelante y dando vueltas por las mismas calles. “Pero ahora seguimos jugando. Seguimos chuteando nuestra pelota escondida, porque no nos queda otra. Tenemos que darle hacia adelante, patear y patear” (Fernández 2021, 216). Son otra forma de ese movimiento ya evocado por el río, la culebra y el tren.

Este relato también tiene la particularidad de empezar con la voz coral de los equipos narrando su historia. Son, además de la Rucia y el Indio, los otros muertos que narran, pero desde una colectividad, un grupo que, además de la muerte, narra desde la primera persona: “Dicen que somos la liga del barrio. Dicen que caímos presos cuando llegaron los milicos” (Fernández 2021, 211).

### 3. El río, el mar y la muerte

Habiendo visto en detalle los mecanismos que hacen de *Mapocho* un fantástico alegórico, pasando por el funcionamiento de las parejas de personajes y las implicaciones de los espacios, todo siempre en diálogo con otras literaturas, regresemos, como el

Mapocho mismo, al punto de partida: el río. Si adoptáramos la postura de que el río es el verdadero personaje protagónico de la novela, estaríamos ante un libro con un título epónimo. El Mapocho no es simplemente una metáfora dentro de la historia, ni solo un espacio. Es el alma misma de la novela y esta no es posible sin el río que le da nombre.

Recordemos que en su *Introducción a la literatura fantástica* (1970), Todorov, como tantos otros, apunta el sinsentido de separar el fondo de la forma, el tema de la estructura de una historia. En *Cartas a un joven novelista* (1997), Mario Vargas Llosa señala la misma idea de la siguiente manera: “La separación entre fondo y forma (o tema y estilo y orden narrativo) es artificial, sólo admisible por razones expositivas y analíticas, y no se da jamás en la realidad, pues lo que una novela cuenta es inseparable de la manera como está contado” (2011, 33). En ese sentido, el Mapocho, más allá de un escenario dentro de la historia, compone la forma, la estructura de *Mapocho*.

Es decir que esta novela solo es posible con el río Mapocho como lugar de los hechos, como tema, como metáfora y como estructura. Tengamos presente que, en cuanto al orden, la novela termina exactamente donde inicia y que, dada su estructura de historia circular, en bucle, el tiempo está roto. Conceptos narratológicos sobre el orden del relato como analepsis o prolepsis son vanos u obsoletos para esta novela. Porque en una historia en la que el tiempo opera como un círculo cerrado no importa el momento de la enunciación ni el posicionamiento temporal, ya que cualquier hecho está antes y después al mismo tiempo. Desde la perspectiva de la Rucia *del río*, todos los acontecimientos ya han pasado y están volviendo a pasar. Predecir es exactamente lo mismo que recordar.

La encarnación de nociones tan abstractas y aparentemente contradictorias solo es posible en el plano de la palabra. Y el río Mapocho es la encarnación de la estructura narrativa. Su ciclo es circular. El agua del río desemboca en el mar para evaporarse y regresar en forma de agua tras los deshielos de la cordillera. Por ese motivo, los muertos que son arrojados al Mapocho vuelven a surcarlo todos los días. El Mapocho es el fondo alegórico, el plano literal y la forma de la novela.

Por lo mismo, las implicaciones polisémicas del río son ricas en significados e interpretaciones —sin ninguna necesidad de especular, todo está en el texto—. Ya habíamos visto un ejemplo con el cuento “El beso”, de Chéjov, de las asociaciones habituales de los ríos con el tiempo narrativo y filosófico. Tradicionalmente, el río se entiende como espacio rural y símbolo de cambio y purificación. Ese es el río de Heráclito, el que nunca es el mismo al remojar la mano dos veces seguidas. Sin embargo,

parece que el lugar del río en la literatura se ha desplazado hacia la ciudad, con nuevas implicaciones.

En la novela de Nona Fernández, el Mapocho opera como espejo de la ciudad, de Chile y de toda su historia. De la violencia que conlleva esta última y los episodios omitidos en el relato oficial deviene un río de naturaleza escatológica, según ambas acepciones del término. El río está repleto de muertos, excremento y putrefacción como reflejo de un oscuro pasado borrado de las páginas de la historia, oculto y latente en la ciudad bajo las nuevas torres espejadas y luces de neón. Un mecanismo similar es usado por el escritor boliviano Guillermo Ruiz Plaza, en cuya novela *Días detenidos* (2019) una mujer regresa a su ciudad natal. Antes de indagar en el río, se menciona la cuestión filosófica del tiempo: “La ciudad entera y el país entero habían reanudado el debate más antiguo de la filosofía occidental, iniciado por Parménides y Heráclito muchos siglos antes: la continuidad (Parménides) contra la ruptura y el devenir (Heráclito)” (2019, 25). Más adelante, se toma una cita de Jaime Saenz que asocia al río como reflejo de la ciudad: “‘El Choqueyapu’, escribió Saenz, ‘saturando los aires con pestíferos y crudos olores, nos recuerda nuestra condición humana’” (Saenz 2012, 107, citado en Ruiz Plaza 2019, 154). Estamos una vez más ante un río urbano pestilente, asociado a un tiempo estancado. Recordemos la premisa de Bachelard (2012) de que cuando dos poetas trabajan con una misma imagen poética, estas pierden toda gratuidad y se refuerzan mutuamente.

Si bien la novela de Ruiz Plaza, en lo que se refiere a la asociación río-pestilencia-tiempo, podría dialogar bastante con *Mapocho*, no cuenta con la variable de los muertos errantes, por lo que la comparación termina en ese punto. El que sí nos permite una comparación más rica, es el cuento “La culpa es de los tlaxcaltecas” de Elena Garro, publicado por primera vez en 1964. Este relato, al modo de *La amortajada*, es decir, partiendo de un narrador en tercera persona, pero cediendo la voz a la protagonista muerta, narra la historia de un matrimonio imposible entre la protagonista y su primo.

Otra vez volvemos a chocarnos con una relación incestuosa que no puede ser en vida, mas sí en la muerte: “Cuando un hombre y una mujer se aman y no tienen hijos están condenados a convertirse en uno solo” (Garro 2006, 16), esa condena, que en realidad es una promesa a los ojos de la pareja, solo puede cumplirse en el final del tiempo, cuando se acabe el tiempo. Ambos están muertos y, en esa condición, terminan juntos. Lo curioso es que el primo es descrito por sus detractores como un indio, mientras que la mujer tiene la piel blanca —ya sea por su condición de muerta o tipo racial—, por

lo que una lectura alegórica bajo los mismos términos de *Mapocho* es posible. No olvidemos también que la Rucia se describe a sí misma con su hermano como un solo ser.

Por si fuera poco, al final del cuento nos cruzamos con ríos de muertos: “Había muchos muertos que flotaban en el agua de los canales. [...] De todas partes surgía la pestilencia” (Garro 2006, 25) y “Supe que se había acabado el tiempo. [...] los periféricos eran los canales de cadáveres” (Garro 2006, 27). Además, el relato funciona con una distorsión temporal gracias a la cual lo que para la muerta son minutos u horas, implica días para los vivos. En fin, es mucho lo que podríamos rescatar de Garro<sup>28</sup>, pero en este punto lo importante es ver cómo otra vez se impone la imagen de un río, o canal, pestilente personificando el tiempo distorsionado y lleno de muertos.

Desde nuestro punto de partida con “El occiso” y *La amortajada* vimos que esta relación entre la muerte y el agua está presente cuando los muertos despiertan. En el relato de María Virginia Estenssoro, cuando el occiso se disuelve para convertirse en el Ser, se enfrenta bajo esa forma espectral al fin último, su muerte dentro de la muerte y se dice:

Y empezó a girar como en vueltas locas de un juego de ruleta, que fueron creciendo en marejadas gigantes y tornándose en enormes masas de agua; océanos de océanos que pasaban en tiempo incalculable [...].

No había otra cosa que agua y ruido. [...]

Y la angustia del Ser flotaba, se sumergía, salía a la superficie de esas aguas, buscando el Espíritu del Génesis que, “al principio se movía sobre el haz de las aguas” y que absorbiéndolo, sería por fin el FIN. (Estenssoro 2019, 55–6, las mayúsculas son de la autora)

Si regresamos a la circularidad del río como lo entendemos ahora y a una también circularidad de la vida y la muerte, este Ser halla su fin último en esa especie de génesis bíblico: en un inicio. Mientras que en la novela de María Luisa Bombal, sobre la eventual segunda muerte de la amortajada se dice:

Y así fue como empezó a descender, fango abajo, por entre las raíces encrespadas de los árboles. [...] Hizo pie en el lecho de un antiguo mar y reposó allí largamente. [...] ¡Ah, si los hombres supieran lo que se encuentra bajo ellos, no hallarían tan simple beber agua de las fuentes! Porque todo duerme en la tierra y todo despierta de la tierra” (Bombal 2016, pos. 1405)

Regresando a *Mapocho*, para el final de la novela descubrimos que la Rucia navega río abajo en su ataúd para escapar del ciclo diario de muerte. El pasaje, narrado

---

<sup>28</sup> Por ejemplo, en el cuento “Nuestras vidas son los ríos”, también perteneciente a *La semana de colores* (1964) se refiere a la reencarnación como un carrusel: “La rueda de las reencarnaciones, igual a la rueda de los caballitos, empezó a girar alegre y triste” (Garro 2006, 250). Mientras Nona Fernández dice: “Viendo pasar los mismos cuerpos [...]. Un carrusel dando vuelta sobre sí mismo” (Fernández 2021, 113).

por única vez desde la perspectiva del Indio, da a entender que la intención de la Rucia es seguir el río hasta el mar y así liberarse del bucle. No es el momento de indagar en los porqués de esta asociación entre una muerte definitiva luego de un fallecimiento, digamos, provisorio; y el mar, el océano. Ello debe ser motivo de otra investigación más ambiciosa. Pero no cabe duda de que la relación está presente desde hace mucho. Ya en 1490 Jorge Manrique publicaba en las *Coplas a la muerte de su padre*: “Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en el mar / que es el morir” (1960, 90)<sup>29</sup>.

Por lo señalado en este punto, podemos afirmar que el uso del río tanto como metáfora como forma y estructura de la novela no es aleatorio. Autores antes y después de Nona Fernández han coincidido en dotar a estos flujos de agua de un valor polisémico asociado en primera instancia al tiempo y, en segunda, a la muerte. *Mapocho* en cuanto forma y fondo solo puede existir en el río homónimo que, a su vez, es la gran alegoría de la novela: como los muertos del río ficticio y el tiempo en bucle, la historia no cambia, solo se repite. Eso equivale a concebir la historia en términos conservadores, previsibles, que niegan la posibilidad de intervención humana para modificarla. El relato trasunta la alternativa negada en el transcurso histórico de cambiar la sucesión de los hechos.

---

<sup>29</sup> De hecho, también en “Nuestras vidas son los ríos”, Elena Garro cita los versos de Manrique para asociar a los muertos de su cuento con el río y el mar.

## Conclusiones

El concepto de texto definitivo  
no corresponde sino a la religión  
o al cansancio  
“Las versiones homéricas”, J. L. Borges

Irineo Funes no sería capaz de escribir literatura (Sarlo 2023). El personaje de Borges puede vivir y leer la historia; aprenderla de memoria, conocer hasta el detalle insignificante. Pero es incapaz de abstraer. La experiencia y la información se reducen a datos duros en su mente.

Funes ignora los procesos de construcción de la realidad y, por lo tanto, es incapaz de pronunciar un discurso que lo libere de una esclavitud absoluta frente a la mimesis. Si el tiempo fuera infinito (como lo es para Dios), la memoria de Funes ya no sería un obstáculo. Pero la ficción, como todo relato, descansa sobre el principio de que el tiempo pone un límite a lo que sucede en el transcurso de la narración. (Sarlo 2023, pos. 719)

La hipotética obra de este esclavo del recuerdo podría, como máximo, ser de corte *realista*, mimético o posible. ¿Podría Irineo Funes, en un ejercicio de *fictionalización*, condensar la historia de la población indígena latinoamericana no en forma de resumen ni síntesis ni comentario, sino como hilo argumental de otra historia que no existe? ¿Sería capaz de abstraer, olvidar el detalle y el dato, para moldear un personaje llamado Indio que mantiene una relación incestuosa con su hermana llamada Rucia y que esa relación funcione en un plano literal en simultáneo a otro connotado, sugerido? No. Probablemente, eso sí, sería capaz de entender dicha historia si la lee. Pero el ejercicio del lenguaje para significar otra cosa que las palabras dichas le es inaccesible.

El mérito y la importancia de *Mapocho* de Nona Fernández radica en múltiples dimensiones. Desde un valor literario que dialoga con la literatura latinoamericana y occidental, pasando por distintos señalamientos hacia puntos específicos de la historia chilena, hasta romper presupuestos teóricos de un género literario y demostrar que la literatura siempre implica algo más: la novela de Fernández merece un lugar privilegiado dentro de las bibliotecas del continente y un puesto en el sistema literario de muertos que narran.

Vamos por partes y recapitemos.

Nuestro punto de partida nos llevó por un recorrido a lo largo de la literatura de muertos errantes del siglo XX en Latinoamérica. Un acercamiento a cada obra supondría

una tarea titánica, por no decir poco fructífera dada la falta de profundidad. Sin embargo, el recorrido, que empieza en 1937 para nosotros<sup>30</sup>, nos ha llevado por obras, partiendo desde el cono sur, de Chile, Argentina, Bolivia, Ecuador, Colombia y México, además de citar autores complementarios de otros países del continente. Esto demuestra que la narrativa de muertos puede verse consolidada como una tradición literaria, todo un sistema literario en Latinoamérica. Pero hemos cernido el abanico y concentrado nuestros esfuerzos en un subgrupo más selecto: narrativa de muertos que narran y vuelven a morir.

Oír la historia de una muerte desde la voz del muerto: debe ser el rasgo más antimimético de todos los que hemos visto. El más artificioso e improbable. Como si fuera insuficiente, estos que han dejado de ser no solo se enfrentan a, sino que anhelan una segunda muerte. La tradición cristiana ha enseñado a Occidente a ver la vida eterna como una aspiración, el premio de una buena vida es vivir más. La literatura le ha dado la vuelta. Los muertos no soportan seguir sintiendo, persiguen el fin último (Estenssoro 1937) y la inmersión total (Bombal 1938) mientras con los lentes de la putrefacción valoran sus actos en vida para saber que han tenido suficiente. La muerte en estas narraciones es un punto de vista.

Y, casi como una primera conclusión, todo esto parece algo más que fantástico. Habíamos hablado de las raíces góticas que desembocan en nuestra discusión. Partiendo de ese punto, el vampiro es un ser sin vida que habla y, en el fondo, desea la muerte definitiva. Sin embargo, el tratamiento es muy distinto. Estos muertos latinoamericanos se alejan del vampiro, del zombi, del *revenant* e incluso del fantasma para significar algo más que apenas cuerpos vacíos. El recurso y el modo es fantástico, sí, pero se rechaza de tal forma la mimesis que devienen en lo antimimético como una forma extrema de lo fantástico. En medio de ese aprendizaje, vimos que la literatura gótica escrita por mujeres latinoamericanas data, como mínimo, de la primera mitad del siglo pasado, y está lejos de ser un fenómeno contemporáneo.

Con todo ese contexto como bagaje, aparece *Mapocho* en 2002. Reúne la tradición —tanto de forma consciente como inconsciente— y logra que el lenguaje y los temas ya trabajados por otros se enriquezcan con la polisemia e intertextualidad que delata a toda obra que valga el tiempo dedicado. Porque la novela de Nona Fernández no tiene por detrás solo a los latinoamericanos que se preocuparon antes por los mismos temas. Para

---

<sup>30</sup> Desde luego que existen casos anteriores. Entre ellos *Memorias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Joaquim Maria Machado de Assis, es el más importante, pero de registro y pretensiones distintas a las obras tratadas.

explicarla retrocedimos hasta Sófocles, pasando por Quevedo y Manrique, y luego Poe, y después Borges y Cortázar hasta llegar a sus contemporáneos. La teoría fue un apoyo, pero la literatura se explica mejor a sí misma en un diálogo entre todos los géneros y todas las épocas. El método empleado fue un comparatismo amplio que recogió el tópico del muerto que regresa y sostiene el relato en la literatura occidental.

Del lado de la teoría, vimos —y concluimos— que la teoría de lo fantástico propuesta por Todorov (1970) puede haber sido un punto de partida, pero está lejos de ofrecer respuestas satisfactorias. Por si la réplica de Barrenechea (1972) no fuera suficiente por sí misma, en *Mapocho* tenemos la demostración de que, más allá de solo coexistir, el fantástico y la alegoría se nutren y potencian mutuamente. Lo que no quiere decir que sean dependientes. Mientras el relato se sostenga por sí mismo en el plano literal, lo alegórico puede ser pasado por alto, a riesgo, eso sí, de perderse toda la riqueza que ofrece; pero la historia funciona sola.

Salvo la triada de Todorov —extraño-fantástico-maravilloso— por su naturaleza insuficiente y obsoleta, *Mapocho* opera con los tres modos vistos en el apartado teórico: ya sea lo maravilloso, lo fantástico y lo posible, según Barrenechea (1972); lo maravilloso, lo fantástico y lo mimético, según Jackson (1981); o lo antimimético, lo no mimético y lo mimético, según Richardson (2015). Si bien el fantástico predomina, el nivel metadieético se enriquece con los otros modos. Y los recursos fantásticos y antimiméticos alcanzan su punto más álgido con la metalepsis, cuando los marcos temporales y narrativos se rompen y tenemos a Santiago en un tiempo cíclico, llena de unos muertos que reclaman su lugar en la gran fábula de Fausto.

Nos animamos entonces a confirmar la tesis de Barrenechea, tanto por la coherencia con el resto del aparato teórico que le sigue como por la simple existencia de *Mapocho*, que la demuestra. Eso equivale a admitir que las teorías elaboradas desde centros académicos no soportan bien la confrontación con los ejercicios literarios latinoamericanos, que no han sido contemplados en su elaboración. Lo fantástico depende de la problematización sobre el choque de órdenes antagónicos. No depende de ninguna explicación y basta con que el orden natural sea violado por un fenómeno no natural. Jackson (1981) se anima a enfocar lo fantástico, más que como un género, como un modo literario que toma la forma de distintos géneros; mientras que Roas (2011), propone ampliar el tratamiento y hablar de una categoría estética válida para la literatura y cualquier tipo de manifestación artística. Estamos de acuerdo con ambas posturas.

Seguido de ello, hemos podido evidenciar cómo lo fantástico y la alegoría cohabitan el mismo espacio en *Mapocho*. Y va más allá. En este caso, precisamente los recursos fantásticos nutren la alegoría. Incluso un breve acercamiento desde el psicoanálisis nos ha permitido entender en múltiples niveles las fijaciones del Indio con su hermana, fijaciones que operan en el plano literal y traslaticio. La obsesión con el ombligo es el deseo latente por la Rucia, pero también es el tormento constante de la pregunta por el origen.

En la misma lógica, *Mapocho* se estructura, en parte, con dualidades antagónicas que se atraen y repelen. La mujer desdoblada que no puede comunicarse consigo misma. La pareja de hermanos condenados a no encontrarse. El conquistador asesinado por el mapuche que lo obsesiona. El Diablo incapaz de resistir el deseo hacia sus hijas. El presente y el pasado al mismo tiempo. La casa y el país de dimensiones iguales. El dictador travestido por las locas que abraza y luego ejecuta. El puente llevado por la corriente que resurge frente al historiador. La historia publicada y la que se guarda en cajones pero son narradas juntas en forma de rumores. Todas esas relaciones de a dos tienen lugar en espacios que son más que lo que se dice de ellos. La casa que es siempre otras tantas casas literarias y a la vez un país. Y los flujos que avanzan hacia adelante persiguiendo su propia cola: el río, la culebra y el tren.

A modo de conclusión, hemos podido entender cómo y mediante qué mecanismos fantásticos y antimiméticos Nona Fernández se apropia del tropo del muerto que narra y vuelve a morir para hacer de él una alegoría sobre la historia chilena. El doble, la *mise en abyme*, el bucle, la metalepsis y el fantasma son aquellos mecanismos y motivos. Esto, a su vez, nos permite demostrar que lo sustancial de lo fantástico radica en la problematización sobre el choque de dos órdenes y la sensación ominosa que provoca; mientras, la narración puede operar en el plano literal y traslaticio, es decir, que lo fantástico y la alegoría conviven y se enriquecen en niveles estructurales y temáticos. Las teorías revisadas han sido herramientas para acercarnos a *Mapocho*, pero *Mapocho* también corroboró lo que sostiene la teoría.

Entre las preguntas que quedan abiertas como potenciales proyectos de investigación está esta relación casual —o no— entre las vidas y obras de María Virginia Estenssoro y María Luisa Bombal, y cuál es el lugar de ambas escritoras en el sistema literario latinoamericano, más en el actual contexto de manifestaciones literarias góticas en la región.

Finalmente, consideramos que se han dado las pruebas que permiten afirmar el cumplimiento de los objetivos: *Mapocho* de Nona Fernández tiene un lugar dentro del sistema literario latinoamericano de muertos que narran y vuelven a morir; en tanto fantástico, la novela no busca explicaciones: problematiza una violación a un orden natural que, mientras opera en el plano literal, cultiva significados en el plano alegórico; las reminiscencias góticas están presentes y no se las debe obviar ni en *Mapocho* ni en la literatura fantástica del continente latinoamericano, aunque no pueda subsumirse todo el género en la condición gótica ni convertir a esta en un rasgo insoslayable del fantástico.

Como el ciclo mismo que abraza, *Mapocho* es una novela que debe leerse una y otra vez de principio a fin.



## Obras citadas

- Bachelard, Gaston. [1957] 2012. *La poética del espacio*. Traducido por Ernestina De Champourcín. México D. F.: Fondo de Cultura Económica. Edición en EPUB.
- Barrenechea, Ana María. 1972. “Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica”. *Revista Iberoamericana* 38 (80): 391–403.
- Biblioteca Nacional de Chile. 2025a. “Estadio Nacional (1938-2010)”. *Memoria Chilena*. Accedido 6 de octubre. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100628.html>.
- . 2025b. “La maravillosa discontinuidad del transcurso interior María Luisa Bombal (1910-1980)”. *Memoria Chilena*. Accedido 16 de julio. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3597.html>.
- Bombal, María Luisa. [1938] 2016. “La amortajada”. En *Obras completas. Tomo 2*, editado por Lucía Guerra-Cunningham, pos. 311-1418. Santiago de Chile: Zig-Zag. Edición para Kindle.
- Borges, Jorge Luis. 1938. “La amortajada”. *Sur* 47: 80–1.
- . [1975] 2015. “El libro de arena”. En *Cuentos completos*, 19ª ed., editado por Jorge Luis Borges, 439–526. Buenos Aires: Debolsillo.
- . [1944] 2020. *Ficciones*. 19ª ed. Buenos Aires: Debolsillo
- Calvino, Italo. 1994. *Por qué leer los clásicos*. Traducido por Aurora Bernárdez. Barcelona: Tusquets Editores.
- Candido, Antonio. 2008. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos (1750-1870)*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- Canelas, Valeria. 2019. “María Luisa Bombal, la hermana chilena de María Virginia Estenssoro”. *Muy Waso*, 24 de junio. <https://muywaso.com/la-hermana-argentina-de-maria-virginia-estenssoro/>.
- Chéjov, Antón. [1887] 2015. “El beso”. En *Cuentos completos de Chéjov volumen 3 (1887-1893)*, editado por Paul Viejo, Titivillus, pos. 5884-6200. 4 vols. Edición en EPUB.
- Cortázar, Julio. [1951] 2021. “Lejana”. En *Bestiario*, 4ª ed., editado por Julio Cortázar, 31–42. Buenos Aires: Debolsillo.

- . [1946] 2021. “Casa tomada”. En *Bestiario*, 4ª ed., editado por Julio Cortázar, 11–8. Buenos Aires: Debolsillo.
- De Quevedo, Francisco. [1648] 2020. “Desde la torre”. En *Antología poética*, editado por Esteban Gutiérrez-Bernardo, pos. 955-84. Titivillus. Edición en EPUB.
- Estenssoro, María Virginia. [1937] 2019. “El occiso”. En *El occiso*, 2ª ed., editado por Mary Carmen Molina Ergueta, 29-56. Santa Cruz de la Sierra: Dum Dum Editora.
- Fernández, Nona. [2013] 2014. *Space invaders*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- . [2002] 2016. *Mapocho*. 2ª ed., 6ª impr. Santiago de Chile: Uqbar.
- . [2016] 2017. *La dimensión desconocida*. Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial.
- . [2002] 2019. *Mapocho*. La Paz: Editorial El Cuervo.
- . [2002] 2021. *Mapocho*. Colección Popular. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- . [2007] 2022. *Avenida 10 de Julio*. Buenos Aires: Eterna Cadencia editora.
- . [2015] 2023. *Chilean Electric*. Buenos Aires: Alquimia Ediciones.
- Freud, Sigmund. [1919] 2020. *Lo siniestro*. Traducido por Ludovico Rosenthal. Barcelona: Archivos Vola
- Galeano, Eduardo. [1982] 2020. *Memorias del fuego 1: Los nacimientos*. 3 vols. Titivillus. Edición en EPUB.
- García Freire, Natalia. [2019] 2021. *Nuestra piel muerta*, 2ª ed. Cochabamba: Editorial Mantis.
- García Márquez, Gabriel. [1967] 2017. *Cien años de soledad*. Madrid: Alfaguara / Real academia española Asociación de academias de la lengua española.
- Garro, Elena. [1964] 2006. *La semana de colores*, 2ª ed. México D. F.: Porrúa.
- Guerrero, Pedro Pablo. 2022. “Nona Fernández: 'El relato colectivo es imposible, lo que nos queda es poder traducirlo a nivel de fragmentos'”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1 de noviembre. <https://cuadernohispanoamericanos.com/nona-fernandez/>.
- Hosiasson, Laura Janina. 2024. “Libertad y forma en La amortajada, de María Luisa Bombal”. *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, 55: 29–46. doi:10.32719/13900102.2024.55.2.
- Jackson, Rosemary. [1981] 2009. *Fantasy: The Literature of Subversion*. New York: Routledge. Edición en EPUB.

- Koselleck, Reinhart. [1979] 1993. *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Lemebel, Pedro. [1996] 2015. “Loco afán”. En *Loco afán: Crónicas de sidario*, 3ª ed., editado por Pedro Lemebel, pos. 1395-447. Providencia, Santiago de Chile: Grupo Planeta. Edición en EPUB.
- Maier, Corinne. [2004] 2005. *Lo obscuro: la muerte en acción*. Traducido por Heber Cardoso. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Manrique, Jorge. [1476] 1960. “Coplas de don Jorge Manrique por la muerte de su padre”. En *Cancionero*, 4ª ed., editado por Augusto Cortina, 89–109. Madrid: Espasa-Calpe S. A.
- Mitre, Eduardo. 2012. “Notas a la poesía de María Virginia Estenssoro”. *La Razón*, 16 de septiembre. <https://www.la-razon.com/tendencias/2012/09/16/notas-a-la-poesia-de-maria-virginia-estenssoro/#>.
- Molina Ergueta, Mary Carmen. [2019] 2021. “Para un montaje del afuera y la mujer moderna”. En *El occiso*, 2ª ed., editado por Mary Carmen Molina Ergueta, 5–22. Santa Cruz de la Sierra: Dum Dum Editora.
- Negróni, María. 2009. *Galería fantástica*. México D. F.: Siglo XXI.
- Poe, Edgar Allan. [1839] 2019. “La caída de la casa Usher”. En *Narraciones extraordinarias*, traducido por Ana Bergholtz, 2ª ed., editado por Lucas Marcelo Tayupanta, pos. 101–459. Quito: Ariel Universal. Edición para Kindle.
- Richardson, Brian. 2015. *Unnatural Narrative: Theory, History, and Practice*. Theory and Interpretation of Narrative. Columbus: The Ohio State University Press.
- Roas, David. [2011] 2016. *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma. Edición en EPUB.
- Ruiz Plaza, Guillermo. 2019. *Días detenidos*. La Paz: Editorial 3600.
- Rulfo, Juan. [1955] 2005. *Pedro Páramo*. Barcelona: Editorial RM.
- Sarlo, Beatriz. [1992] 2023. *Borges, un escritor en las orillas*. Titivillus. Edición en EPUB.
- Sófocles. [ca. 441 a. C.] 2015a. *Antígona*. Traducido por Luis Gil Fernández. Barcelona: Penguin Clásicos. Edición en EPUB.
- . [ca. 429 a. C.] 2015b. *Edipo rey*. Traducido por Luis Gil Fernández. Barcelona: Penguin Clásicos. Edición en EPUB.
- Todorov, Tzvetan. [1970] 2020. *Introducción a la literatura fantástica*. Traducido por Silvia Delpy. 17ramsor. Edición en EPUB.

Vargas Llosa, Mario. [1997] 2011. *Cartas a un joven novelista*. México, D.F.: Alfaguara.