



UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN

DIRECCIÓN DE POSTGRADO

PROGRAMA DE MAGÍSTER EN LITERATURAS HISPÁNICAS

**EL ARCAÍSMO POSMODERNO EN *KALFUKURA. EL CORAZÓN DE LA TIERRA*
DE JORGE BARADIT.**

**TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGÍSTER EN LITERATURAS
HISPÁNICAS**

IVÁN RODRIGO BAEZA BARRA

PROFESOR GUÍA: JUAN ZAPATA G.

**CONCEPCIÓN—CHILE
2014**

Agradecimientos

Al finalizar un proyecto, como lo fue la escritura y reescritura de este texto que se recorría entre los meandros de las letras, puedo volver la mirada y agradecer a quienes me apoyaron durante todo el proceso y a quienes, como no mencionarlos, me instaron a finalizarlo.

A mi familia, porque sin su apoyo, sin su confianza y sin su constancia de seguro no lo habría logrado.

A Yelenny Fuentes por estar junto a mí en las buenas y en las malas.

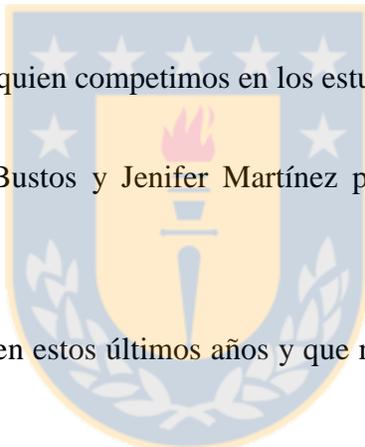
A Richard Gómez, con quien competimos en los estudios. Un gran amigo.

A Iván Tapia, Diego Bustos y Jenifer Martínez por ayudarme en las lecturas y reflexiones en torno a la teoría.

A los que he conocido en estos últimos años y que me han hecho recordar el placer que guardo por las letras.

A Becas Conicyt 2011, por haberme becado y, con ello, dado la oportunidad de lograr este proyecto.

A mis profesores de literatura de la Universidad de Concepción de quienes me despido afectuosamente.



Índice

	Páginas
1. Introducción	3
2. Freak team o Freak power: el contexto creativo post-NN	10
3. La obra de Baradit en la percepción de la crítica	14
4. <i>Kalfukura</i> y los juicios de la crítica	17
5. La teoría. La posmodernidad: arcaísmo y novela posmoderna	24
5.1. Visión general	25
5.2. El arcaísmo posmoderno de Régis Debray	36
5.2.1. La incompletitud: ¿lógica de lo religioso?	37
5.2.2. El arcaísmo posmoderno	38
5.2.3. El ángel cruel	41
5.3. Visión latinoamericana de la literatura posmoderna: Lauro Marauda	44
6. La metodología: las <i>Apostillas a El nombre de la rosa</i> (1985) de Umberto Eco	47
7. El análisis	51
7.1. <i>Kalfukura</i> como objeto y texto	52
7.1.1. La portada y la contraportada	52
7.1.2. El texto	61
7.1.3. Los tiempos	65
7.1.4. Los espacios	68
7.1.5. Los intertextos	70

7.1.6. Los personajes	73
7.1.7. Lo posmoderno chileno	77
8. Conclusiones	83
9. Bibliografía	87
10. Anexos	92
10.1. Anexo 1: La portada	92
10.2. Anexo 2: La contraportada	93
10.3. Anexo 3: Felipe Guamán Poma de Ayala	94
10.4. Anexo 4: Eran felices pero llegó la mujer del sur	95
10.5. Anexo 5: La mujer del sur y el inca	96
10.6. Anexo 6: Dice de grandes quebrantos	97
10.7. Anexo 7: Entonces va a la ciudad con la puerta de la luna	98
10.8. Anexo 8: Le pide permiso a las bestias y toma la piedra	99
10.9. Anexo 9: Todas las cosas se oscurecieron. La ciudad hundida	100
10.10. Anexo 10: La mujer se llevó la piedra al sur	101
10.11. Anexo 11: Ciudad. La ciudad de Santiago de Chile	102
10.12. Anexo 12: Distribución de capítulos	103

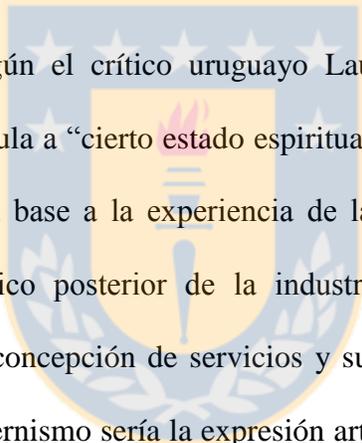
1. Introducción

En el siguiente trabajo analizaré la novela *Kalfukura* (2009) de Jorge Baradit, entendiéndola como ejemplo de la literatura posmoderna chilena contemporánea y, por lo tanto, inscrita en la dimensión del arcaísmo posmoderno de Regis Debray (1996). Entonces, pretendo demostrar que la novela responde a la lógica del arcaísmo, el que, en una de sus manifestaciones, explica que en los tiempos de crisis resurge lo que había estado reprimido por la Modernidad.

La posmodernidad, en un marco general, se entiende como un proceso histórico, económico, social y tecnológico que “comienza a insinuarse después de la II Guerra Mundial y se manifiesta más claramente en la década de los 50’ del siglo XX con el notorio incremento, en los países desarrollados, de las “tecnociencias: electrónica, informática, comunicaciones” (Zapata, 2003: 3). Desde un punto de vista ideológico, la modernidad termina cuando ya no es posible “hablar de la historia como algo unitario” (Vattimo 1998, 74-75), es decir, cuando el sentimiento de desesperanza es tal que imposibilita al hombre a creer en las promesas de progreso de la modernidad, sintiéndose desamparado y desprotegido.

Asimismo, Regis Debray, en *El arcaísmo posmoderno* (1996), entiende la posmodernidad como una “regresión” a aspectos tribales y genésicos de la sociedad tecnologizada. Él cuestiona los temas de la divinidad, de la religión y de lo sagrado de las sociedades secularizadas-globalizadas, pues los ve como regresivos a sociedades arcaicas, vinculadas al mito y a los relatos orales originarios. De la misma manera, Hernán Montecinos, en *Del pensamiento mágico al posmoderno* (1996), concibe que la

posmodernidad no puede “desprenderse de un carácter regresivo”, cuyos cambios indican “un paso de la racionalidad a la irracionalidad” (1996: 198). Esta conducta regresiva, según indica el crítico chileno, se debería a que “parece ser que la realidad cotidiana posmoderna es demasiado fastidiosa para que los hombres no se aventuren a buscar con ansias su propio refugio recurriendo a las cosas mágicas y fantasiosas” (1996: 190). De esta manera, resulta trascendental el papel que juega la literatura de carácter fantástico dentro del pensamiento posmoderno y dentro de la literatura chilena contemporánea, pues explicaría la necesidad de asirse (religión entendida como *religere*) a un concepto o a una idea que lo complementa.



La posmodernidad, según el crítico uruguayo Lauro Marauda (2010), desde la visión latinoamericana, se vincula a “cierto estado espiritual, a cierto tono de desencanto y pesimismo sobre el futuro” en base a la experiencia de la Modernidad; a la vez que la relaciona “al momento histórico posterior de la industrialización, con el auge de la informática, la cibernética, la concepción de servicios y sus consecuencias culturales. En una visión extrema, el posmodernismo sería la expresión artística del neoliberalismo, como el romanticismo lo fue de la burguesía en ascenso” (Marauda, 2010: 91). También, Hernán Montecinos realiza una descripción de las distintas características de la posmodernidad, basado en sus diferentes campos de acción (arte, literatura, ideología, entre otros más), en contraposición con los postulados de la Modernidad.

De esta manera, el arte posmoderno comienza a establecerse cuando se concibe a la producción actual “dentro del sistema de mercancías” (Montecinos, 1996: 186) propios del neoliberalismo. A su vez, señala el teórico chileno, el arte posmoderno privilegia la historicidad, pues busca “mezclar la historicidad con la realidad”. “De ahí —continúa

Montecinos– que el arte posmoderno se defina estéticamente mostrando un pluralismo histórico, es decir, algo que al verlo ponga en contacto el espíritu del observador con las distintas realidades que ha construido el hombre a través de todos los tiempos” (1996:187).

Las interconexiones o las intertextualidades existentes en la narrativa posmoderna, a la que se refería Montecinos, se condicen con la enumeración de las características de la narrativa posmoderna dadas por Marauda, donde destacan: “Una actitud paródica generalizada; la fragmentación y la ausencia de un centro, o argumento central; la indiferenciación, en los hechos, de lo culto y lo popular; la indistinción, asimismo, de lo artístico y lo comercial; la aparición, como contrapartida, de un humor irreversible y prácticamente infaltable; la coexistencia de diferentes géneros, modalidades y estilos en una sola obra; la referencia a los medios, canales audiovisuales y hasta tópicos publicitarios;” (Marauda, 2010:92) entre otras características.

El cambio hacia la escritura posmoderna se produce por la necesidad de desligarse de la narrativa mimética-realista con afanes sociopolíticos, que se destaca en el boom latinoamericano, puesto que, tal como señala Elton Honores (2010), “han privilegiado las producciones que refieren casi miméticamente” a los problemas sociales “desde los códigos estéticos del realismo” (Honores, 2010: 19). Así, esta preferencia de formato (de carácter realista) funcionaba en demérito de las narrativas no realistas, tales como la literatura fantástica y la ciencia ficción.

Ahora bien, la novela *Kalfukura* es posterior a la Nueva Narrativa Chilena que surgió tras el advenimiento de la democracia a comienzos de 1990. A partir de esta década, se produjo un auge editorial que provocó problemas a la crítica literaria académica, tales

como la imposibilidad de poder abordar críticamente la gran cantidad de literatura que se estaba escribiendo y publicando y, a la vez, hacerse cargo del cuestionamiento sobre la calidad literaria de esta literatura mercantil. Al respecto, Camilo Marks (En Olivares, 1997) señala que “nunca se había leído menos y publicado más en Chile” (En Olivares 1997:19), que responde a la necesidad estatal democrática de ‘blanquear’ la imagen país, tal como indicaba Tomás Moulian, en *Chile actual: Anatomía de un mito* (2002), y permitir la sobreexhibición de historias que demuden el cariz opresivo de las décadas anteriores. Sea una mercantilización de la literatura o una época de buenos narradores no es lo importante. Lo esencial radica en que las historias están ahí esperando para ser leídas y estudiadas.

Las obras narrativas de los años noventa recibieron un nombre comercial dado por los críticos que evidentemente desconcertaba a este grupo de escritores jóvenes, rebeldes y cosmopolitas. La ‘NN’ o ‘La Nueva Narrativa Chilena’ atronó discordante entre los distintos escritores que conformaban el variopinto elenco narrativo. Jaime Collyer en “Casus Belli” (1992) planteaba, en la revista APSI, que: “Ya estamos aquí, ha ocurrido al fin el anhelado despliegue. La llamada ‘nueva narrativa chilena’ acaba de irrumpir en escena, para no abandonarla” (S/P). En este contexto, en el año 1997, el diario “La Época” organizó un seminario sobre la Nueva Narrativa Chilena, donde se discute acerca de la validez del movimiento, la pertinencia de su existencia, sus temas e intereses, sus posibles afiliaciones y representantes, entre otras cosas más. Lo relevante de presentar a la “NN” dentro de la problematización de este trabajo radica en la posibilidad de introducir algunos de los temas que otorgarán las directrices de la literatura chilena actual, la que enfrenta la misma problemática editorial que los narradores de los noventa: la sobrepuplicación. En esa época, los escritores y los críticos literarios, si bien no concordaban en la adjetivación

utilizada para denominar al grupo de narradores, sí consensuaban acerca de los temas que abarcaban estos libros. En resumen: cosmopolitismo, desencanto, parricidio, orfandad, fragmentación, globalización y posmodernidad. Cada uno de ellos configura las distintas líneas narrativas que se mantienen en la actualidad y que se vinculan a los distintos temas relacionados con la posmodernidad.

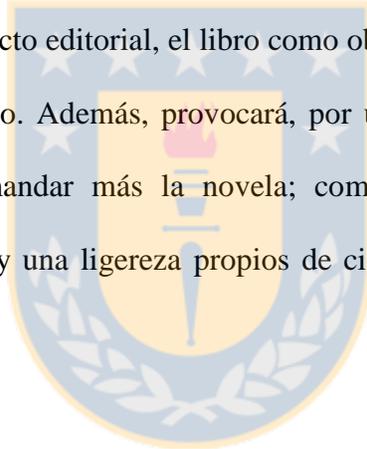
De esta manera, posteriormente, en la década del 2000 apareció un grupo de escritores que se autodenominan “Freak team o Freak power”, conformado por Jorge Baradit, Francisco Ortega, Mike Wilson y Álvaro Bisama. Ellos buscan descanonizar la literatura realista chilena de la postdictadura al proponer un deslindamiento de, en primer lugar, la escritura realista mimética (donde el referente se condice con la realidad) que ha imperado hasta la actualidad y, en segundo lugar, de la academia y del canon; al incluir en sus textos temas del ciberpunk, de la novela negra, de la mitología, de la ciencia ficción y de la fantasía (entendida bajo el concepto del *fantasy*, que sigue la escuela de Tolkien). No obstante lo anterior, el ‘Freak team’ no busca generar una escuela de escritura ni mucho menos instaurar un nuevo nombre a academizar, puesto que su proyecto literario es más cercano al ‘hobby’, al placer de escribir y hacer convivir en narraciones todos los temas que les son interesantes. Es importante recalcar que Baradit y Ortega han elaborado y trabajado en conjunto en idear la reescritura de la historia, al narrar el lado B del discurso histórico o “The dark side of the History”. Esta pareja, además de sus libros y de sus entrevistas, donde se refieren a las reescrituras de los mitos de los pueblos indígenas que fueron absorbidos bajo el rótulo de ‘mitos chilenos’, concretó una serie de grabaciones radiales-virtuales llamadas “Desde el fin del mundo” publicadas en el sitio virtual ivoox.com, en las cuales

explicaban, durante largas conversaciones, lo que ellos pensaban de la historia y lo que valoraban de los libros que han ido narrando lo sucedido con los mitos indígenas.

La figura del escritor, en estos escritores, retoma la posición mediática y doctrinaria, mediante el uso de Internet (Podcast, Facebook, Twitter, Blogs), al mantener un diálogo constante con la comunidad y mostrar sus proyectos e inquietudes tanto en la literatura como en la vida cotidiana. Sin embargo, considero que esta vinculación con el lector-espectador es el resultado de una reflexión sobre las formas para acercarse al público comercial. Si pueden tener cerca a los lectores y mantener el contacto con ellos, conociendo así sus intereses; y si pueden, además, producir una comunidad mediática; podrán articular los textos en base a la información recogida, escribiendo, por lo tanto, para un lector específico, el que se caracteriza por ser juvenil y consumidor.

Asimismo, la metodología que sustenta esta investigación estará supeditado a lo propuesto por Umberto Eco, en *Apostillas a El nombre de la rosa* (1985), donde explicita los mecanismos de escritura de su novela *El nombre de la rosa* (1980), como, por ejemplo, de la elección del título de una obra (que no debe ser evidente) o de la premeditación en la construcción del lector a quien va dirigido la novela o del conocimiento del mundo al que se hará referencia. La literatura posmoderna, y la novela en específico, deberá tener una autoconsciencia en el momento de creación, ya sea porque se revisiten clásicos (intertextualidad) o porque se reutilicen géneros menores (pastiche) con el fin de provocar la ironía, la intriga y la amenidad. Eco postula que, “[l]a respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse -su destrucción conduce al silencio-, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad” (Eco, 1985: 28).

En base a lo anterior, esta tesis busca demostrar que la novela *Kalfukura* de Jorge Baradit puede ser estudiada desde la perspectiva del arcaísmo posmoderno de Régis Debray, en la medida en que reaparecen las temáticas míticas del territorio chileno, que habían estado relegadas en la narrativa nacional, pero vistas desde un enfoque posmoderno. Este enfoque implica la existencia de una autoconsciencia durante la escritura del texto y del lector a quien va dirigido, en este caso a un público juvenil. Además, la narración se construye desde una superficialidad temática y argumental, ya que se incluyen los hechos sin un prurito histórico, hecho que desemboca en un efecto irónico respecto a los discursos oficiales (y serios) de la historia. Esto nos llevará a pensar la narrativa chilena contemporánea como un producto editorial, el libro como objeto de cambio, que responde a los requerimientos del mercado. Además, provocará, por un lado, una ampliación de los lectores-consumidores al demandar más la novela; como también, por otro lado, un demérito, una superficialidad y una ligereza propios de ciertas tendencias de la narrativa posmoderna.



2. Freak team o Freak power: el contexto creativo post-NN

Considerar como una organización a este grupo de escritores que conforma el auto proclamado *Freak team* o *Freak power* dista mucho de la realidad. Ellos concuerdan en que se reúnen a compartir ideas y a hablar sobre los proyectos de escritura que tienen en mente; a hablar, también, sobre las películas o sobre los últimos capítulos de series de televisión. Ese tipo de conexión, más que nada es una amistad que han ido forjando; es lo que los caracteriza. ¿Quiénes componen este *Freak team*? Cuatro escritores que bordean los 40 años, que residen en Santiago, pero que son oriundos de regiones o del extranjero. Jorge Baradit, Francisco Ortega, Mike Wilson y Álvaro Bisama son los nombres que la prensa literaria y los medios masivos de comunicación (Facebook, Twitter, Blogs) no han parado de repetir.

En una entrevista realizada por Patricio Jara para la *Revista El Sábado* de *El Mercurio*, el 13 de diciembre del 2008, que lleva por título “La nueva literatura fantástica chilena: *Freak power*”, se explican cuáles son los intereses de los escritores, cuáles son sus influencias y cuál es el proyecto que tienen con la narrativa chilena.

La primera característica de este grupo de escritores es que han tratado de renovar la literatura fantástica nacional de una forma que antes era imposible: “con el apoyo de editoriales poderosas y aprovechando todos los recursos disponibles en la web para difundir su trabajo y llegar a los lectores sin intermediarios” (Jara, 2008: S/N). Con el ingreso de Baradit al mercado, gracias a su novela *Ygdrasil* (2005), el mercado editorial se ha percatado del talento de los nuevos narradores y ha invertido en ellos.

Además de que han modificado el modo de plantearse al público lector (y al editorial), también formulan una imagen de escritor totalmente alejada de la fastuosa idea del hombre intelectual de las generaciones anteriores. Ellos, “[a] simple vista, están lejos de cualquier rótulo de artista: son personas normales, con barbas, anteojos y camisas normales; con familias y mascotas normales” (Jara, 2008: S/N). Es importante señalar que ellos no desempeñan todo el tiempo el rol de escritores, puesto que trabajan como docentes universitarios, como editores o como creativos publicitarios. El escribir, por tanto, se convierte en una tarea segunda, una especie de hobby que está revolviendo las letras chilenas.

Tienen algo en su vista, una “consigna clara: revolver y cuestionar sucesos pasados y apresurarse a escribir los que vienen”. Y de qué manera. Cambiando los puntos de referencia para la escritura. “[Y]a no buscamos simular la novela canónica”, señala Wilson (2008) y, posteriormente, agrega: “¿Por qué no podemos referirnos a ciertas emociones evocando una película? Muchos están cansados de leer sobre un chico de clase media y su historia con su novia o su papá. Eso para mí hoy es inverosímil” (Wilson en Jara, 2008: S/N). Se produce una ruptura, un deslindamiento con las narrativas del boom y también con los de la generación del 90’, los llamados NN, puesto que no buscan escribir la novela de la orfandad, de la que hablaba Rodrigo Cánovas (en Olivares 1997), ni tampoco precisan sus referentes en las modas estadounidenses o europeas, como lo hacía Fuguet (en Olivares 1997); sino más bien, ellos lo que buscan “es mezclar, es recontar, es explotar un lado de Chile que no estaba y que es el Chile asombroso... es la literatura del fin del mundo en el fin del mundo”, apunta Francisco Ortega (en Jara 2008). Es curioso pensar que este movimiento, que está impulsando la literatura fantástica chilena,

[N]o necesitó de un manifiesto generacional [-como la generación anterior de escritores y el “Casus Belli” de Jaime Collyer–] ni arengas trasnochadas arriba de una silla. Fue al revés, fue como brotan las epidemias: pequeños focos asomando en diversas zonas del territorio hasta generar un proceso irreversible. (Jara, 2008: S/N)

De esa manera, las novelas de estos escritores rompen los esquemas del relato realista y se instalan en lo que suele denominarse literatura “fantástica”. Álvaro Bisama no se queda aparte en esta discusión y arremete diciendo que: “aquí nadie le pidió autorización para escribir ni hubo figuras tutelares; de modo que sin policía literaria ni talleres-semilleros, esto es consecuencia de la libertad absoluta para encarar la realidad” (Bisama en Jara, 2008: S/N). Son autodidactas de la escritura, pioneros en su género y referentes literarios.

Cabe preguntarse cuáles son las motivaciones y cuáles son los temas que unen y tratan sus novelas. ¿Se pueden clasificar temáticamente? Estos mencionan que:

Cine, cómic, rock, plástica, ciencia, chamanismo, historia, robótica, biología y religión; todo vale cuando se trata de novelas en las cuales la imaginación se desborda con atmósferas y contextos futuristas, o bien cuando con el mismo ímpetu retrocede en el tiempo y levanta ucronías; es decir, versiones B respecto de hechos históricos reconocidos; relatos que abren la posibilidad de que las cosas no hayan ocurrido como las aprendimos y sean otras sus consecuencias (Jara, 2008: S/N).

Los temas producen un universo completo de posibilidades de escritura. Todo entra en la letra de estos cuatro autores que no temen arremeter con nuevos textos. Ni los relatos ni los recuerdos de infancia pueden quedar fuera, agrega Baradit a la entrevista, porque funcionan como puentes del lenguaje contemporáneo, como conexión con la juventud actual. Estos autores, sobre todo Baradit, asimilan el lenguaje virtual de la actualidad (un

lenguaje posmoderno) y acercan de esa manera los textos, y los modos de difusión, a la comunidad. Entonces, hay un cambio tanto en la temática de escritura, como en la estructura en sí (su fragmentariedad); a su vez, se percibe la mutación de la imagen del escritor, que antes era una figura pública e intelectual, como también se visualiza el cambio en la forma de acercamiento de la literatura a la sociedad. Ellos son conscientes de que existe:

[L]a voluntad por airear la literatura, incluyendo las formas de promoverla. Están convencidos de que un libro debe ser difundido del mismo modo que una película; y ese esfuerzo ha sido fructífero. En el caso de Baradit, él convenció a su editorial de que era necesaria una página web, un blog y una página en Facebook. Hasta ahora, ha ganado la apuesta. (Jara, 2008: S/N)

Todos estos cambios que se están concibiendo en torno a la literatura (modo de creación, autoría, difusión) han provocado que tanto la crítica como el lector promedio centre su atención en este grupo que está dando qué hablar. Pedro Pablo Guerrero, de "Revista de Libros" de *El Mercurio*, señala que “[a]hora son un target para la industria cultural –precisa, a la vez que agrega otro factor–: En los últimos años se ha producido cierto recambio generacional en la crítica; los nuevos comentaristas han promovido otro tipo de textos, levantando un contra-canon, redes de apoyo y nuevos circuitos de lectura y edición” (Guerrero en Jara, 2008: S/N).

Si se está produciendo este fenómeno en la literatura que intenta cambiar los distintos planos en los imaginarios de obra y de autor, pienso que vale la pena intentar teorizar sobre uno de los escritores (y el primero de ellos) que ha dado curso a este *Freak power*.

3. La obra de Jorge Baradit en la percepción de la crítica

Jorge Baradit publica su primera novela de ciencia ficción, *Ygdrasil*, el año 2005, en Ediciones B, la que tuvo una buena acogida en la crítica especializada. Al año siguiente gana el concurso literario UPC (Universidad Politécnica de Cataluña) con su novela breve *Trinidad* (2007b). Luego, nuevamente en Ediciones B, presenta sus novelas *Synco* (2008) y *Kalfukura* (2009). Este autor publica constantemente, ya que al año siguiente de su novela *Kalfukura* aparece en las librerías su trabajo colectivo *Chil3* (2010). En el 2011 lanza su novela gráfica *PDK* (Policía del Karma) junto a la colaboración del dibujante Martín Cáceres. El 2013 aparece su novela *Lluscuma* por Ediciones B y la reedición de *Trinidad* en formato Kindle.

Además de novelista y diseñador de obras gráficas, Baradit se desarrolla como cuentista destacado, por lo que ha sido incluido en varias antologías de cuentos chilenos contemporáneos. Desde el 2003, comienzan a aparecer sus primeras ficciones breves en revistas virtuales como TauZero con el cuento “Mariana” (2003). Luego, al año siguiente, aparece “La luz al final del túnel” (2004) en Fobos Negro, “Angélica” (2004b) y “Vampiros” (2004c) en TauZero. El 2005 aparece su cuento “Sobre los Selknam” (2005) nuevamente en TauZero, además de “La conquista mágica de América” (2005b) en Axoon. Es incluido su cuento “Karma pólíce” (2006) en el libro *Años Luz: Mapa Estelar de la Ciencia Ficción en Chile* (en Ed. Puerto de Escape) de Marcelo Novoa. Al año siguiente, aparece en *Alucinaciones.Txt* su cuento “La conquista mágica de América” (2007c). El 2008 es antalogado en *Porotos Granados* (Ed. Tito Matamala) con sus cuentos “Hijo del hombre” (2008b) y “La rebelión de los niños” (2008c). Luego, en el 2010, es incluido en

Cuentos Chilenos de Ciencia Ficción con el cuento “Wunyelfe” (2010b) y *Cuentos Chilenos de Terror* con “Enterrado” (2010c), ambos en la Editorial Norma. Posteriormente, al año siguiente, es publicado su cuento “Géminis” (2011) en *Cuentos para grandes* (Ediciones B) y en *Octocéfalo* su relato “Time Wars Llussuma” (2011b). Por último, en el 2012, es parte de la antología realizada por Pía Barros, *Basta! 100 hombres contra la violencia de género*, con su cuento “Defensor de la fe”.

Es importante señalar que Baradit ha publicado una gran cantidad de textos desde el 2003 a la fecha y que a pesar de esta irrupción en la narrativa nacional, en general, su obra no se ha analizado en la academia. Quizá los motivos estriben en la calidad de escritura o en la posibilidad de que, al producir más de una novela en un año exista una menor reflexión en los textos y, por consiguiente, se escriba narrativa de mayor superficialidad. No así ha sido la aceptación que han tenido sus obras en espacios periodísticos o en blogs destinados a la literatura fantástica y a la ciencia ficción, tales como: Tauzero.org, Puerto-de-escape.cl y axoon.com.ar; en las que las reseñas, las entrevistas y los comentarios abundan.

Los análisis se han centrado prioritariamente en la novela *Ygdrasil*, entre ellos destaca Macarena Areco (2006, 2008, 2009, 2010, 2011), quien ha desarrollado un trabajo de comentario crítico más sistemático de esta obra en la que ha analizado tanto el espacio narrativo, como ciudad rizomática de la máquina tecnologizada y el bestiario ciberpunk presente. Isabel Borotto (2007), por su parte, desarrolló un análisis sobre las identidades ciberpunk presentes en tres de los personajes más influyentes en la novela *Ygdrasil*. Con respecto a las otras novelas y a los cuentos del autor no existen análisis en profundidad y

todos sus acercamientos no pasan a ser más que reseñas en revistas aficionadas de literatura fantástica y ciencia ficción.

De todos modos, tengo que destacar la incidencia, el furor y el asombro que produjo la obra de Baradit tanto en España como en Chile. Miquel Barceló, editor de Ediciones B, refiriéndose a las tramas de las novelas *Ygdrasil* (2007a) y *Trinidad* (2007b), señala que:

El chileno Jorge Baradit inventa y desarrolla con ella el nuevo concepto de “ciberchamanismo”, una original mezcla de elementos religiosos, esotéricos y también tecnológicos con la que construye una sorprendente amalgama del ciberpunk de Gibson, el post-ciberpunk de Stephenson y la mitología latinoamericana. (Barceló en Baradit, 2007b: 9)

De esta forma, inscribe la literatura de Baradit dentro del llamado “ciberchamanismo”. Barceló además afirma que: “les aseguro que estamos ante una obra y un autor de los que se hablará largo y tendido” (Barceló en Baradit, 2007a: 9). Frente a lo anterior, Baradit señala que: “[n]unca ha sido de mi gusto [lo de ciberchamanismo], prefiero Realismo Mágico 2.0. Macondo ya tiene redes de fibra óptica, pero sus chamanes todavía toman ayahuasca” (Baradit en Rojas, 2007: SP)¹. Con esto busca plasmar una estética propia, tercermundista –llamémoslo así–, de la literatura de ciencia ficción y fantástica que se está haciendo en Chile en la actualidad. La fantasía, para Baradit, funciona mediante la alternación de la realidad y la ficción; más bien, como la apertura de la mente (y en sí de la misma realidad) hacia aspectos que han sido negados y reprimidos como son los mitos indígenas o la oficialidad del discurso histórico.

¹ Esta entrevista fue realizada por Alberto Rojas, el 14 de noviembre de 2007, para Emol.cl que lleva por membrete: “Jorge Baradit, escritor: ‘Ya no es posible hacerle el quite a la ciencia ficción’”.

4. *Kalfukura* y los juicios de la crítica

Se podría considerar que hasta la fecha se han realizado acercamientos a *Kalfukura* (2009) solo desde un punto periodístico y en algunas revistas de *fandom*. El autor de la novela, en *Mindfuck Guerrilla!* (2010), que es un e-book autopublicado en Amazon.com, específicamente en el apartado titulado “Kalfukura disclaimer (artículo)”, señala:

Kalfukura es el viaje de un niño recorriendo Chile como quien recorre un camino iniciático para acceder a la *Terra Incógnita*, la Antártica, el lugar donde cayó la piedra azul, la diadema en la frente de Lucifer cuando cayó a la tierra. Lucifer es Lux Phoros, ‘el que trae la luz’, el lucero, Venus, la Wunyelfe Kushe, la estrella en la bandera mapuche y la estrella solitaria en nuestra bandera. La pachamama es la Virgen del Carmen, a ella se le conoce como ‘la estrella de la mañana’. (Baradit, 2010: s/p)

Es este párrafo, Baradit presenta las líneas centrales en las que se basará la novela. El autor la resume como el viaje iniciático de Leonardo Caspana a través de Chile, desde Arica hasta la Antártica. Esta idea del traspaso entre dos dimensiones, este movimiento físico que se da a través del espacio, genera un cambio espiritual; puesto que funciona como el paso de la condición de niño a la de adulto. En dicho trayecto, tal como señala el mismo autor en una entrevista realizada por Alberto Rojas para el diario *El Mercurio* (29 de octubre del 2009), Leonardo debe sortear distintas empresas, dificultades y pruebas, en su recorrido hacia el fondo de la tierra (Antártica), desde donde deberá resurgir con la *Kalfukura*, el corazón de la tierra, cuya piedra tiene el poder necesario para salvar a la Pachamama de su agonía. En otras entrevistas se compara el viaje hecho por Caspana con la misión que tenía Frodo Bolson en la trilogía de J.R.R. Tolkien *El señor de los anillos* (1954-1955), no obstante, Baradit discrepa con esta interpretación diciendo que más se

asemeja a la novela *El Hobbit* (1932), pero admite que se inspiró plenamente en la película *El viaje de Chihiro* (2001) del cineasta japonés Hayao Miyasaki. Al ver la película que señala Baradit, pude detectar claramente los elementos intertextuales entre ambas obras. Tal como en *Kalfukura*, Chihiro se somete a numerosas vicisitudes que prueban su temple, provocando una maduración tal que le otorgan sabiduría necesaria para salvar a sus padres; así también, por medio de estas proezas, adquiere la dignidad, el estatus y el reconocimiento de sus pares para concretar su objetivo.

Las críticas a *Kalfukura* reafirman, una y otra vez, la idea del viaje iniciático que formula Baradit. Francisco Contreras, en la página Tauzero.org (5 de noviembre del 2009), señala que la novela funcionaría de manera didáctica al retomar el referente mítico, pues este conforma la base de la cultura y de la Historia de Chile, y presentarlo de una manera más accesible al público juvenil. Con esta novela, recalca Contreras, es posible enseñar los mitos chilenos apartándose del paradigma del Icarito, ya que se insertan en la trama representados por personajes de acción atractivos a los jóvenes. Esto no es nuevo, son ideas planteadas por el mismo autor en entrevistas a medios masivos de comunicación. Quizás, el aporte entregado por Contreras es la interpretación que le da a *Kalfukura* al señalar que el viaje iniciático de Leonardo Caspana y, específicamente, la finalización de la aventura, con la que “descubrimos que no somos huérfanos, y que tenemos a una pachamama bajo tierra, y que solo depende de nosotros que no desaparezca” (Contreras, 2009: s/p), es un mensaje de toma de consciencia y del reencuentro con la naturaleza y con la tierra.

Una segunda apreciación a la novela de Baradit la realiza Francisca Baeza Munita (2010) en la revista y editorial de Valparaíso Puerto-de-escape. Ella sugiere realizar un análisis a la relación existente entre la literatura (centrándose en la novela *Kalfukura*) y el

mercado editorial, en la medida que el segundo factor supedita tanto la temática como la cantidad de textos producidos (que en cierta medida implicaría una crítica a la calidad de las obras). Otro de sus propósitos es presentar a la novela como un “bildungsroman chilensis”, puesto que se muestra la evolución del protagonista de un niño a un adulto.

En el primer apartado de su análisis, Baeza da cuenta de lo que entiende por literatura de masas, señalando que:

[L]a literatura de masas, entonces, tiene relación directa con la producción, con su modo, motivación y amplitud. La literatura de masas es un producto de consumo, y como producto de consumo inserto en el mercado, su principal objetivo es venderse y ser vendido. Por esto, está asociado a las medidas de marketing, publicidad y moda. (Baeza, 2010: S/P).

De esta manera propone un tipo de literatura que mantiene su valor de exhibición, por sobre su valor de uso. La novela, como es el caso de *Kalfukura*, se transforma necesariamente en un objeto mercantil. Este objeto de cambio carece de valor para Francisca Baeza en la medida que la creación literaria es la concreción de la mentalidad de la industria editorial. En ese sentido, no existiría la novedad, la esencia (o el aura) primigenia del arte.

A su vez, Baeza Munita dialoga con lo propuesto por Elsa Drucaroff (2009) en su artículo “Mercado y literatura: una relación que molesta”. La escritora y teórica trasandina analiza el problema existente entre la literatura y el mercado proponiendo que entre ellos siempre ha existido una relación indisoluble, puesto que la obra de arte autónoma se produce en el momento en que se concibe como mercancía. La autonomía del arte “la trae el triunfo de la burguesía, la trae el capitalismo” (Drucaroff, 2009: 7). Además, señala que

“[c]omo plantea Jürgen Habermas, lo que hoy llamamos arte fue, antes de ser autónomo, una herramienta con la que las instituciones del poder político, seculares y religiosas, exhibieron su dominio” (Drucaroff, 2009: 6). De este modo, si para Francisca Baeza la mercantilización de la obra de arte y de la literatura funcionaba en desmedro de la calidad y de la novedad, para Drucaroff esta relación no conlleva una marca de negatividad (ni de positividad), porque el objeto-libro debe necesariamente ser concebido como objeto de cambio.

Ediciones B, que pertenece a Ediciones Zeta, es un conglomerado editorial que se fundó en España en 1976. A la fecha tiene varias casas matrices en Latinoamérica (Chile, Argentina, México, Uruguay, Venezuela y Colombia) que complementa con la gran cantidad de temáticas que buscan captar la atención de los más variados lectores. Agrega Baeza que “[e]sta casa editorial (...) abarca una amplísima gama de títulos para todos los gustos y de las temáticas más diversas, en Ediciones B, cada libro tiene su espacio y su lector” (Baeza, 2010: S/P). Es más, la novela *Kalfukura* se suscribe a la Editorial Vergara (por el logo que aparece en la contratapa). Esta editorial, que fue adquirida por Ediciones B en 1997, está “enfocada, principalmente, a obras de ficción dirigidas a un público femenino y libros de autoayuda y espiritualidad” (Baeza, 2010: S/P). A su vez, está inscrita en la colección “Sin límites” que apunta al público juvenil, principalmente.

En el final de su artículo analiza la constitución de *Kalfukura*. Arguye que en la obra se narra un viaje iniciático del protagonista, a su vez, relata brevemente las peripecias de Leonardo y relaciona la forma de escritura de Baradit con el lenguaje cinematográfico (a través del montaje) y con el de los video juegos: “en el mismo tiempo-espacio hace funcionar la mitología chilota, las creencias mapuches, el mundo cristiano (...) en un plano

como de video juegos” (Baeza, 2010: s/p). Además, presenta la vinculación de Baradit con Hayao Miyasaki, referida a la película de animé antes mencionada, y con Leonel Lienlaf, poeta y cineasta mapuche. Le llama la atención a Francisca Baeza que Baradit se vincule al imaginario mapuche con el cineasta Lienlaf y no con el poeta Elicura Chihuailaf, de dicha preferencia se puede desprender que Baradit siente una mayor inclinación por el lenguaje audiovisual, por encima del lenguaje literario; por consiguiente, el autor de *Kalfukura* entiende la literatura no como un producto de creación aislada, sino más bien como un punto de enlace a distintos lenguajes con los cuales colindan (audiovisual, histórico, religioso, entre otros). Un aporte analítico entregado por Francisca Baeza se produce en el momento de relacionar la novela *Kalfukura* con la antropofagia, porque, como argumenta levemente, en la obra se intenta devorar las influencias “gringas” y europeas para crear un producto propio, autónomo y único.

Un tercer acercamiento lo realiza Gerardo Sanhueza (2012) al publicar la reseña de *Kalfukura* en la página de fandom porteña (fantasiaaustral.cl). Sanhueza comienza afirmando que pretende evidenciar los atributos de la novela, pero que después de leerla, no podía dejar de evidenciar las falencias y los errores en la escritura de *Kalfukura*. En primer lugar, critica la descripción de los espacios, pues dice que Baradit los pasa por alto, sin ahondar más en las características propias de las localidades. La novela comienza en Arica y “la descripción no dura más de una o dos líneas, y se lee como una visión caricaturesca al presentárnosla como un «pueblo de gente amable, de esa que duerme siesta después de comer»” (Sanhueza, 2012: S/P). En vez de utilizar los espacios que va nombrando (el altiplano, la Araucanía, Chiloé y la Antártica) sólo hace unas referencias someras, que demuestran el desconocimiento del escritor de la geografía de Chile. Hacia el final de la

reseña apunta Sanhueza: si vas a escribir, “hazlo honestamente. Hazlo real. (...)La Fantasía no es una forma de restar al escritor horas de investigación, ni es una excusa para dejar correr los dedos irreflexivamente sobre el teclado” (Sanhueza, 2012: S/P). Hay que tomarse en serio el papel de escritor e investigar para saber de qué se habla.

Otro inconveniente que ve Sanhueza es la utilización de un protagonista sin voluntad, Leonardo solo se mueve cuando el narrador se lo dice. Un personaje plano donde no se entrevé ningún tipo de sensibilidad ni decisión. Un tercer problema que acusa en su reseña radica en las descripciones demasiado largas: “[c]ada vez que leía un «como», sabía que el resto del párrafo se iría en descripciones que, finalmente, no describirían nada” (Sanhueza, 2012: S/P). Critica duramente la elaboración de los personajes y la contextualización de los espacios narrativos que, según menciona, si bien está destinado para entretener y para un público lector juvenil (neófito), no debe descuidar los elementos que hacen que una obra literaria sea interesante: como la intriga.

De esta manera, si por un lado las críticas en medios virtuales del fandom han precisado el valor que tiene la novela al replantear la temática mítica, mediante el montaje de referentes (históricos, géneros literarios) dentro de la misma novela, pensando en el lector ideal (juvenil) a quien va dirigida; también se señala que *Kalfukura* es un texto escrito bajo los requerimientos editoriales, que denotan una superficialidad de escritura (tanto en personajes como en la temática). Si pensamos que en la actualidad se está potenciando esta nueva literatura fantástica por las editoriales multinacionales, que se está incluyendo en los marcos lectores del Ministerio de Educación, que se está exhibiendo como referente actual de la literatura chilena (en Chile y en el extranjero), considero importante que la academia pueda formular una línea crítica en torno a este escritor, puesto

que su temática es concomitante con las problemáticas actuales de la sociedad. Si se revisitan los mitos (en una novela juvenil) se puede entender que en la actualidad, en la posmodernidad, existe una tendencia a reapropiarse del sustrato reprimido, de patentar el arcaísmo innato que surge en los periodos de crisis.



5. La teoría. La posmodernidad: arcaísmo y novela posmoderna



Considero pertinente elaborar este marco aludiendo a las dos temáticas que sobresalen en el análisis de la novela: el arcaísmo posmoderno y la novela posmoderna. El primer tema será tratado desde el enfoque propuesto por Régis Debray en su libro *El arcaísmo posmoderno* (1996). El segundo tema lo elaboraré en torno a los postulados de Lauro Marauda (2010) y de Fredric Jameson (1986) quienes tratan las características de la narrativa posmoderna.

Estos conceptos los desarrollaré en base a la metodología de análisis propuesta por Umberto Eco en *Apostillas a El Nombre de la rosa* (1985), que se basa en desentrañar el texto, como objeto de estudio, en sus distintas partes de significados: título, lector ideal, conocimiento de la temática, nivel de intriga y de humor, entre otras más.

5.1. Visión general

La Posmodernidad puede ser entendida como el periodo social, económico, cultural y tecnológico que sucede al periodo de la Modernidad. Es decir, el prefijo “pos” hace referencia a un periodo de la Historia donde ésta –La Historia– comienza a observarse de manera fragmentaria. En palabras de Vattimo, en su texto *La sociedad transparente* (1998), se diría que “la modernidad (...) se acaba cuando –debido a múltiples razones- deja de ser posible hablar de la historia como algo unitario” (Vattimo, 1998: 74-75).

Entonces, no es posible concebir una universalidad identitaria o la idea de que existe un camino común hacia paraísos utópicos. Al respecto, Lyotard (1987) propone, refiriéndose a la arquitectura, que:

[L]a perspectiva se abre entonces sobre un vasto paisaje: ya no hay más horizontes de universalidad o de universalización, de emancipación general, ante los ojos del hombre posmoderno, en particular, ante la mirada del arquitecto. La desaparición de la idea de un progreso en la racionalidad y la libertad explicará cierto “tono”, un estilo o un modo específico de la arquitectura posmoderna. Diría yo una especie de *bricolage*, la abundancia de citas de elementos tomados de estilos o de periodos anteriores, clásicos o modernos, la poca consideración que se tiene por el medio o por el ambiente, etc. (Lyotard, 1987:89-90)

Agrega, además, que el prefijo “pos” significaría una evolución, un cambio y, sin lugar a dudas, una sucesión de etapas, “una nueva dirección después de la presente” (Lyotard, 1987:90).

En otras palabras, la modernidad se acaba cuando se cuestiona la existencia de una única historia absoluta –la historia de las elites– y comenzamos a concebirla desde enfoques particulares, propios y fragmentarios, es decir, nuestra propia realidad, formada

por el paulatino y desembocado incremento del acceso a la información (MASSMEDIAS) por las nuevas tecnologías y, en especial, la comunicación de masas (Internet).

Si bien sabemos que existe un cambio de la visión y en la concepción de la realidad, marcado por el escepticismo con que se enfrenta a las ideas totalizadoras. Cabe cuestionarse, en qué momento de la historia comienza a gestarse esta evolución. La génesis de la condición posmoderna: “comienza a insinuarse después de la II Guerra Mundial y se manifiesta más claramente en la década de los 50’ del siglo XX con el notorio incremento, en países desarrollados, de las “tecnociencias: electrónica, informática, comunicaciones” (Zapata 2003:3).

Así, se cambia la concepción espacio-temporal de las personas, puesto que el “aquí” y el “ahora” desaparecen, se difuminan o se multiplican mediante el uso de instrumentos y servicios tecnológicos de comunicación como el teléfono, por un lado, e Internet (google, chat, Skipe, Twiter, Facebook, etc.), por otro. Además, es visible la pérdida de la linealidad que conlleva el proceso de desligamiento de ideas totalizadoras:

Esta idea de una cronología lineal es perfectamente “moderna”, pertenece a la vez al cristianismo, al cartesianismo, al jacobinismo: puesto que inauguramos algo completamente nuevo debemos volver al tiempo cero aunque para ello haya que retrasar las agujas del reloj. La idea de posmodernidad está estrechamente atada al principio de que es posible y necesario romper con la tradición e instaurar una manera de vivir y pensar absolutamente nueva. (Lyotard, 1987:90)

Es evidente que en el instante de intentar crear una nueva forma de vivir y entender la realidad en una visión caótica de estímulos que van y vienen; en una dinámica analógica a lo que sucede en los sueños, en un lugar del inconsciente donde se recopilan las imágenes

aprendidas, a modo de citas. Es la idea de la memoria, pero no en el sentido de repetir, sino de olvidar. Eso ocurre con el paso del modernismo al posmodernismo.

Si entendemos, a fin de cuentas, que este proceso influye en la sociedad, cabe preguntarse: ¿en quién influye realmente? O, del mismo modo, si se produce un cambio en la realidad, ¿este cambio es positivo, beneficioso? Lyotard intenta explicar este fenómeno al observar la problemática existente:

Podemos observar una especie de decadencia o declinación en la confianza que los occidentales de los dos últimos siglos experimentaban hacia el principio del progreso general de la humanidad. Esta idea de un progreso posible, probable o necesario, se arraigaba en la certeza de que el desarrollo de las artes, de las tecnologías, del conocimiento y de las libertades sería beneficioso para el conjunto de la humanidad. Seguramente, la cuestión de saber quién era el sujeto que en verdad era víctima de la falta de desarrollo, el pobre, o el trabajador, o el analfabeto, ha seguido planteada durante los siglos XIX y XX. Hubo, como tú sabes, controversias e incluso guerras, entre liberales, conservadores e “izquierdistas”, respecto del verdadero nombre que podía asignársele al sujeto al que se trataba de ayudar a emanciparse. No obstante lo cual, todas las tendencias coincidían en un punto, la misma creencia en que las iniciativas, los descubrimientos, las instituciones sólo gozaban de cierta legitimidad en la medida en que contribuían a la emancipación de la humanidad. (Lyotard, 1987:91)

Es la humanidad la que necesita una emancipación, una vía de escape del mundo en el que se vive, pero hay que tener cuidado con este avance tecnológico y de las comunicaciones en pos del progreso, ya que si bien funcionan como un medio y método de “avance”, también pueden generar atrofias en el funcionamiento cotidiano, por los excesos de información y porque a veces no responden al sentido de necesidad del hombre. Es así

como en vez de ayudar, empeoran y complejizan –aún más- la realidad. Cito a continuación:

El desarrollo de las tecnociencias se ha convertido en un medio de acrecentar el malestar no de calmarlo. Ya no podemos llamar a este desarrollo “progreso”. Parece desenvolverse por sí mismo, por una fuerza, una motricidad autónoma, independiente de nosotros. No responde a las exigencias que tienen origen en las necesidades del hombre. Por el contrario, las entidades humanas, individuales o sociales, parecen siempre desestabilizadas por los resultados del desarrollo y sus consecuencias. Con ello entiendo no sólo los resultados materiales sino también intelectuales y mentales. (Lyotard, 1987:92)

Retomando, el cambio al incluir el prefijo “pos” se ha concebido de diferentes formas, compiladas en el artículo antes citado de Zapata, *La configuración espacio-temporal postmoderna en los estudios literarios* (2007), con el fin de entender la condición posmoderna. Él estudioso señala que podemos entenderla como: “Nueva edad media”, “sociedad del conocimiento”, “cultura de la imagen”, “arcaísmo” y “era del acceso”. Para entender el concepto de posmodernidad como una “Nueva Edad Media”, Zapata se refiere a la configuración de sectores de la sociedad como los estudios académicos, que se formulan como un fenómeno de espacios elitistas y sectarios de reconocimiento. Para ello toma como ejemplo algunas propuestas dictadas por los escritores Umberto Eco (1985) y Taichi Sakaiya (1994), que cito a continuación:

En el libro *La Nueva Edad Media*, Eco percibe cómo los estudios académicos adquieren un sentido de práctica elitista y de secta, situación que ejemplifica con el trabajo de los investigadores en los campus universitarios norteamericanos, la práctica de los estructuralistas y de Chomsky, en los años sesenta; es decir, neo monjes medievales en una práctica de escritura científica intransitiva, no funcional. (Zapata, 2003:5-6)

Así también, por su parte, Zapata reafirma esta idea al mencionar en qué medida evoluciona el fenómeno neomedieval social y académico en Estados Unidos, al plantear que: “En relación a los estudios literarios, es evidente que las revistas, conferencias, congresos y seminarios, están dirigidos a una pequeña elite intelectual de estudiantes y profesores, que manejan un conocimiento especializado y que difícilmente se masifica” (Zapata 2007:6).

Esta noción elitista del conocimiento como valor y poder me recuerda el pensamiento de Ángel Rama en *La Ciudad Letrada* (2004), donde postulaba que, sin lugar a dudas, el conocimiento –como letra– es un valor importante, puesto que funciona como un artefacto de poder y, por lo tanto, es ser manejado por elites intelectuales que se encargan de dictar las leyes a la sociedad.

Ahora bien, si entendemos la posmodernidad como “sociedad del conocimiento” debemos tener en cuenta la siguiente premisa que he condensado de la siguiente manera: el conocimiento es poder. Zapata en su artículo nuevamente recurre a los pensamientos de Taichi Sakaiya,

[Q]uien desarrolla una descripción de la evolución de la Humanidad y donde uno de los conceptos fundamentales que utiliza para definir la época actual es el de “valor conocimiento”, el que podría tener como equivalente las palabras o conceptos: “sabiduría”, “sostentación”, “calidad”, “cuidado artesanal en la elaboración de un objeto, material o cultural”. (Zapata, 2007:6)

Entonces, la importancia que tendrá el conocimiento radicarán en la utilidad y en la valoración que se le dé. Una reflexión muy importante que, en cierta forma, resumiría el carácter valorativo de conocimiento a nivel social sería la del poeta Enrique Lihn, quien

menciona que “la erudición sólo es posible en los países desarrollados o es una cosa que sólo importa en ese tipo de países” (Zapata, 2007:6).

Así también, podemos concebir la posmodernidad como “cultura de la imagen”, esta idea está relacionada con el carácter neomedieval de la sociedad, visto anteriormente, porque propone una declinación de la cultura escrita y, por ende, un auge de la cultura audiovisual. Vale la pena mencionar la importancia que tendrá esta visión de la posmodernidad en la actual investigación, ya que propone una división al concebir la realidad de manera fragmentaria, no lineal, dejando atrás, o al lado, la perspectiva lineal con que se configuraban los textos y, en cierta medida, la idea cosmogónica de la actualidad. Zapata nos dice que la cultura de la imagen, y esta forma de ver la realidad, “conduce a una dificultad para organizar una perspectiva mental lineal de los acontecimientos y que se refleja en una organización fragmentaria de los textos y de la escritura” (Zapata, 2007:6).

En el caso de entender la posmodernidad como “arcaísmo”, necesariamente debemos concebir la realidad y la concepción de ella misma, relacionada con el uso de las tecnologías y las comunicaciones, como una regresión a aspectos genésicos, tribales. Zapata, cita la tesis planteada por Régis Debray en su libro *El arcaísmo postmoderno* (1996), donde señala:

[Q]ue la humanidad se desarrolla en términos de un movimiento contradictorio de desarrollo tecnológico y de rechazo de él, de regresión a etapas de mentalidad primitiva y agraria; en otras palabras, entiende “lo postmoderno” como “arcaísmo”, el que se manifiesta por la presencia latente de fenómenos y que se han desencadenado en la época postmoderna: irracionalidad, misticismo, violencia, sentimiento religioso fanático, etc., es decir, una forma “regresión” que puede extenderse a la

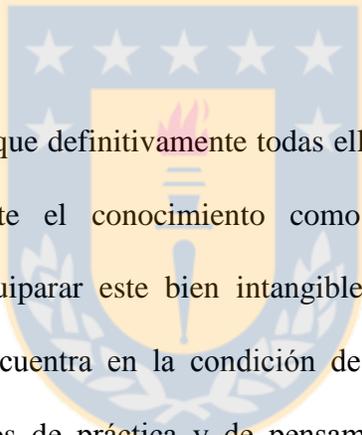
literatura, en su variante creativa y crítica: preguntas sobre la identidad y estudios culturales en sus más diversas formas. (Zapata, 2007:7)

Dentro de las denominaciones que plantea Zapata, la última de ellas es la concepción de posmodernidad como “era del acceso”. Es considerado como un fenómeno cultural-económico, que se mueve bajo la relación dinero-conocimiento. Zapata cita a Jeremy Rifkin, quien en su libro *La era del acceso* (2000), indica que en la actualidad existe un “capitalismo cultural”. Con ello se refiere a que “empieza a declinar la producción y el interés por los objetos materiales y empieza a manifestarse un creciente interés por la producción cultural” (Zapata, 2007:7). Es decir, los países y, acotando el espectro de registro, el grupo académico de cada país es consciente del valor del conocimiento, es por ello que la adquisición de éste está directamente relacionado a un pago por servicio: “la cultura, el arte y la literatura son necesariamente objetos a los cuales se accede a través del pago por ellos” (Zapata, 2007:8). En otras palabras, es absolutamente necesario comprar conocimiento y darse a conocer para desarrollarse en la actualidad y ser reconocido en el ámbito de estudio. En Estados Unidos, los académicos son conscientes de que es necesario el pago para mantenerse como investigador, “pago por acceso a los Congresos y todo lo que ello implica; suscripciones a revistas; pertenencia a asociaciones de estudios literarios; necesidad de estar conectados. Es decir, sin un apoyo económico sólido, imposibilidad de estudios literarios (y de cualquier tipo, en realidad) serios” (Zapata, 2007:6).

Entonces sabemos que es latente e inminente en la actualidad obtener el conocimiento de la mejor fuente y para ello es necesario pagar un precio económico. Sin lugar a dudas, la pertenencia del conocimiento dará al hombre cierto prestigio y verdad. Es

decir, lo que aquella persona diga, después de haber obtenido el conocimiento, será considerado o evaluado como verdadero. Para ello un ejemplo de Lyotard,

La investigación y su legitimación por la performatividad”: “Sin embargo, la necesidad de administrar la prueba se ha de notar más vivamente a medida que la pragmática del saber científico ocupa el puesto de los saberes tradicionales o revelados. Al final del *Discurso*, ya Descartes pide pruebas de laboratorio. El problema se plantea entonces así: los aparatos que optimizan las actuaciones del cuerpo humano con vistas a administrar la prueba exigen un suplemento de gasto. Pues no hay prueba ni verificación de enunciados, ni tampoco verdad sin dinero. Los juegos del lenguaje científico se convierten en juegos de ricos, donde el más rico tiene más oportunidades de tener razón. Una ecuación se establece entre riqueza, eficiencia y verdad. (Lyotard, 2000:84)²



Es importante destacar que definitivamente todas ellas convergen en la importancia que ha adquirido socialmente el conocimiento como poder-valor-dinero y en la importancias que conlleva equiparar este bien intangible, puesto que, como menciona Lyotard, “la humanidad se encuentra en la condición de correr en pos del proceso de acumulación de nuevos objetos de práctica y de pensamiento” (Lyotard, 1987:92); así también, ejemplifican con que la declinación del libro como texto formato papel y el auge paulatino de los elementos audiovisuales y textos digitales (e-book), marcan un quiebre en la visión del libro (papel) como elemento de conocimiento, al transformarse (o poder transformarse) en sólo un objeto de arte y colección,

Durante años se ha venido anunciando la muerte de la imprenta; ahora parece que el acceso electrónico a los materiales comienza a ser una realidad para la primera generación de jóvenes que han crecido con

²Véase Juan Zapata Gacitúa en el texto *Crítica y creatividad. Acercamientos a la literatura chilena y latinoamericana*, 2007, en su prólogo donde cita a: Jean- Francois Lyotard. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 2000, Capítulo 11, p. 84.

ordenadores y quienes se encuentran más cómodos accediendo a la información que reciben en una pantalla que mirando una página escrita. Jeff Rothenberg, un importante científico de la Rand Corporation, cree que no está lejano el día en que los libros impresos en papel se verán ‘más como objetos de arte que como cosas que utilizamos continuamente’. (Rifkin, 2000:126)

Y, por último, se relacionan con el cambio de la forma de leer, pues si antes la lectura se remitía a la decodificación de textos escritos en formato papel de manera lineal, ahora también se incluyen elementos multimediales y multimodales, como las imágenes, característico de la visión neomedieval que he presentado, “esta idea está relacionada al carácter neomedieval actual de la sociedad y, en lo fundamental, se refiere a la declinación de la cultura escrita y al auge de la cultura audiovisual” (Zapata 2003:6).

Retomando a Régis Debray en *El arcaísmo posmoderno* (1996) explica tres características relevantes de la posmodernidad que son: el afán a la fragmentación, la elisión de los grandes “ismos” y la red de comunicación global (como aldea planetaria) de Internet. En este libro Debray utiliza los conceptos de “territorialización” y de “desterritorialización” para explicar que una de las consecuencias de la posmodernidad es la pérdida de un lugar de “pertenencia”. Debray propone que la religión, entendida esta como la búsqueda e ingreso de un elemento supranatural al sistema cerrado de concepciones de la realidad, es un procedimiento inmanente del ser humano que responde, entre otras cosas, a un “desencantamiento del mundo” (Debray, 1996: 39), debido a la no pertenencia a un clan, ni a un grupo religioso, ni a un grupo etario, etc., y, además, por la inexistencia fija de fronteras y límites que delimiten un “lugar”. Como se precisó anteriormente, la posmodernidad tiene su génesis en el incremento de las tecnociencias y

las telecomunicaciones que promueven un desarrollo sustentable para la sociedad, a su vez que fragmentan y desterritorializan al individuo de su lugar de pertenencia. Un ejemplo de esto es la web, internet y su red de conexión global. Los países desarrollados utilizan este medio para unificar al mundo, para salvarlo de la ignorancia y la incomunicación, utilizando un mensaje salvaguardista y mesiánico en dicha empresa:

El nuevo mesiánico tecnocrático, propagado desde la patria de los ingenieros, los Estados Unidos de América, ve allí la clave del reencuentro inminente de la aldea planetaria consigo misma, en una parusía autogestionada y reconciliadora. Así, pues, nos habríamos despegado del suelo arcaico, de las antiguas y mortales territorialidades, para entrar a un mundo de arborescencias infinitas, sin origen ni límite, el de las transmisiones ubicuas de datos. Esta desmaterialización de los signos, sumada a la deslocalización de los servidores, produce una red, una tela de araña, un *web* sin centro e indefinidamente extensible. Con la circularidad infinita de las mensajerías y la conmutatividad de las codificaciones numéricas, nuestras pequeñas localizaciones folclóricas irían a comulgar en una cibercomunidad en la que el hallazgo del factor común no descansaría sobre un origen, un mito de salvación o un sueño a compartir, sino que sería la puesta en común misma. La interconexión de las computadoras constituiría así un *religare*, lo religioso en su sentido primero, por pura y simple relación; el cableado generalizado y el torbellino acelerado de los intercambios de información eliminarían desde ese momento toda necesidad de trascendencia (nacional, política o religiosa). (Debray, 1996: 44-45)

Internet y los medios masivos de comunicación otorgan al individuo la capacidad, las herramientas y la responsabilidad de informarse y conocer el mundo y sus realidades mediante las interrelaciones de la gran red. Si bien la web confiere beneficios como las posibilidades de acceso a información, la tele-comunicación, mayor rapidez de información, etc., también desterritorializa al cuerpo del espacio virtual, cuya presencia no ocupa un espacio, un lugar concreto. Debray señala que:

Es posible preguntarse si no es precisamente el carácter abierto y no totalizable de las “comunidades virtuales” lo que prohíbe hacer de ellas comunidades de pertenencia. Allí donde no hay fronteras, indudablemente no se necesitan ídolos o mitos, indudablemente uno puede felicitarse de ser libre, más inventivo y más sabio, pero no de constituir un cuerpo. (Debray, 1996: 45)

Regis Debray, en el libro ya citado, formula tres aspectos de la posmodernidad relacionados con lo religioso y lo sagrado, que revisaré a continuación.



5.2. El arcaísmo posmoderno de Regis Debray³



El libro *El arcaísmo posmoderno* (1996) de Regis Debray cuestiona los temas de la divinidad, de lo sagrado y de lo religioso en la aldea global, pues los entiende bajo la lógica de la “regresión” a aspectos tribales o arcaicos de una sociedad desarrollada. La sociedad en su *continuum* de desarrollo tecnocientífico, telecomunicacional y económico-social tiende a relativizar la realidad, basándose en elementos, instancias o seres que superen su racionalidad, que se encuentren en directa relación con el valor ontológico y trascendente del ser humano. Para realizar este análisis, el autor divide el libro en tres subcapítulos. Describiré cada de uno de ellos, enfatizando desde el punto de vista de la posmodernidad, los conceptos más relevantes concernientes a la visión de lo sagrado.

³ En este subcapítulo utilizaré de referencia sólo el libro de Regis Debray, por lo tanto, las citas las realizaré incluyendo solamente el número de páginas.

5.2.1. La incompletitud: ¿lógica de lo religioso?

Regis Debray explica la incompletitud y la lógica de lo religioso utilizando la analogía del sistema de conjuntos matemáticos. Señala que para que un sistema cerrado o conjunto cerrado tenga una coherencia interna necesita, perentoriamente, un referente externo. Debray indica que “no hay conjunto coherente [sociedad] sin una referencia “cultural” a un “nivel meta”, exterior o trascendente, ya que haga referencia a un héroe fundador, un mito de origen, una promesa escatológica, una Idea reguladora (como la República o, ayer, la de Revolución) o una sacrosanta Constitución” (20). El elemento externo es, al fin y al cabo, el que regula y da coherencia al sistema existente, en otras palabras, es una Idea superior (religiosa, política, mitológica, etc.) y, preponderantemente, la conexión con esta realidad inabordable, la que otorga la estabilidad al sistema. Esto funciona bajo la lógica de “enganche” de una realidad superior, inabarcable, *oceánica*⁴ (sin límites perceptibles) del sistema cerrado para mantener su coherencia interna. Debray explica la importancia del “enganche” de un elemento externo en todo sistema cerrado:

Como ningún sistema puede “cerrarse” con la ayuda exclusiva de los elementos interiores a él, la demarcación práctica de una colección supone la puesta en relación de los individuos con un dato sin verificación empírica posible, objeto de un acto de fe, postulado por la creencia. Ese punto de enganche, simbólico o histórico, siempre transfigurado, por definición vedado a la manipulación técnica o crítica, constituiría entonces lo *sagrado* de lo colectivo que él liga... (18-19)

⁴ Debray, citando las palabras de Romain Rolland (1927), inserta el concepto de *oceánico*, al referirse a la sensación de lo eterno, indicando que esto no corresponde a algo ilimitado sino que a algo no concebible: “el hecho simple y directo de la sensación de lo eterno, que puede muy bien no ser lo eterno, sino lo sin límites perceptibles, lo *oceánico*”. (23)

La incompletitud del ser humano y la lógica de lo religioso se basan en el postulado de la integración, mediante el enganche, de un elemento externo, que regule y dé coherencia al sistema de creencias de la sociedad. Puede que responda esto a la necesidad del hombre de asirse a un *algo* que lo sobrecoja, que lo circunscriba a parámetros de realidad, vale decir, que “es de lo finito y no de lo infinito de donde vendría, por el contrario, la necesidad religiosa como emergencia del cuerpo, del *hacer* cuerpo o ‘pegarse’” (23) o engancharse a un ente que lo sobrecoja. Lo sagrado, explica el autor, “no se cerca con muros, hay sagrado porque hay muros” (24). La sacralidad de un pueblo o de un lugar está indefectiblemente relacionada con el territorio (frontera): *horos* y *limes*.

5.2.2. El arcaísmo posmoderno

El segundo apartado del libro de Debray comienza con cierto matiz irónico, utilizando las siguientes oraciones: “Lo que finalmente debería tranquilizarnos es que los futuristas siempre se equivocaron. Pasó 1984, y el Big Brother anunciado no está allí” (51). Por el miedo a las amenazas tecnológicas se descuidaron las otras guerras irracionales que se gestaban subrepticamente: “las guerras de religión o de cultura” (51). En esta época donde los avances de las tecnologías, de las comunicaciones y de las realidades virtuales se acrecientan raudamente, se inserta la tercera era de la comunicación, la *videosfera*, posterior a “la *logosfera* –era de la escritura– y la *grafosfera* –era del impreso–,” que “tiene muchas de las características del primer periodo, como *logosfera*” (52). La relevancia de esta tercera era de la comunicación es que al acercar realidades crónicas y anacrónicas se produce el efecto en que el individuo “reactiva (...) la mirada idólatra, que confunde a Dios

con su estatua, el signo con su referente, la realidad del mundo con su imagen electrónica” (52).

En este segundo apartado el autor evidencia la hipótesis del texto, señalando que:

Nuestra hipótesis: existe una relación constante entre los factores llamados de progreso y los factores llamados de regresión. La historia de la humanidad se escribe en un libro de contabilidad por partida doble. Cada desequilibrio suscitado por un progreso técnico provoca un reequilibrio étnico; de modo tal que los diversos entrecruzamientos que se observan hoy en día entre homogeneización del mundo o la reivindicación de las diferencias, entre el elemento intelectual y el elemento afectivo, entre el imperativo económico y la necesidad religiosa, etcétera, procederían de un automatismo compensatorio destinado a mantener constante la intensidad relativa de los términos “históricos” y “no históricos”. Este principio de constancia regula en nuestra opinión el funcionamiento del aparato social. (53-54)

En la cita anterior el autor demuestra la intención del libro que radica en proponer una explicación de la regresión a aspectos tribales, genésicos y arcaicos de una sociedad que está constantemente secularizándose, como mecanismo compensatorio a los avances tecnológicos. La relación que se produce, usando una analogía matemática-lógica, correspondería a la de la doble implicancia, ya que mientras la humanidad físicamente se industrializa, mentalmente “se agrariza para no perderse a sí misma” (60). Es decir que la sociedad mantiene un principio básico equivalente a la “ley del retorno”, donde “lo sagrado es tanto el futuro como el pasado del hombre” (55).

Regis Debray indica que la sociedad actual vive en esta doble implicancia, puedo llamarlo retro-futurista, y ejemplifica, realizando una radiografía de las conductas sociales actuales, los comportamientos que guardan relación con aspectos de cultismos, ritualismos, esoterismos, sobre los cuales menciona que “lo *folk* inviste lo *urbano* desde dentro” (57).

El arcaísmo, define el autor, “quiere decir *comienzo y punto de partida*; pero también, e indisolublemente, *mando y poder*” (58). Además, centra su definición en la idea de arcaísmo como lo reprimido⁵ y lo profundo, relacionado a la idea de génesis, de punto de partida y a la de jerarquía, referida al mando y al poder. Es interesante como el autor relaciona esta mirada regresiva con conductas sociales de los individuos, puesto que, explica, en momentos de problemas o de crisis es cuando el hombre recurre a entidades que lo superan, Dios, por ejemplo, mostrando que “la crisis revela a *lo más moderno como lo más superficial*, que cede y se resquebraja bajo la presión de lo reprimido”. En los periodos de crisis, “es el territorio que está más abajo el que sube a la superficie” (59), vale decir, el territorio arcaico de cada individuo y de cada sociedad o cultura.

El aumento de la conectividad y la conformación de la aldea global produjeron un resquebrajamiento de las fronteras (multinacionales) y una universalidad al revés, es decir que el valor local pasó a la universalidad y viceversa. Entonces, la modernidad y la industrialización provocaron un desmoronamiento religioso e identitario; religioso en el sentido de que la industrialización “deslocaliza”, puesto que produce un “éxodo rural, traslado de los empleos, inmigración y emigración de mano de obra alógena, etcétera” (61-62); e identitario por la pérdida de la localización, por la ausencia de un lugar propio de pertenencia, ya que el individuo contemporáneo transita entre fronteras y límites desdibujados, entre la web y la ciudad. Sin embargo, el impulso modernizante de las estructuras económicas y tecnológicas, “lejos de reducir” las identidades locales agrarias (arcaicas), “exalta el arcaísmo de las mentalidades” (62).

⁵ El autor indica que: “‘Arcaico’: no es un lugar en el tiempo sino en el escalonamiento de las determinaciones; no lo superado sino el sustrato; no lo caído en desuso sino lo profundo; no lo perimido sino lo reprimido. No es una casualidad que numerosos misterios culturales contemporáneos no se dejen penetrar sino por los rayos X de las sociedades primitivas” (58).

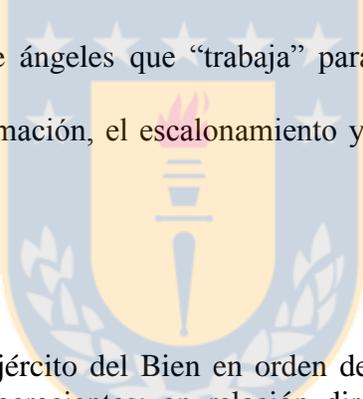
5.2.3. El ángel cruel

Los ángeles, me objetarán, no existen. Son mitos. En efecto eso es bastante verosímil. Pero, ya se ha dicho, “el hombre se piensa en los mitos”, y todo indica en las primeras arquitecturas religiosas una ciencia del hombre balbuceante, por figuras y metáforas. La teología puede leerse como una antropología en estado salvaje. (72)

El tercer apartado del libro de Debray corresponde a una conferencia pronunciada en el Institut de Sciences Politiques de París, en marzo de 1995. En dicha ocasión, la conferencia fue presentada con el título de “El cuerpo de los ángeles”. El autor, al desarrollar su análisis del *ángel cruel*, utiliza el concepto de la “mediología”, entendida como el “estudio de las funciones sociales superiores (arte, política, ideología, etcétera) en sus relaciones con las estructuras técnicas de relación” (72). La mediología vincula a la imagen del ángel, bíblico por antonomasia, dos problematizaciones que decantan en una tercera. La primera de ellas es la burocratización religiosa y sagrada. La segunda corresponde a la jerarquización de las entidades divinas, vale decir que en el cielo cristiano existe un escalonamiento de rangos de divinidad que presentaré más adelante. La tercera, donde convergen las dos primeras, se sintetiza en la duda en la ubicuidad y la omnipotencia de Dios, puesto que requiere de ayudantes para enviar los mensajes y realizar sus designios: “Como si el poder de Dios *no se bastara a sí mismo*” (74) o “como si Dios no pudiera intervenir directamente en nuestros asuntos” (75).

La burocracia angelical decanta en la formación de seres puentes, intermediarios, vínculos, enganches o interfaces entre el mundo divino y el mundo humano, entre lo “finito y lo infinito”, entre “el bien y el mal”, entre “el espíritu y la materia” (79). “Sin el ángel”, indica el autor, “Dios sería incapaz de descender” (78), entonces, la mediación angelical se hace perentoriamente necesaria. Los ángeles en su retorno, en su papel de mediadores que entorpecen (u optimizan) la relación directa con Dios, representan la regresión a lo reprimido, a lo arcaico.

La jerarquización de lo religioso cristiano mantiene un régimen determinado, como si se tratase de una conformación militar. Es más, cuando se refieren los cristianos, menciona Debray, al grupo de ángeles que “trabaja” para Dios se los relaciona con el “Ejército del Bien”. La conformación, el escalonamiento y la jerarquía del cielo tienen el siguiente orden:



Dionisio pone al Ejército del Bien en orden de batalla según la célebre *Taxis*, por coros decrecientes: en relación directa con Dios, serafines, querubines y tronos; dominaciones, virtudes y potestades que deben pasar por el primer coro; principados, arcángeles y ángeles (simples soldados de las milicias celestes, en la parte más baja de las dignidades.) (90)

Bajo todo el escalafón celeste se encuentra el hombre como último reducto de la creación divina. El recorrido desde la parte más alta de la divinidad a la más baja se realiza con la ayuda del mediador o interfaz de información. El hombre, en su sistema cerrado de realidad, necesita estar escalonado de acuerdo a cierta jerarquía, pues, como mencioné anteriormente, requiere indefectiblemente de un axioma externo (vertical) que valide y dé

coherencia a su sistema. La horizontalidad solo destruiría el sistema externo de la divinidad. Debray señala que:

Dios se apoya en lo alto de la escala, así como nosotros, los pecadores, en la parte baja. Retiren la escala, como hipótesis, y los términos de la relación desaparecerán con ella. La divinización de la inteligencia o la unión del hombre con Dios, fin de toda actividad jerárquica, no puede efectuarse de un solo trazo, de un salto de la oscuridad a la luz. La jerarquía no es un mero marco social, el encuadramiento exotérico de una iluminación individual; inspira y permite la transmisión de gracia, motor y condición. Es, en Dionisio, la manifestación misma de lo divino, la “deiformidad”. Si no hay jerarquía, Dios no existe. (97)

Por último, retomando las tres grandes ideas propuestas en este libro por el autor, me refiero a: 1) la incompletitud del ser humano y la lógica del enganche; 2) el aspecto regresivo trascendente de la posmodernidad, donde lo local está imbuido en lo global y viceversa; y 3) la idea del ángel como mediador o intermediario de la divinidad. O en palabras de Debray, quien menciona que “no hay organicidad sin cierre, no hay cierre sin trascendencia, no hay trascendencia sin intermediarios” (96). Estos tres capítulos formulan, analizan y demuestran el continuo retorno de la sociedad hacia aspectos que puedan suplir su vacío ontológico.

5.3. Visión latinoamericana de la literatura posmoderna: Lauro Marauda

La sociedad posmoderna ha sido marcada en todas las prácticas del ser humano y en sus expresiones artísticas por las falsas promesas de la modernidad. Existen, por tanto, una serie de características de las obras de arte, y en especial de la literatura, que le otorgan este cariz posmoderno. Lauro Marauda (2010), como lo señalé anteriormente, realiza un panorama de la literatura fantástica y propone una lista de características detectadas que abundan en las narrativas posmodernas. Entre ellas destaco: “El eclecticismo de elementos estéticos provenientes de diferentes culturas, épocas y lugares”, “La coexistencia de diferentes géneros, modalidades y estilos en una sola obra”, “La revalorización de modalidades artísticas consideradas menores por la modernidad, como el folletín, la ciencia ficción, el policial, etc.” (Marauda, 2010: 92- 93) que se articulan directamente con los tópicos planteados en *Kalfukura* y que presentaré en el desarrollo de este capítulo.

No alejándome necesariamente de la enumeración de características que propone Marauda, remito a la concepción de la novela como género histórico (formado o en formación a través del tiempo) y veo en ello un componente que puede ser relacionado con la literatura posmoderna. En el momento en que Bajtin (1989) pensaba en la novela, y la caracterizaba en contraposición con la épica, señalaba que dicha escritura es plástica y variopinta, donde convergen tanto elementos y voces de la alta cultura como de la baja cultura. Pero algo sumamente importante recalca “la novela es el único género en proceso de formación” (Bajtin, 1989: 453), tanto a un nivel histórico (como la novela va cambiando de forma y temática a lo largo de los siglos) como en la autoconsciencia de sí mismo (como obra que se está construyendo). La novela, según Bajtin, introduce la

contemporaneidad, el presente imperfecto de acción, en otras palabras, el mientras tanto de la narración. ¿No es esto acaso similar a lo que la narrativa posmoderna ve en la novela como autoformación metanarrativa? Este tipo de literatura se “manifiesta como una entidad autosuficiente que no requiere de un mundo exterior (“real”) para existir y funcionar” (Roas, 2009: 102). Esto sucede en la medida que se aleja de la realidad histórica (como discurso oficial) y se inserta, en lo que Jameson (1991) entendía por el historicismo, en una realidad devenida simulacro, espectáculo. La novela, en el sentido posmoderno, y la obra de arte en general, “ha generalizado el valor de cambio hasta el punto de desvanecer todo recuerdo del valor de uso” (Jameson, 1991: 45), la cultura se vuelve artificio y, con esto, se da paso a la adquisición y uso de cualquier referente epocal, tipo de escritura, mecanismo artístico o nostálgicos (como “la moda”, señala Jameson) dentro de la contemporaneidad de la novela. Santiago Juan-Navarro (1998), refiriéndose a lo postulado por Jameson, menciona que en la literatura posmoderna suceden dos cosas: existe un carácter subversivo en estas letras al eliminar la brecha entre alta cultura y baja cultura, en ese sentido toda posmodernidad es una ruptura de una tradición anterior; y se produce una homogenización de las “teorías” en la manera que se concretan estudios y escritura interdisciplinarias, eliminando con ello el purismo epistemológico.

La narrativa posmoderna y la novela en sí presentan una finalidad artificiosa, virtualizada, como en el caso del collage o *bricolage* (según Lyotard, 1987:89), donde la teatralidad del acontecimiento y su irrealidad provocan una reflexión (y presentación de la misma) de obra en curso.

Considero que en esta estructura de collage, de retazos significantes, se va produciendo una memoria indeleble y superpuesta en la medida de “esa superposición de

objetos simultáneamente percibidos” (Genette, 1970: 56),⁶ con que Genette concebía la metáfora proustiana bajo el concepto del palimpsesto. Novela escrita mediante la intercalación de textos históricos y literarios, o más bien, sólo literatura porque la escritura se ha despojado del carácter serio de la teoría de la cual hablaba Jameson.



⁶ Genette, G. 1970. *Figuras*. Nagel Kop. Córdoba, Argentina.

6. La metodología: las *Apostillas a El nombre de la rosa* (1985) de Umberto Eco

Umberto Eco en su libro *Apostillas a El nombre de la rosa* (1985) explica los mecanismos de escritura de su novela *El nombre de la rosa* (1980). El texto se divide en 13 apartados cuyas temáticas abordan, en un inicio, el título y su significado, donde explica lo que motivó a la elección del suyo y da cuenta de las cualidades que debe tener el nombre de una novela, por ejemplo, “el título debe confundir las ideas, no regimentarlas” (Eco, 1985: 4), es decir, el título, en primer lugar, no debe ser evidente ni obvio y, luego, no debe dar las claves explicativas del texto.

También se refiere a “Contar el proceso”, precisando que “el autor no debe interpretar. Pero puede contar por qué y cómo ha escrito” (Eco, 1985: 6). Escribir o pintar o componer música implican un trabajo que sólo el artista conoce y que sólo él sabe cuánto le costó realizar: “sabe que debe resolver un problema” (Eco, 1985: 6). Finalmente, “cuando el escritor (o el artista en general) dice que ha trabajado sin pensar en las reglas del proceso, sólo quiere decir que al trabajar no era consciente de su conocimiento de dichas reglas” (Eco, 1985: 6). Tal como el niño que habla a la perfección el idioma materno, también sería éste incapaz de explicar la gramática de lo enunciado, así también sucede en el proceso creativo.

La escritura de una novela debe mantener, según lo que plantea Eco, una visión holística seria del asunto narrativo. Con esto me refiero a que el escritor previó la acción y el desarrollo de la historia en base a una tipología de personajes y de espacios que variarán dependiendo del conocimiento enciclopédico del autor. Me referí a que su visión debe ser seria (no importando que luego parodie o ironice otros referentes), en el sentido de que

debe ser coherente a su instrucción (formal o informal) que le otorguen un dominio del tema a tratar. De esa manera, Eco confiesa que, si bien escribió *El nombre de la rosa* porque tuvo ganas, esta historia, que parte de la idea de querer matar a un monje, fue contextualizada en el medioevo ya que era un terreno espacio-temporal que manejaba a la perfección.

Constituir un espacio de escritura implica simular las voces narrativas, la lógica de acción de la época (en el caso de Eco sus dimensiones son históricas), el contexto y la velocidad de acción. Es por ello que Eco reconoce que el texto debe disponer de una voz autorizada (por la época, por la lógica, etcétera) que hable en concordancia con el contexto narrativo, una máscara que lo libre de la presión de hacerse cargo de todo el discurso de ficción. Al escribir una novela, el autor debe “construirse un mundo lo más amueblado posible, hasta los últimos detalles” (Eco, 1985: 11), con el fin de formar un mundo literario que funde una nueva realidad coherente con la realidad que conocemos. Esta creación del contexto implica también una elaboración tanto de los personajes como del narrador, todos deben calzar en la dinámica lógica que propone el texto. La novela tiene que ser un “hecho cosmológico” (Eco, 1985: 11), debe construir un mundo en todos sus requerimientos.

Luego de la construcción del mundo, de la postulación de cierta lógica y tiempo a narrar (conocidos por el autor), Eco se refiere a la escritura en su forma, develando las técnicas que usó en su novela. La preterición, como método de narración que funciona bajo la fórmula “no hablaré de...”, pero en el momento en que enuncia esto se está refiriendo al tema, es la que prevalece en la novela de Eco en la voz del personaje Adso. A su vez, toda narración para ser bien construida debe mantener una respiración, un ritmo narrativo acorde al personaje tratado y de la trama. Eco sostiene que “si alguien quería entrar en la abadía y

vivir en ella siete días, tenía que aceptar su ritmo. Si no lo lograba, nunca lograría leer todo el libro. De allí la función de penitencia, de iniciación, que tienen las primeras cien páginas” (Eco, 1985: 19). El tono pausado de una abadía del medioevo requería que la narración simulara esta condición, al igual que el temple de los personajes y de sus diálogos.

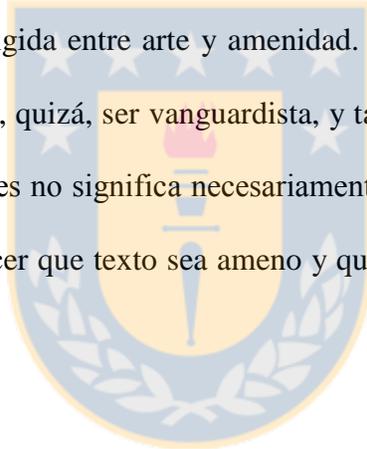
Si hasta el momento Umberto Eco trata el qué escribir y sus distintas características, también se plantea el para quién escribir. El lector implícito a quien irán dirigidas aquellas páginas que elaboran un mundo medieval. Eco reconoce dos tipos de lectores producidos que varían de acuerdo a sus intereses y sus finalidades, éste propone que,

La diferencia, en todo caso, está entre el texto que quiere producir un lector nuevo y el que trata de anticiparse a los deseos del lector que puede encontrarse por la calle. En el segundo caso, tenemos el libro escrito, construido según un formulario adecuado para la producción en serie: el autor realiza una especie de análisis de mercado, y se ajusta a las expectativas. (Eco, 1985: 21)

A qué lector va dirigido el texto, o bien, qué lector crea el texto. Un lector que pretenda descubrir al culpable del asesinato, puesto que la novela está escrita en la clave de la novela policial (una muy mala, dice Eco, pues en la novela “se descubre bastante poco y el detective es derrotado” (Eco, 1985: 23)) que implica una escritura de conjeturas. Además plantea, en este mismo punto, que para mantener el suspenso y la intriga de la novela policial se debe inquirir a laberintos que ayuden a confundir al lector y a distender el conflicto. Propone tres laberintos. El primero, el griego cuya característica central radica en que nadie se pierde, solo se llega donde el Minotauro. El segundo laberinto es el manierista, en el que hay solo una salida dentro de muchos callejones ciegos. La escapatoria de este laberinto se logrará gracias al hilo de Ariadna. El tercer y último laberinto es el rizomático

o de red. Explica Eco que, “en el rizoma, cada calle puede conectarse con cualquier otra. No tiene centro, ni periferia, ni salida, porque es potencialmente infinito. El espacio de la conjetura es un espacio rizomático” (Eco, 1985: 23). La biblioteca en su novela sería un laberinto red, donde todo se interconecta.

Por último, Umberto Eco inserta, mediante el tema de la diversión, la perspectiva posmoderna de la escritura. Señala que divertir no es escaparse de los problemas, es más, mediante la diversión es posible aprender. También agrega que la diversión es un concepto histórico, que varía, por tanto, de acuerdo a la época. La diversión, lo ameno y la ironía no están lejos de la intriga, por tanto, afirma Eco que la literatura posmoderna “lo único que quiere es romper la barrera erigida entre arte y amenidad. Intuye que alcanzar un público amplio y popular significa hoy, quizá, ser vanguardista, y también nos permite afirmar que poblar los sueños de los lectores no significa necesariamente consolarlos” (Eco, 1985: 30). Radica en el escritor poder hacer que texto sea ameno y que a la vez mantenga la intriga a lo largo de la novela.



7. El Análisis



Realizar una operación analítica compone diferentes problemas que guardan relación con la metodología a seguir. ¿Cuáles serán los pasos para vislumbrar el problema que se está tratado, cómo demostrar que *Kalfukura* responde a la dimensión de arcaísmo posmoderno que propone Debray? La metodología de Umberto Eco (1985) nos ofrece una línea de análisis de la obra artística literaria, que abarca desde los aspectos formales de producción editorial (título, portada, contraportada, editorial, colección, estética visual, temática) hasta las estructuras de construcción novelar (lector ideal, distribución de capítulos, conocimiento del tema, intriga, narrador, ritmo) supeditadas a la condición espacio temporal en donde fue publicada: la posmodernidad.

7.1. *Kalfukura* como objeto y texto

Kalfukura podría entenderse bajo los parámetros de literatura de masas o de literatura mercantil, cuyo membrete no conlleva un juicio de valor pues, recordando a Drucaroff (2009), la autonomía de la obra artística viene junto al advenimiento de la burguesía y del capitalismo. No obstante, la novela sí está supeditada a los requerimientos editoriales de Ediciones B (y sus diferentes colecciones) con el fin de producir un texto atractivo a un público lector específico que compre el libro. Si estos requerimientos los sumamos a la profesión de diseñador gráfico de Jorge Baradit podemos pensar que desde ambas partes (desde la editorial y desde el autor) existe un pensar el objeto-libro como bajo las estéticas comerciales.

7.1.1. La portada y la contraportada⁷

En la portada se representa una gran piedra azul lapislázuli, que simbolizaría la tierra, montada sobre la portada modificada de la *Nueva coronica i buen gobierno*, del cronista indígena del siglo XVII, Felipe Guamán Poma de Ayala. Esta crónica, documento de 1189 páginas, fue escrita entre 1600 y 1615 y dedicada al rey Felipe III de España. La *Corónica* describe las injusticias del régimen colonial por parte de los conquistadores españoles. La ilustración aparece modificada en todos los extremos, no obstante, llama la atención que en la parte inferior derecha de la portada en vez de aparecer “El reino de las indias”, como en el original, se percibe “El reino de las Chile”. El sustantivo propio Chile

⁷ En el anexo incluimos la portada y la contraportada, así como también las ilustraciones a las que aludimos más adelante.

asoma desde el fondo de la imagen, como si bajo la piedra, y el pergamino de Guamán Poma, existiera una realidad escondida que está saliendo a flote y que implicaría un conocimiento reprimido, que debe necesariamente resurgir del espacio limitado de la imagen y de la historia. Es Chile lo que se lee en el fondo de la tierra, representada por la piedra, al fondo de la Conquista de América, presentada en la portada a la *Corónica*. Junto con lo anterior, que ya demuestra un alto valor simbólico, se puede apreciar, ente la piedra azul y el pergamino, una estrella de ocho puntas en la que reposa la tierra y a la vez funciona como intermediario con la cultura colonial. Esta estrella de ocho puntas es utilizada en la cultura mapuche con el nombre de *Guñelve* (*Wünyelfe* o *Wünelfe*) que representa al lucero de la mañana o al planeta Venus. Esta es una de las representaciones hieráticas de la cultura mapuche junto a la flor del canelo, su árbol sagrado.

Solo en las imágenes de la portada podemos analizar tres referentes simbólicos que actúan a través de la superposición y el montaje. Me llama la atención que se utilicen parcialmente estos referentes como si la intención del editor artístico fuera provocar guiños significativos con los retazos iconográficos (la piedra en un plano, la estrella mapuche en otro y la portada de Guamán Poma en el fondo), como si se tratara de un pastiche de distintas culturas y cosmogonías, desde donde se vislumbraría la imagen de un territorio (el chileno), que absorbe todo lo anterior, y que, sin embargo, estaría recién resurgiendo. Esto se puede relacionar con lo que Baradit y Ortega proponían, en la entrevista realizada por Patricio Jara (2008), que sus intereses son reescribir los mitos y la historia nacional desde una óptica distinta. Planteaban que hay que darse cuenta que no heredamos una casta pura sino que somos híbridos de culturas (europeas e indígenas) que conviven en el mismo territorio. Existe una necesidad de reposicionar el imaginario nacional alejado del purismo

español y más cercano a la magia indígena, proceso que, según la portada, se está produciendo porque está resurgiendo desde las bases un Chile que había sido relegado. Esto se explicaría con lo que expresa Régis Debray,

Cada desequilibrio suscitado por un progreso técnico provoca un reequilibrio étnico; de modo tal que los diversos entrecruzamientos que se observan hoy en día entre homogeneización del mundo o la reivindicación de las diferencias, entre el elemento intelectual y el elemento afectivo, entre el imperativo económico y la necesidad religiosa, etcétera, procederían de un automatismo compensatorio destinado a mantener constante la intensidad relativa de los términos “históricos” y “no históricos”. (Debray, 1996: 53-54)

Se debe realizar esta doble escritura de la historia, la de avance y la de retroceso, en donde se conjuguen tanto los términos históricos como los no históricos: la Conquista de América con la estrella mapuche o la *Corónica* de Guamán Poma de Ayala y su crítica al colonialismo con el Chile de la actualidad. Esta nueva visión, que puede mantener una apariencia irónica y paródica, debido al pastiche y al montaje utilizados, propone un cambio en el pensamiento del hombre contemporáneo, puesto que para él es una necesidad “mezclar la historicidad con la realidad”, pensando en el arte. “De ahí –continúa Montecinos – que el arte posmoderno se defina estéticamente mostrando un pluralismo histórico, es decir, algo que al verlo ponga en contacto el espíritu del observador con las distintas realidades que ha construido el hombre a través de todos los tiempos” (1996:187). Por lo tanto, existe una necesidad actual, debido, quizás, al fastidio posmoderno (Montecinos, 1996) o al desamparo de alguna idea que nos supedite (Lyotard, 1987), de repensar la realidad en base a los sustratos que han estado relegados a los largo de la historia, quizá también implique replantearnos la historia y su veracidad y por qué no,

reescribir nuestra versión de los hechos, mezclando lo histórico (entendido como un discurso construido) con la realidad.

Recordemos que la profesión de Baradit, diseñador gráfico, se caracteriza por el dominio de programas computacionales en donde el montaje es un eje central, por ejemplo Photoshop. Él mismo fue quien modificó la imagen de la portada de Guamán Poma como también fue quien creó las ilustraciones que aparecen dentro del libro siguiendo la línea de las representaciones del cronista indígena. De esto se desprende el carácter paródico que conlleva la obra, desde la portada en adelante, pues remeda, en una dinámica intertextual, un registro histórico y lo actualiza, dejando entrever cuál es el texto base y cómo su referencia no es más que un artilugio (editorial).

Baradit, en su blog oficial, manifiesta su interés por las motos y se define como ex integrante de una banda de punk rock y seguidor de animación japonesa. Confiesa abiertamente que admira el trabajo de Hayao Miyasaki y admite su preferencia por *El viaje de Chihiro* (2001), película que lo inspiró a escribir la novela. Las letras (*Font*), me refiero al formato o tipo de letra, con que se titula la novela, indican una vinculación a la cultura del manga japonés y, por extensión, al animé. Este formato funciona comercialmente para estimular a los lectores juveniles (y también a los adultos) pues realiza una referencia directa al animé, medio audiovisual de mayor velocidad que la propia lectura.

El mismo título a simple vista resulta instigador pues remite, en su cacofonía, a un contenedor universal. *Kalfukura*, por tanto, encierra en sí al corazón de la tierra. Este título enigmático es recomendado por Umberto Eco cuando indica que “un título ya es una clave interpretativa” (Eco, 1985: 3), por lo tanto no debe tomarse a la ligera. No debe representar

algo obvio ni tampoco regir la lectura de modo lineal. El título, señala Eco, “debe confundir las ideas y no regimentarlas”, pues “[n]ada consuela más a un novelista que descubrir lecturas que no se le habían ocurrido y que los lectores le sugieren” (Eco, 1985: 4). En la primera revisión del ejemplar, fijándonos solamente en la portada, puede resultar enigmático este título que no remite a nada conocido en específico, quizá se trate de alguna ciudad inventada en un mundo paralelo (relacionado con el *fantasy*) o con un lugar del pasado (relacionado con la ciencia ficción). No obstante, al revisar el significado del título nos percatamos que hace referencia directa al cacique mapuche Juan Calfucurá del siglo XIX, que murió en 1873. Su apellido Calfucurá o Callvuvurá proviene del mapudungun ‘Kallfükura’ que significa piedra azul (‘kallfü’ significa ‘azul’ y ‘kura’ significa ‘piedra’). Este personaje histórico fue quien controló gran parte de la Araucanía chilena y de la pampa argentina, realizando convenio de paz con el gobernador Juan Manuel de Rosas. Fue tal la ferocidad de sus batallas y el poder de su mando que se erigieron muchas leyendas en torno a su figura, entre ellas, que poseía dos corazones o que tenía a su servicio a un *wiltranallwe* (un jinete fantasma) o que había recibido de un *huecuve* (espíritu maligno) la piedra azul con la que se volvía invencible. Estos relatos, de carácter histórico, se insertan en la novela en el capítulo 28, donde se narra que tal información se encuentra en *Historias de la Tierra de los Cuatro Lugares* (1938) de Fernando Bugueño Mejías, referencia inventada por el autor. Cito el texto referido:

Calfucurá (?-1873): Cacique nacido en Collico, cerca de Pitrufulquén, en la región chilena de la Araucanía. Fue el último caudillo unificador de las fuerzas mapuche, desde el océano Pacífico hasta el Atlántico. Inteligente y poderoso, es nuestro equivalente a aquel que unió la Gran Bretaña, el rey Arturo Pendragón.

Calfucurá formó a partir de 1835 una confederación mapuche con base en Chillué o Chilihué (“Nueva Chile” de acuerdo a Estanislao

Zeballos, en traducción puesta en duda por Magrassi) en las Salinas Grandes.

De él se cuenta que, cuando pequeño, recibió de un *huecuve*, un brujo mapuche, una *cheriwfe* o piedra meteorito de color azul que guardaba dentro del estómago de un puma. Juan Calfucurá tuvo que pelear con el puma, someterlo y rasgarle la panza mientras aún estaba vivo para hurgar en su interior con tal de extraer la piedra del cielo. El *huecuve* le dijo que esa roca le daría gran poder y podría escuchar todo lo que ocurría en estas tierras usando los árboles y los pájaros.

Años más tarde, el imperio mapuche de Calfucurá atemorizó a los gobiernos de Chile y Argentina por igual.

Cuando falleció, de 136 años, dicen, le abrieron el pecho y encontraron dos corazones que seguían latiendo. Cuatro *conas* (jóvenes guerreros) los llevaron hasta un lugar secreto cerca de Curacautín y ahí los enterraron con gran recogimiento. A su regreso, contaron que los animales no pasaban por encima del lugar y que los árboles retrocedieron para formar un claro iluminado en torno a la tumba.

Años después, un grupo de gendarmes torturó hasta la muerte a uno de los *conas* intentando obtener la ubicación del lugar donde está lo que ellos pensaban era el tesoro de Calfucurá, pero no salió palabra de su garganta. Ahí siguen latiendo hasta ahora. Si pones la oreja en el suelo, puedes escucharlos latiendo en el fondo del mapa, esperando reencarnarse y volver a cabalgar por cerros y pampas otra vez junto a su pueblo.

Historia de la Tierra de los Cuatro Lugares. Fernando Bugueño Mejías, 1938. (Baradit, 2009: 106-107)

Ahora bien, el título *Kalfukura* nos remitirá, en primer lugar, a un ideario cultural y cosmogónico acotado en la historia: el pueblo mapuche del siglo XIX. En segundo lugar, el sentido etimológico del título nos lleva a identificarlo con la piedra que aparece en la portada, que conlleva un poder que hace invencible a quien lo posee. Consideramos, por tanto, que existe la intención de proponer (de guiar) la lectura al considerar a lo mapuche como prioritario, implicando un campo significativo acotado. No así sucedía en el caso de *El nombre de la rosa* donde la sola referencia a esta flor funcionaba para abrir un universo de significantes.

Antes de pasar a la contraportada y a las implicancias que tiene como objeto-libro, es necesario indicar dos marcas editoriales que organizan la temática que tratará la obra y al público al que está dirigido. En el lomo del libro se aprecia el logo de la categoría Vergara que, como se indica en la página edicionesb.com, trata sobre “[l]os sentimientos, los lazos familiares, la amistad y el amor son los temas medulares de estas novelas, cuyo destinatario natural es el público femenino”. La primera idea que nos da el texto, en el sentido de las categorías editoriales, es que la novela tratará de una historia de amor que está dirigido a un público femenino, en otras palabras, una novela rosa. Luego, ya en la contraportada, en la parte inferior izquierda, aparece el ícono de la Colección “Sin límites” de Ediciones B, que está destinado a “lectores que buscan emociones fuertes, novelas de amor sobrecogedoras, thrillers adictivos o historias que revelen la cara oculta de la vida cotidiana. Novelas para lectores a partir de 13 años que gustarán también a los adultos”. Con estos íconos editoriales se perfila el lector ideal: un joven que guste de novelas de amor y de aventuras.

La contraportada está dividida en cuatro sectores. En la parte superior izquierda está representado un arcabuz que ofrece un tiempo específico de acción en el pasado, vinculado a una estética *steampunk*, en la que destaca el uso de la pólvora y la maquinaria impulsada por vapor. La imagen de esta arma nos remite a los piratas y a los conquistadores europeos que llegaron a América, también propone una visión de luchas y de aventuras alejado de la actualidad. Bajo el arcabuz, en la parte central derecha de la contraportada, aparece el título de la novela con el mismo tipo de letra de la portada. La disposición del título de esta manera predispone que el término “Kalfukura” implique una relación con violencia y con aventuras (por la cercanía al arma) y que este conflicto sea potencialmente universal, pues el título está acompañado de la frase “El corazón de la tierra”. Junto a esta universalización

del conflicto de armas se incluye la apreciación, realizada por el diario El Mercurio, de que el autor posee un “Envidiable poder de fabulación”.

Luego, en el centro de la página, aparece una breve reseña de la novela sobre una imagen difuminada de Guamán Poma de Ayala, que es la misma que se aprecia en la página ocho de la novela. La reseña, que busca interesar a los lectores de contraportada, se estructura en tres párrafos que se caracterizan por una ampliada adjetivación y el uso de verbos que impliquen develar conocimiento y luchar en una batalla. En el primer párrafo se presenta al protagonista en su tarea de “conocer los secretos de la verdadera [C]onquista” de América que se realizó mediante una “batalla de magos oscuros y alquimistas europeos contra chamanes y brujos americanos”. En este párrafo se presenta el estado del conflicto: por qué hubo una lucha. El segundo párrafo tratará sobre los acompañantes, por ejemplo la “de un enigmático curandero altiplánico”, con el que “cruzarán monumentales paisajes del sur del mundo rumbo a la Antártica”. Leonardo, ayudado de brujos, machis y espíritus, se enfrentará al ejército español que renace “desde los subterráneos de Santiago de Chile”. En el último párrafo se estipula que esta “será la última batalla”, la última oportunidad, para recuperar la Kalfukura, la piedra que hace latir al territorio.

Este breve resumen pretende interesar por dos medios. El primero, por la inclusión de adjetivos como “enigmático” o de la frase “conocer los secretos” que instigan al lector a querer descifrar este misterio. Lo segundo, se habla de la última batalla o la última oportunidad que provoca la sensación de premura de quien lee y, con ello, impulsa a querer leer el libro y comprarlo.

El cuarto sector, ubicado en la parte inferior de la contraportada, ofrece dos comentarios apológicos de la novela. El primero es de Javier Edwards de Revista de Libros, quien señala que la novela se compone de “relatos entretenidos y de contenido inquietante, de una complejidad e inteligencia poco habituales entre nuestros tímidos narradores”. El segundo comentario es del escritor, y amigo de Jorge Baradit, Francisco Ortega quien añade que “*Kalfukura* no es una novela, es un viaje iniciático al corazón de Chile que revitaliza nuestros mitos. Baradit no escribe literatura, construye mundos”. Llama la atención que estos comentarios estén escritos con la misma tipografía y el mismo color de letra que la del resumen, produciendo así una directa vinculación entre los comentarios y el argumento de la novela. En ese sentido, la novela en sí será despampanante y novedosa, porque los comentarios están dentro del argumento de la novela, sesgando y relegando la opinión que el lector se pueda hacer de la novela.

El objeto-libro *Kalfukura* se predispone a un tipo de lector específico (juvenil y femenino) dado por las categorías editoriales en las cuales se enmarca. Además, es consciente de los acercamientos actuales que existen a los libros en las librerías, donde el lector se satisface con la información de portada y de contraportada y en base a ello decide si comprar o no el libro. Existe una concepción específica del lector a quien se quiere llegar y una tendencia mercantil de ofrecer el libro de la manera más atractiva posible. Junto a ello, en un plano más simbólico, se reitera la inclusión de iconografía histórica colonial que se reactualiza a través del montaje de los elementos. Tanto en las palabras como en las imágenes existe una incitación a reposicionar un sustrato vedado, Ortega habla de los mitos y la reseña se refiere al Caleuche y a los brujos americanos, generando así una nueva visión de ese Chile que renace desde el fondo de la imagen de la portada. Si pensamos en los

lectores que propone Eco cuando menciona que “escribir es construir, a través del texto, el propio modelo de lector” (Eco, 1985: 21), es decir, que existe una reflexión en torno a quien se le está escribiendo, podemos ver que se predispone a un “lector de mercado” en la novela. Este lector es “construido según un formulario adecuado para la producción en serie: el autor realiza una especie de análisis de mercado, y se ajusta a las expectativas” (Eco, 1985: 21).

7.1.2. El texto

Kalfukura puede ser abordada bajo los parámetros que propuso Umberto Eco en el momento en que realizó su *Apostillas...* (1985), los que otorgan una guía de escritura (para un posible escritura) y de lectura. Él elabora una estructura de 12 pasos que abordan desde el título y el proceso de escritura, hasta el efecto de la novela, la diversión, incluida dentro de la posmodernidad. Considero apropiado utilizar esta metodología para evaluar y analizar la novela con la finalidad de exhibir las modalidades que hacen de ésta una novela posmoderna que puede ser leída desde la perspectiva del arcaísmo de Debray.

La escritura parte de una idea base, en el caso de Eco, él “tenía ganas de envenenar a un monje” (Eco, 1985: 7) y desde ahí comenzó a construir todo lo aledaño para conseguirlo. Entonces, ¿cuál es la idea que dio vueltas en la cabeza de Baradit para escribir esta novela?, ¿cuál fue su inspiración? El autor de *Kalfukura* se ha referido al tema en entrevistas y en su libro *Mindfuck Guerrilla! Relatos, fragmentos, canalizaciones y cibertrash* (2010), donde expone cuáles han sido sus referentes y sus motivaciones para elaborar la historia de Leonardo Caspana. Eco nos decía, en el capítulo dos de las

Apostillas..., que “el autor no debe interpretar pero puede contar por qué y cómo ha escrito” (Eco, 1985: 6), en ese sentido, es necesario saber cuál es la idea que está imperando y cuál es el proyecto de escritura que tiene cada autor.

Baradit, en la entrevista realizada por Alberto Rojas para El Mercurio el 29 de octubre del 2009, comenta cuáles fueron las razones que lo llevaron a escribir esta novela, que dicho sea de paso el no considera como juvenil, y señala que:

Cuando ya estaba escribiendo, quería desarrollar una novela de aventuras míticas digna de nuestros niños, quería una historia protagonizada por nuestros mitos, nuestras leyendas y tradiciones, pero vivas, potentes, telúricas. Un relato mitológico protagonizado por nuestros paisajes, del que mi hijo, Gabriel, se sintiera orgulloso, algo para decir: "mi territorio es mágico, cargado de fuerza tectónica y magma mitológico". (Baradit en Rojas, 2009: S/P)

El primer propósito es sentimental, pues trata de reescribir la mitología chilena para su hijo, con el fin de que él y, en extensión, cualquier joven chileno pueda reconocerse en ese sustrato mágico y mítico. Su idea fue unificar los referentes míticos de todo el territorio nacional con el fin de reposicionar el valor simbólico de un Chile joven que, tal como señala, aun no se reconoce como tal. Esto se puede pensar como un gesto altruista para la juventud y para las letras chilenas, puesto que busca acercar un discurso en desuso, por ejemplo, el mítico. Sin embargo, al revisar el libro de Baradit (2010) que publicó en autoedición por Amazon.com, específicamente en el apartado titulado “Kalfukura disclaimer”, podemos encontrar la mención a que “[l]os que piensan que KALFUKURA es sólo una novela infantil están muy equivocados, es una carga de profundidad en la mente buscando despertar cosas que están ahí, esperando ¿Hay agenda detrás de esta novela? Absolutamente” (Baradit, 2010: 1922).

Esta cita nos ofrece dos ideas que se contradicen entre sí. En primer lugar, Baradit no considera su novela como del tipo infanto-juvenil, pese a que estuvo de acuerdo de incluirla dentro de las categorías Vergara y Sin Límites de Ediciones B, cuyo público está delimitado específicamente a uno juvenil y femenino. Esto se relaciona con la segunda idea propuesta, “¿Hay agenda detrás de la novela? Absolutamente”, con lo que se afirma que si bien, por un lado, está el afán de escribir del autor con la finalidad de acercar los mitos a la juventud; por otro lado, también puede ser leído este agendamiento como una escritura por requerimientos editoriales (en este caso Ediciones B) con el fin de calzar dentro de los lineamientos comerciales que persigue.

Junto con la motivación que se tenga para escribir es necesario que exista un conocimiento cabal de lo que se va a narrar. En “Evidentemente el medioevo” Eco señala que se debe contar sobre aquello de lo que se tenga conocimiento directo, de aquello que se haya estudiado y que se maneje por completo. Baradit ha reconocido su preferencia por la mitología, por el ciberpunk y por la literatura esotérica, además de su profunda vinculación al cine y al animé, lo que da como consecuencia estar frente a un escritor formado autodidácticamente y que no ha pasado por la academia. Además, todo vínculo a la fantasía y a la ciencia ficción se ha producido perentoriamente a través del cine. Un escritor-espectador, al fin y al cabo. De ahí que en la creación de esta aventura, del viaje del protagonista a lo largo de Chile en busca de la Kalfukura, caiga en errores⁸ que bien

⁸ El primer error de coherencia surge en el episodio del Caleuche, Sanhueza señala que “El barco se dirige hacia Valparaíso a una velocidad endemoniada, y el brujo-padre de Leonardo insiste en que vayan cada vez más rápido, cada vez más y más rápido. Parece que van a chocar, pero en el último momento, gracias a la magia de los Rapanui, el barco se eleva y vuela por sobre Cerro Alegre. Entonces, el capitán grita ‘¡Leven anclas!’” (Sanhueza, 2012: S/P). Leven anclas. Se supone que el capitán avezado del Caleuche debería manejar cada uno de los requerimientos básicos de navegación como el de levar anclas para poder avanzar. El segundo error de coherencia se produce cuando llegan Leonardo, Clara y Melinao a Arica con la piedra azul y “el papá de Leonardo se convierte en huemul y sus dos hijos suben a su lomo para viajar más rápido,

percibió y denunció Gerardo Sanhueza en la reseña de *Kalfukura* para la revista virtual Fantasiaustral.cl. Es importante señalar la vinculación que tiene el autor con la literatura y la manera en la que se convirtió en escritor: gracias a su afán de espectador de cine y como lector, por hobby, de literatura variopinta. Qué se puede obtener con todo esto. Podemos pensar en que existe un oficio de escritor, alejado del talento que pueda tener el sujeto o de las intuiciones temáticas. Un escritor se hace escribiendo. Sin embargo, surge la siguiente inquietud, qué ocurre cuando un escritor es motivado por el animé y por el cine, su escritura tenderá más que a un afán literario, a un sentir audiovisual, en el sentido de buscar la representación (en un medio virtual). Dejaremos esta duda hasta aquí y, cuando nos refiramos al lenguaje y a los espacios, entonces, la retomaremos.

Al ingresar en la construcción de la novela Eco sugiere, en el apartado 4, titulado “La máscara”, que la primera característica es que “[l]os libros siempre hablan de otros libros y cada historia cuenta una historia que ya se ha contado” (Eco, 1985: 10) y, luego, añade que para recubrir (o proteger) a este narrador y a esta historia es necesario producir una asimilación del lenguaje y de la lógica de mundo coherentes a la época retratada (Eco hacía hincapié en esto porque su novela estaba circunscrita en la Edad Media). Esto es necesario porque, según Eco, “para contar lo primero que hace falta es construirse un mundo lo más amueblado posible, hasta los últimos detalles” (Eco, 1985: 11). Asimismo, con la elaboración del mundo narrativo también se deben precisar los personajes que sean acordes a la dinámica del relato y que mantengan el ritmo necesario de acuerdo al rol que desempeñan (Eco da el ejemplo del pescador quien es dotado de una personalidad parsimoniosa y paciente de acuerdo a su actividad) y, por último, establecer el narrador y

afirmándose con fuerza de la crin del animal” (Sanhueza, 2012: S/P). Los huumules no tienen crin, no así los caballos. Sanhueza espeta que para escribir hay que tener la delicadeza, la determinación y la responsabilidad de estudiar el tema que se mencionará o si no que es mejor que no lo trate.

los mecanismos que utilizará él para ofrecer la palabra a los personajes, a la vez que le otorga dinamismo a la acción relatada. Frente a lo anterior, ¿qué es lo que sucede con *Kalfukura*?, ¿cómo se ha construido la novela?, ¿existe una coherencia entre lógica histórica en la narración y el lenguaje que utilizan los personajes y cuáles son las dinámicas para movilizar el texto?

La novela está construida en base a capítulos correlativos donde se narran distintos aspectos del conflicto central. La aventura de Leonardo, desde su viaje con su tía Corsina a Arica hasta la reposición de la piedra azul en la Puerta de la Luna, es la que abarca la mayor cantidad de apartados y es donde se presenta el viaje por el territorio mítico chileno (en una doble temporalidad: presente y pasado mítico), que funciona como viaje iniciático en el cual se transforma en hombre y reconstituye el núcleo familiar que desconocía. También existen, ya en menor cantidad, capítulos contextuales destinados a los antagonistas (los españoles), a relatos históricos ficcionalizados (copiando los formatos y los lenguajes) y a la referencias a los medios masivos de televisión, como la radio y la televisión.

7.1.3. Los tiempos

Con estos recursos comienza a construir el mundo narrativo en dos núcleos espacio-temporales que conviven uno en el otro. Un primer estadio espacio-temporal es cronológicamente identificable. Comienza la historia refiriéndose al viaje a Arica de un joven de 12 años de edad, llamado Leonardo Caspana, junto con su tía Corsina, por un motivo que desconocemos. Esto ocurre en el año 1992, fecha que se deduce del hechizo realizado por la machi Alerayén con el que encerró bajo tierra al ejército conquistador español hace 500 años (en 1492). Entonces, en primer lugar, tenemos un tiempo pasado

cercano, delimitado históricamente durante los años del retorno de la democracia chilena tras los 17 años de dictadura militar. Este hecho no puede mirarse inocentemente, pues atañe una carga simbólica al periodo de democracia pactada: como la democracia implica ciertos deberes y obligaciones de los ciudadanos en su autonomía de acción y un repensarse dentro de estas libertades, el relato propone que se retome la mirada a las minorías étnicas, que han estado relegadas en el ideario de nación-país. Inscribir a la novela en una cercanía temporal ayuda, además, a sentir simpatía por el texto porque uno se puede reconocer en los referentes dados, tal como señalaba Camilo Marks en *Canon. Cenizas y diamantes en la literatura chilena* (2010), “el lector chileno del presente, sobre todo si es joven, parece sentirse más identificado con los escritores y escritoras nativos que hoy publican” (Marks, 2010: 193). Por lo tanto, tanto la cercanía temporal, como la nacionalidad del escritor y la temática de la novela ayudarán al lector, joven por lo general, a empatizar con el proyecto narrativo de los nuevos narradores.

El otro tiempo narrativo es el mítico, el cual no se puede precisar ni identificar en alguna época, porque se aloja en los relatos de la creación del mundo. Solo se reconocen ciertos lugares referidos, que funcionan como lugares santos y que, por lo mismo, sólo mantienen ese sustrato sacro que lo aleja de la actualidad. Esto se precisa en las alusiones a la creación del mundo, al momento en que los primeros hombres se reunieron y oyeron la voz de Dios ordenándoles la creación de la mujer, quien fecundará la tierra. En el capítulo 10, se presenta el mito de la creación del mundo y se da hincapié a la importancia de mantener con vida a la Pachamama. El relato comienza con: “cuando los primeros hombres llegaron a estas tierras, encontraron un continente muerto, rocoso y muy caliente. Durante muchos cientos de años lucharon contra la arena y la lava para hacerlo fértil, pero nada conseguían” (Baradit, 2009: 43), texto que habla de un tiempo pasado indeterminado, un

relato mítico que marca la fundación y la creación de la tierra. Mircea Eliade en *Aspectos del mito* (2000) afirma que “el mito se refiere siempre a una ‘creación’, cuenta cómo algo ha llegado a la existencia, o cómo un comportamiento, una institución, una manera de trabajar, se han fundado; es esta la razón de que los mitos constituyan paradigmas de todo acto humano significativo” (Eliade, 2000: 26). Por consiguiente, la fundación –ritual ante todo– se realizará por seres sobrenaturales (dioses, semidioses), que en el caso de la novela son precisados como “los primeros hombres”, y este comienzo se tomará como verdadero, pues, desde ahí, se cimentará la sociedad existente (en su nivel sagrado y en su nivel secularizado). La novela propone un discurso mítico, inscrito en un tiempo indeterminado en el pasado, en el que funda una sociedad⁹ al crear a la Pachamana: “todos subieron al cerro que hoy es conocido como El Plomo a danzar durante varios días. (...) Danzaron tanto que aplanaron la punta del cerro; tanto que el suelo se transformó en una gruesa capa de barro que ellos masajearon con sus pies hasta caer extenuados” (Baradit, 2009: 44). Luego, con ese barro el anciano pudo formar a la Pachamama, sobre el primer lugar santo, el cerro El Plomo¹⁰. Este cerro, aparte de la connotación sacra adquirida en la novela, es considerado sagrado para la cultura incaica, al ser un lugar de sacrificio para calmar a Viracocha, Dios incaico. En este cerro fue encontrado en el año 1954 la momia de un niño de 9 años, que habría sido sacrificado para sacralizar el lugar.

⁹ Mircea Eliade en *Lo sagrado y lo profano* (1998) añade que “Para vivir en el mundo hay que fundarlo y ningún mundo puede nacer en el “caos” de la homogeneidad y de la relatividad del mundo profano” (Eliade, 1998: 21) y esta fundación se realiza mediante la elección de un lugar santo que soportaría el lugar creado y a la vez funcionaría para resguardar al mediador de lo sagrado: el chamán. La idea de centro de mundo y la de eje central de la humanidad es reconocida por la gran mayoría de culturas del mundo, según señala el autor, las que utilizan distintos nombres para marcar el mismo punto, por ejemplo: el árbol del mundo, la montaña mágica, el eje del mundo, la columna del mundo, etcétera.

¹⁰ El cerro El Plomo existe en la actualidad y es una montaña ubicada en la región Metropolitana de Santiago de Chile y posee una altitud de 5424 metros. Es considerada el punto más alto visible desde la ciudad de Santiago de Chile.

Por lo tanto, es interesante la utilización de este tiempo mítico (y el lugar fundacional) que puede ser leído desde la fundación del mundo de la novela y que se apropia también del discurso mítico incaico en su formación ritual de lugares sagrados.

7.1.4. Los espacios

En la novela se nombran distintas ciudades y localidades (se centra en los lagos preferentemente) chilenas que sirven para poder producir un itinerario a lo largo de Chile. Más que describir el Chile de los años 90' y sus maravillas naturales, sólo se limita a nombrar los lugares de tránsito en su aventura. Gerardo Sanhueza, en su reseña, confiesa que le causa rechazo este país inventado en el que abunda gente buena y sufriente y que es tan cercano a nuestro tiempo. El caso de Arica y su terremoto deja patente este hecho. Leonardo puede caminar por las calles sin ningún peligro ni inconvenientes, pese a que estaban en estado de sitio luego del terremoto y de la destrucción de la ciudad, reafirmando así el carácter provinciano y ameno de Arica, al describirlo como “un pequeño poblado desértico en el extremo norte de Chile. Con vista al mar y habitado por gente amable –de aquella que duerme siesta pasado el mediodía” (Baradit, 2009: 11). Además, tampoco Baradit se explaya en describir la Araucanía y sus magníficos bosques, o Ropa Nui, o la Antártica, cuya implicancia es fundamental en la novela, o Chiloé, lugar donde arma al ejército y se reconcilia con su padre.

Baradit mantiene a lo largo de *Kalfukura*, y esto podría ampliarse a todas novelas y cuentos, un mecanismo de descripción basado en la comparación. Gracias a este mecanismo nos encontramos, en todos los capítulos, con extensos párrafos que describen

un espacio, otorgándole cierta sensibilidad al ser comparada con elementos o con sensaciones extratextuales. Por ejemplo, en el primer capítulo, el narrador se refiere a Arica como “un brote de civilización aferrado a la humedad del océano Pacífico, un enclave que resiste de espaldas a la geografía más árida del planeta: el desierto, ese mar seco que se adentra (...)” (Baradit, 2009: 11), o cuando la caverna los deja en la laguna Icalma se narra que ésta “se extendía frente a ellos como una reproducción a escala de paisajes mayores” (Baradit, 2009: 64), o cuando fue en busca de Melinao a Chiloé y se encontró con el bosque que lo apresaba, se narró que, “[e]ra el bosque completo quien le hablaba desde el interior de su cabeza. Un gran animal con la forma de una extensión verde, intrincada, con sus sistemas digestivo y nervioso expuestos a la luz del sol” (Baradit, 2009: 127). En cada uno de los casos se puede percibir la presencia de un “como” que inserta la comparación y que da paso a la descripción que remite a sensibilidades distintas del referente aludido: el desierto es *como* un mar árido, la laguna es *como* una representación de algo mayor y el bosque es *como* un gran animal.

Retomaremos en este punto la implicancia que tiene su formación profesional y la de escritor. Como diseñador gráfico debe mantener una relación más cercana con las imágenes, como producto estético, en concordancia con el sonido y el movimiento. A su vez, como escritor, tal como lo afirmamos, sus motivaciones y sus referentes vienen desde el cine y, preferentemente, desde el animé y el manga. Con esto apunto a un tipo de escritura, por formación y por cercanía, que busca la presentación de un evento (la acción realizada por el personaje) de manera que pueda ser representada en una animación. Las comparaciones y las descripciones con que se narra ofrecen la posibilidad de interpretarlos como si se tratara de un guion técnico de animación en el que funcionan tanto la imagen, el

sonido y el movimiento. Por ejemplo, en el momento en que llegan a la Isla de Pascua y describe este territorio:

Isla de Pascua nunca se ve de la manera en que realmente es sino hasta cuando el último extranjero sale de su territorio. Los moais sueltan ataduras, liberan su peso y flotan girando a dos metros del suelo. Así se conoce la real naturaleza de la isla. Ese triángulo es una gran computadora de piedra fabricada con volcanes y silicio en medio del océano con fines no del todo claro. (Baradit, 2009: 146)

No por nada Baradit ha confesado que su sueño sería que *Kalfukura* pudiera ser adaptado al anime por Hayao Miyasaki. Estamos frente a una escritura que aspira a la animación y que mediante el lenguaje pretende construir las distintas dimensiones (de forma y de fondo) que la componen.

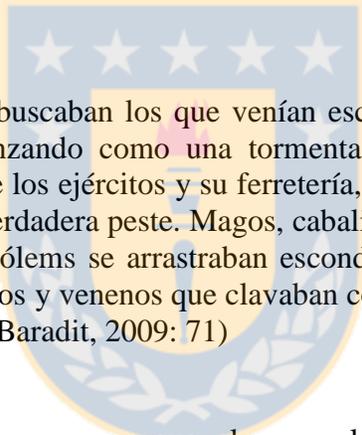


7.1.5. Los intertextos

Eco mencionaba que toda novela debe dialogar con otros textos, bajo esta premisa, ¿con qué textos dialoga *Kalfukura*? En este sentido, hay que agregar otra característica a este diálogo intertextual existente, el que en la posmodernidad se intrincan la ironía y la amenidad, porque “lo único que quiere [la posmodernidad] es romper la barrera erigida entre arte y amenidad” (Eco, 1985: 30) o, como caracterizaba a la posmodernidad Lauro Marauda, “El eclecticismo de elementos estéticos provenientes de diferentes culturas, épocas y lugares” y “La coexistencia de diferentes géneros, modalidades y estilos en una sola obra” (Marauda, 2010: 92). Esta vinculación no es inocente, pues impone la modalidad irónica como un juego, “en el caso de lo moderno, quien no entiende el juego sólo puede

rechazarlo, en el caso de lo posmoderno también es posible no entender el juego y tomarse las cosas en serio” (Eco, 1987: 29).

En la novela la primera relación intertextual que se produce es con el cuento “La conquista mágica de América” (2005) del mismo Baradit. Este breve relato, que funciona como antesala y base de la novela, está incluido y distribuido de manera fragmentada dentro de *Kalfukura* en distintos capítulos (13, 17, 20, 22 y 26) y simula un texto histórico escrito por Gabriel Bendit Farías (1908). De este relato precedente aparece la idea que dará forma a todo el conflicto de la aventura de Leonardo Caspana, la de pensar que la Conquista de América fue realizada con fines mágicos y no con afanes mercantiles:



No era oro lo que buscaban los que venían escondidos tras la marea de enfermedades, avanzando como una tormenta de dientes a través del Atlántico. Detrás de los ejércitos y su ferretería, aún detrás de la cruz y la hoguera, venía la verdadera peste. Magos, cabalistas, guardianes del grial, alquimistas y sus gólems se arrastraban escondidos entre los arcabuces, regurgitando conjuros y venenos que clavaban como alfileres sobre la piel de la Pachamama. (Baradit, 2009: 71)

Ellos buscaban un tesoro mayor que el oro o las piedras preciosas, uno que cambiaría la historia de la magia del viejo y del nuevo continente. La búsqueda de una piedra que guardaba el poder de la tierra y con la cual se podría controlar a todos los habitantes: la Kalfukura. Este proyecto se gestó, en el año 1227, luego de innumerables cálculos, por un cabalista sevillano quien encontró la fecha exacta para realizar la campaña: 1492. Estos datos conjuran dos relatos de la historia de la Conquista de América, por un lado, el que nos relata que Cristóbal Colón viajó en sus carabelas y ‘descubrió’ el nuevo mundo y, por otro lado, el que este proyecto había sido formulado dos siglos antes y que tenía una finalidad mayor a la de expansión económica.

Ahora bien, recordemos que otra de las características de la literatura posmoderna es la autorreferencialidad, un texto que se sustenta en la misma ficción que ha elaborado. Roas, citando a Calinescu, señala,

¿[P]uede la literatura ser otra cosa que autorreferencial, dada la actual duda epistemológicamente radical y los modos en que esta duda afecta el *status* de la representación?, ¿se puede decir que la literatura es una ‘representación de la realidad’ cuando la propia realidad resulta ser enteramente tornasolada de ficción?, ¿en qué sentido se diferencia la construcción de la mera posibilidad? (Calinescu en Roas, 2009:103).

Este puede ser considerado el primer indicio a nivel semántico de que estamos frente a una novela posmoderna, porque se precisa que el texto se construye en base a una realidad y a unos referentes que son matizados por ficción. Si es posible, entonces, construir una realidad ficcional basado en un relato anterior, considero que también se puede elaborar este mundo narrativo al que se refería Eco con datos históricos-ficticios, pero que guarden el formato y el registro de los textos reales. Esto es lo que ocurre con la inclusión de los capítulos¹¹ que yo nombré como históricos y que parodian los registros oficiales produciendo la confusión de la cita falsa. Uno podría llegar a preguntarse si los textos son reales o no, y desde ahí empezar a desarrollar la idea de si fuera cierto lo que narra Baradit.

¹¹Los capítulos mencionados mantienen los membretes utilizados por los registros históricos y son presentados a continuación: Capítulo 6: Tualpacac. Crónicas de las anomalías y consideraciones particulares acerca del territorio sagrado del Reyno de Chile. Manuel Antinao Santander, 1945 (Baradit, 2009: 31). Capítulo 9: Manual secreto de instrucción para el combate urbano y adoctrinamiento. Coordinadora Arauco-Malleco, 2009 (Baradit, 2009: 38-41). Capítulo 24: Anotaciones para una radiografía mental del territorio. Ángela González López, 2011 (Baradit, 2009: 95-96). Capítulo 28: Historias de la Tierra de los Cuatro Lugares. Fernando Bugueño Mejías, 1938 (Baradit, 2009: 106-107). Capítulo 30: Recuerdos de Pascual Cotipa Carawenu, 1907 (Baradit, 2009: 117). Capítulo 34: Fragmento del monólogo declamado en italiano por un desconocido. Texto transcrito de una grabación hallada en el armario del fallecido obispo de Santiago, don Andrés Corona Montella. Santiago de Chile, 2003 (Baradit, 2009: 130-133). Capítulo 36: Historia verídica del Reyno de Chile, relatada por uno de sus fundadores principales. Antonio López de Badajoz. Manuscrito inédito (1876?) (Baradit, 2009:138-139).

El diálogo lo realiza tanto con los formatos y los registros históricos a los cuales hace una mención directa (por ejemplo el discurso de la Conquista de América), como también con los relatos míticos altiplánicos, chilotes, mapuche y Selknam; simulando el lenguaje de época (a modo de pastiche).

Considero que la mayor evidencia de este diálogo con otros textos, junto con la utilización de un referente colonial actualizado, se produce con las elaboraciones de pictogramas (de la página 109 a la 116) que utilizan el formato histórico del cronista indígena Felipe Guamán Poma de Ayala. Baradit, como ya lo hemos mencionado, gracias a su formación profesional, está capacitado para articular las imágenes y los formatos, y producir unos nuevos. La relación es directa con el cronista indígena porque tanto en la portada y la contraportada como en la página 8 de la novela se hace la referencia a la obra pictórica de Guamán Poma. La inclusión de imágenes tiene una doble implicancia. En primer lugar, darle el texto un sustento histórico al simular y modificar los pictogramas originales y, en segundo lugar, darle mayor velocidad de lectura a la narración, junto con reafirmar el carácter multimodal y audiovisual que caracterizan a la novela.

7.1.6. Los personajes

Umberto Eco, en el capítulo titulado “Quién habla”, comenta la necesidad de dar la voz a los personajes y los mecanismos con los cuales llevarlo a cabo. Además, señala, que este ofrecimiento de voz está relacionado al tipo de personaje, a la época y al lenguaje utilizado. Parfraseándolo diría que cada situación impone el ritmo de acción y por ende la respiración a llevar a cabo.

Nos hemos referido a la velocidad del relato en base a la construcción de la novela, porque está escrita en capítulos breves y con historias alternadas, cuyas descripciones estimulan la creación de contextos más que la de aportar en el desarrollo de la novela, junto con la inclusión de pictogramas, refuerzan la idea de que la novela es un texto para ser animado.

Esta forma de narración configurará el temple y la personalidad de los personajes para que sean coherentes a la dinámica, velocidad y respiración del relato. Leonardo Caspana es un joven de 12 años a quien se le encomienda la misión de recuperar la Kalfukura con la que podrá curar a su madre y salvar la tierra. Como el formato de narración es la novela de aventuras, el protagonista sólo debe ser un agente de acción, un personaje tipo que no se desarrolla psicológicamente. Es un personaje que no tiene voluntad ni decisión, que, tal como señala Gerardo Sanhueza tan ácidamente,

Leonardo es el primer problema de *Kalfukura*, en una serie de varios más. A pesar de que como protagonista está destinado a roles relevantes para la historia, resulta ser un personaje acartonado, llevado de aquí para allá, de la mano de algún otro personaje igual de acartonado, simple y sin alma que él. Esto se traduce en que llora cuando el narrador nos dice que llora, ríe cuando nos dice que ríe y corre cuando se nos dice que corre, pero nada más. (...) Los personajes bien diseñados, bien desarrollados y bien pensados, no desaparecen cuando el narrador se entretiene hablando de otra cosa. Como están vivos para la historia, incluso cuando salen de ella, el lector tiene la impresión de que siguen por ahí, en algún lugar, haciendo lo que sea que deban hacer. En *Kalfukura*, por el contrario, pareciera que se quedan quietos, esperando a que el narrador los nombre, para ponerse en movimiento, como figuras de masilla moviéndose con dificultad (Sanhueza, 2012: S/P).

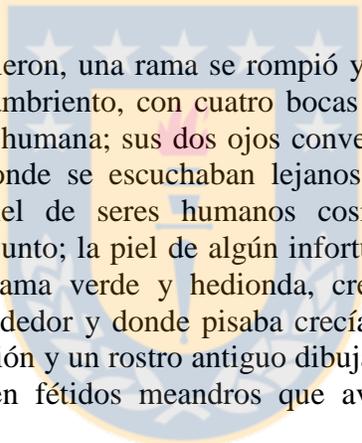
El narrador, tal como señala Sanhueza, es el destinado a dar la voz y la acción a los personajes. También les otorga pequeños diálogos que son diluidos en la acción de la aventura que se va entramando. Leonardo no es el único personaje que se ve perjudicado

por la imposición abúlica del narrador, por ejemplo, los brujos mapuches, los hechiceros y los mismísimos españoles, Diego de Almagro y Pedro de Valdivia, son solamente aludidos, ignorando sus fortalezas y sus debilidades, e incluso sus características. Finalmente, los antagonistas no tienen herramientas para lograr su cometido salvo la promesa de revivir cuando el hechizo termine.

Uno de los propósitos del autor es hacer de esta novela un relato iniciático en el cual Leonardo sufra el paso desde la niñez a la adultez. Es decir, que pueda tomar decisiones y obtener derechos y responsabilidades. Se le da una misión, la de recuperar la piedra azul, y es guiado por un brujo altioplánico que luego resulta ser miembro de los enemigos. En Arica logra escapar junto con Clara gracias a la ayuda de Cunza, el brujo. En la Araucanía se salvan de los invunches y de los monstruos del bosque gracias a los guerreros comandado por Crescencio Meliñir. Cuando Alerayén le entrega la Kalfukura, mientras Cunza rapta a Clara para llevarla a Santiago donde los españoles, también le ordena a Leonardo dirigirse a Chiloé en busca de Melinao (su padre y su nuevo guía) para que dirija el ejército de salvación de Clara. Y, por último, cuando logran llegar a Arica a entregar la piedra a Blanca (su madre), es Melinao quien se transforma en un huemul gigante en el que logran llegar a tiempo. El conocimiento que recibe Leonardo se basa en saber que su familia está viva y volver a reunirse con ella. Esto le da la fuerza necesaria para terminar la tarea encomendada.

La configuración somera de los personajes junto con la interacción que tienen entre sí solamente se puede entender y justificar en la medida que funcionan como personajes tipos, que son agentes de una acción que los supedita. De esta manera no considero que se logre el proyecto de Baradit de pretender la identificación de los jóvenes lectores con el

protagonista, puesto que no existe un desarrollo psicológico de él. A su vez, esta configuración propone una distancia hacia los personajes (verlos como secundarios en la historia, no importando que se trate del protagonista), para centrar la atención en la historia, lo que genera, por consecuencia, en un aumento de la velocidad de acción en base a la programación de escritura de Baradit: pensar un texto para que pueda ser llevado a la animación. Esto se puede pesquisar en las caracterizaciones que hace de los personajes, en las que les añade aspectos físicos (y apreciaciones sensoriales), por ejemplo, en el momento en que iban a ser atacados por el *wecufe* y su ejército de monstruos en el bosque de la Araucanía, se narra:



Unas hojas se movieron, una rama se rompió y apareció *eso* enfrente de ellos: un *wecufe* hambriento, con cuatro bocas abiertas a cuchillo en su cabeza, alguna vez humana; sus dos ojos convertidos en túneles hacia la oscuridad desde donde se escuchaban lejanos lamentos; su cuerpo de barro, ramas y piel de seres humanos cosida con hilos de cuero envolviendo el conjunto; la piel de algún infortunado viajero. Su cabeza, envuelta en una llama verde y hedionda, crepitaba como un dibujo, oxidaba el aire alrededor y donde pisaba crecían hongos venenosos con aroma a desesperación y un rostro antiguo dibujado encima. De su cuerpo emanó una frase en fétidos meandros que avergonzaron a Leonardo. (Baradit, 2009: 68)

Al igual que con los espacios, los personajes se caracterizan tanto en un nivel físico como sensorial. Son ellos en movimiento en el espacio. Además, no hay que desmerecer la imaginación de Baradit al concebir, como en el caso del *wecufe*, un monstruo de tales envergaduras y características.

7.1.7. Lo posmoderno chileno

Pensar en lo posmoderno, como término, es pensar en algo que “se aplica para cualquier cosa” (Eco, 1985: 28). No obstante a lo señalado por Eco, en este trabajo hemos circunscrito el concepto a la perspectiva de Régis Debray quien entiende a la posmodernidad como un arcaísmo. A su vez, también vale la pena precisar que utilizamos varias categorías dadas por Lauro Marauda para entender la posmodernidad y la literatura posmoderna. Eco, por su parte, señala que “[l]a respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse -su destrucción conduce al silencio-, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad” (Eco, 1985: 28).

Hasta el momento hemos pensado en la posmodernidad (y la literatura posmoderna) como un procedimiento de escritura basado en la fragmentación, en el collage y en la autorreferencialidad. También, ha abocado a ciertas temáticas que rompen las barreras de alta literatura y baja literatura, junto con lo histórico y lo no histórico; en otras palabras, la posmodernidad está ceñida por la diversión, el juego y el ingenio. Los intertextos promueven un pastiche de discursos históricos y míticos a la vez que ironizan esos referentes al actualizarlos de acuerdo a los nuevos formatos de información (el caso de los pictogramas basados en Guamán Poma de Ayala). Lauro Marauda, al instaurar un compendio de características que describan a la narrativa posmoderna, señala que:

‘La aparición, como contrapartida, de un humor irreversible y prácticamente infaltable’; ‘la coexistencia de diferentes géneros, modalidades y estilos en una sola obra’; ‘La referencia a los medios, canales audiovisuales y hasta tópicos publicitarios’; ‘La revalorización de modalidades artísticas consideradas menores por la modernidad, como el folletín, la ciencia ficción, el policial, etc. (...)’ (Marauda, 2010: 92).

Son las que otorgan los lineamientos de las tendencias de las narrativas posmodernas latinoamericanas. La literatura chilena y, en este caso, la novela *Kalfukura*, responde a estos requerimientos al exhibir la coexistencia de textos de géneros literarios y no literarios, variopintos (la presencia de la novela de aventuras, los atisbos a la ciencia ficción a través de la ucronía, el uso de los discursos históricos oficiales, la pérdida de la frontera entre realidad y ficción), en un afán si no irónico, que sí guarda cierta amenidad, producto de los diálogos con los géneros reconocidos (y que fueron considerados menores durante la modernidad). Además, la presencia de los medios masivos de comunicación (la televisión, la radio y el diario)¹², hace patente la necesidad de circunscribir el conflicto en la actualidad y producir un diálogo entre narrador y lector. No por nada Julio Ortega en “La literatura Hispanoamericana a comienzos del siglo XXI” (2000) señalaba, en torno a los jóvenes narradores del nuevo siglo, que “en estos tiempos post-teóricos, se afirma el modelo del diálogo, la práctica de una conversación animada por su complicidad, ironía y celebración” (Ortega, 2000: 33). Se produce el diálogo entre escritor y lector pero quitándole lugar privilegiado que mantenía el autor. Ortega, visualizando la problemática de la figura del escritor, añade:

Ha concluido, por lo demás, la concepción de un intelectual iluminado, capaz de dictaminar, con parejo encarnizamiento, el destino marxista primero y el futuro neoliberal después. Primero, porque el escritor como juez olímpico ha terminado en mero opinador dominical; y segundo, porque los géneros que propagan la autoridad del yo (la crónica impresionista, la voluntad de verdad, el testimonio de fe) han rivalizado el uso de la primera persona (Ortega, 2000: 33).

Esto provocará pensar de otra manera, más posmoderna tal vez, la figura del escritor que se construye en base a los narradores jóvenes actuales, para quienes,

¹² Revisar Anexo 11: Distribución de capítulos.

El mundo es menos remoto, más inmediato, y se manifiesta como cotidianamente; pero se deben también a otra temporalidad: la página es un registro emotivo, el lenguaje es más enunciado que textual, el hablante está más cerca del lector, el acto poético es menos performativo y más dialógico (Ortega, 2000: 33-34).

Ha cambiado, por tanto, la representación de la realidad que tiene tanto el lector como el escritor, generando una escritura diferente a la precedente o más bien una exacerbación de la anterior. Camilo Marks (2010) exhibe las características¹³ del grupo de escritores de La Nueva Narrativa Chilena, que apareció en Chile durante la década de los 90', entre las que destaca: "la obsesiva preocupación por figurar en los medios masivos de comunicación de masas" (Marks, 2010: 186). Añade, luego, que esta conducta se ha incrementado a medida que pasan los años. Si los escritores de la década de los noventa mostraban una desatada afección a la comunicación de masas, los autores de la actualidad que utilizan este medio para escribir, están inmersos en la cultura de masas.

A su vez, Debray entendía la posmodernidad como un estado conflictivo del pensamiento de la humanidad en el que las tecnologías avanzan hacían un ideal de futuro (una especie de progreso), mientras que las conciencias se agrarizan, surgiendo así el pensamiento que había estado relegado durante la modernidad. El teórico francés señalaba que "la humanidad social, que físicamente pierde pie al industrializarse, se agrariza mentalmente para no perderse a sí misma. Los territorios culturales que borra el progreso técnico se recomponen en el imaginario" (Debray, 1996: 60). Entonces, cabe preguntarse,

¹³ Camilo Marks, refiriéndose a las características de los narradores de la "NN", señala que: "Independientemente de la mayor o menor virtud entre ellas, hay un tipo de escritura pareja, competente, más o menos cosmopolita, en muchos casos eficiente y, por cierto, efectista, que predomina en buena parte de los escritores del momento" (Marks, 2010: 191),

pensando en *Kalfukura*, ¿cuáles son las marcas que demuestran la tendencia del arcaísmo posmoderno? Hay varias.

En primer lugar, cabe mencionar las marcas revisadas en el apartado de la portada y la contraportada. Desde la elaboración de la imagen comercial se vislumbra ya el resurgimiento de un Chile que viene por debajo de la historia colonial, de la estrella mapuche y del planeta. Este resurgimiento nominal implica un proyecto editorial como también da cuenta de cierto síntoma de la actualidad que respondería al ¿por qué escribir o elaborar una portada con esas características? Porque desde el fondo debe surgir “no un lugar en el tiempo, sino el escalonamiento de las determinaciones; no lo superado, sino lo substrato; no lo caído en desuso, sino lo profundo; no lo perimido, sino lo reprimido” (Debray, 1996: 58).

En segundo lugar, ya dentro de la novela, aparecen con reiteración menciones al resurgimiento de algo que implica cambios y adquisición de conocimientos. Al comenzar la novela nos narran que el fondo de la tierra está temblando (existe un malestar desde las bases de la tierra) y producto de esto surge una ciudad Inca frente a Arica, esto de relaciona con lo que postuló Debray, que “en periodos de crisis, es el territorio que está más abajo el que sube a la superficie” (Debray, 1996: 59). Luego nos encontramos con que la Pachamama está exangüe en las profundidades de una casa de población en Arica, producto de la ausencia de su corazón. Una vez repuesta la piedra ella resurge de su nicho y la naturaleza florece. Los viajes en caverna y los saltos a través de las lagunas de Leonardo y de Clara simbolizan nuevamente este resurgir en nuevas tierras y adquirir nuevos conocimientos. A su vez, Alerayén resurge desde el fondo del gran canelo que mantiene adosado el sur del planeta, trayendo consigo la sabiduría ancestral y la promesa de la

posesión de la piedra. Luego, la machi hace aparecer desde el fondo de su cuerpo la Kalfukura con la que podrá salvar a la madre tierra. Está también el Caleuche que surge desde el fondo del océano para ayudar a la aventura que se les ha encomendado y, como no percatarse, la ciudad de Santiago de Extremadura que yace durmiendo bajo el suelo de Santiago de Chile y que busca renacer. Como vemos, son muchos los ejemplos de acciones que repiten la idea de un resurgimiento de un conocimiento que ha estado guardado (la piedra en Alerayén, la ciudad Inca en el altiplano, el barco mítico) y que mediante su aparición puede rearticular el mundo y reordenarlo.

Por último, la mirada se produce tanto en la utilización de textos históricos coloniales (pictogramas), como también en la inclusión de relatos míticos indígenas (mapuche, selknam, aymará), en la medida en que su uso y su inclusión sirvan, por un lado, para actualizar una temática que ha estado reprimida y, por otro lado, se realice mediante el juego de intertextualidades posmoderna en donde la ironía, la amenidad y el pastiche son primordiales.

Pensando en lo anterior, retomamos lo señalado por Julio Ortega, al referirse al futuro de la literatura del siglo XXI:

El futuro de la literatura ya no es nacional. Se hace en la trama dinámica y contradictoria de la globalidad y la regionalidad, que no son meramente opuestas, que se construyen como espacios de identidad heteróclita. Primero, porque las tecnologías son hoy reapropiadas extensamente por las redes comunicativas desde la periferia (gestándose varios centros y varios márgenes interactivos); y, segundo, porque la identidad (...) se construye en la diversidad no como esencial y discriminatoria sino como funcional e inclusiva. (Ortega, 2000: 33)

Esto genera la reflexión sobre la narrativa chilena actual y el pensar sobre el futuro de la misma. Postulo en este trabajo que dicha relación entre globalidad y regionalidad se realiza en base a la perspectiva del arcaísmo de Debray, quien señala que:

La unificación y la fragmentación de la humanidad social constituyen el anverso y reverso de un proceso único. Así como el pasado no sobrevive como supervivencia, lo regional no se borra ante lo nacional que lo sucedería, lo que tampoco se resuelve en lo mundial como última instancia (Debray, 1996: 63).

La literatura no puede quedar exenta de este proceso y, por ese motivo, la novela *Kalfukura* presenta una narración en doble escritura, por un lado la del desarrollo tecnológico, histórico y social y, por el otro lado, la pervivencia mítica y religiosa. Finalmente, tal como afirmaba Debray, “el lugar de lo religioso no puede dejarse vacío” (Debray, 1996: 57), no se puede pretender explicar y entender la realidad sin la constante alusión e intrusión del sustrato vedado por la modernidad. Novelas como *Kalfukura* demuestran una tendencia de pensamiento y de escritura que se está expandiendo en las letras nacionales: una nueva fantasía posmoderna.

8. Conclusiones

Del análisis realizado a la novela *Kalfukura* (2009) de Jorge Baradit, desde la perspectiva de Régis Debray en *El arcaísmo posmoderno* (1996) y bajo la metodología de Umberto Eco en *Apostillas a El nombre de la rosa* (1985), se puede concluir que:

Al revisar la novela como objeto-libro, en sus distintas categorías, se pudo relacionar directamente la conformación estética de esta con la perspectiva del arcaísmo posmoderno de Debray. La portada y la contraportada exhiben un valor simbólico, que fueron ideados desde una óptica editorial, concerniente a un reposicionamiento del ideario nacional chileno en relación a la historia de la Conquista de América (pictograma de Felipe Guamán Poma de Ayala) y a la cultura mapuche (la estrella de ocho puntas). En la portada se presenta un Chile que renace desde el fondo de la imagen, estética que se vincula directamente a los planteamientos de Debray. Lo propuesto por el autor se mantiene a lo largo de toda la narración en las distintas modalidades descritas. La idea de resurgir se precisa en los tiempos narrativos utilizados, puesto que la novela se enmarca en la contraposición de una actualidad cercana (década de los 90' en Chile) y un tiempo mítico en que se produce la fundación del mundo. Esta incidencia del tiempo mítico dentro de la actualidad implica una nueva perspectiva para concebir la realidad, donde conviven tanto elementos tecnológicos que simbolizan un avance o un progreso, junto con estas historias sin tiempo (o en un pasado indeterminado) que fundan una realidad y que tienen como consecuencia el establecimiento del mundo actual. Además, esta irrupción del tiempo reprimido (mítico) dentro del tiempo permitido (actualidad histórica) está circunscrita durante el retorno de la democracia chilena tras la dictadura militar. El autor se hace cargo

de esta condición democrática, retorno a conductas cívicas que habían estado relegadas, para proponer un resurgimiento aún mayor, el de los mitos presentes en el territorio y el de la mirada hacia los orígenes de la nación y de la tierra.

Dentro de la misma perspectiva, en el texto abundan referencias al resurgimiento de elementos cargados de significaciones para el protagonista o para el relato. De esta manera, se encuentran, por ejemplo, el resurgir de la Kalfukura desde el cuerpo de Alerayén o que la misma machi aparezca desde el fondo del gran canelo ubicado en la Antártica. En los espacios, esta característica de la posmodernidad se aprecia cuando resurge la ciudad incaica frente a las costas de Arica o en el momento en que la ciudad enterrada de Santiago de Extremadura comienza a horadar el suelo de Santiago de Chile. Si en un nivel temporal implicaba este resurgimiento un posicionamiento en cierta época histórica, a un nivel espacial significa la validación de un territorio que emerge. Es decir, se presentan los espacios que están involucrados en la lógica del arcaísmo, que se actualizan al momento de ser enunciados. Parte la historia en Arica y luego de varios saltos y viajes llegan hasta la Antártica. Señala Baradit que “Chile tiene la forma de un sendero largo y angosto, pero también la de una pista de despegue” (Baradit, 2009: 31), y quien se atreva a realizar el viaje completo podrá descubrir los secretos de la Kalfukura. Por lo dicho anteriormente, al igual que en el nivel temporal, en el espacial se propone que el territorio nacional mantiene, siempre como secreto, un sustrato mítico que debe ser develado y que está resurgiendo y actualizándose en el momento de la narración.

Otra perspectiva con la que se analizó la novela fue la de los intertextos, la que responde a la pregunta de Eco de: ¿con qué libros dialoga la novela? Baradit elabora una red de referencias e intertextos que buscan darle una cierta validez histórica al relato. El

autor utiliza, desde el diálogo con su cuento “La Conquista mágica de América” (2005b), incluido en fragmentos en la voz de Gabriel Bedit Farías, hasta las inclusiones de textos que simulan los discursos históricos oficiales, para producir este doble diálogo histórico, por un lado, se encuentra la actualización de un discurso oficial y, por otro lado, la ficcionalización del mismo. Esto, según Debray (1996) se relaciona con la posmodernidad y con la literatura posmoderna (Eco, 1985; Marauda, 2010) porque, utiliza géneros de distinta procedencia en el mismo discurso narrativo y, además, porque el arte posmoderno busca “mezclar la historicidad con la realidad” (Montecinos, 1996: 187).

Eco señalaba que uno debía escribir de los temas que manejara y desde ahí realizar la construcción pormenorizada del mundo narrativo. En ese sentido, la incidencia que tiene la profesión de Baradit en la construcción de la novela genera que esta se amplíe en significaciones, pues elabora un texto que aspira a ser representado mediante una animación. De esa manera, tanto la técnica (concatenación, fragmentación y alteración de la linealidad) de montaje utilizada en los capítulos, como si fueran planos de acción, como los pictogramas, las descripciones contextuales (espacios) y las caracterizaciones de los personajes ofrecen al texto una mayor velocidad de lectura y la posibilidad de poder ser visualizado, por ahora, mentalmente.

Baradit propone una nueva forma de escribir fantasía, donde se entremezclan distintos géneros y referentes, absteniéndose de la seriedad que dominaba la escritura moderna. De esta manera, la nueva literatura fantástica chilena, como literatura posmoderna, busca romper las fronteras de la alta y de la baja literatura, generando un texto híbrido en referentes. El escritor, en los tiempos de la masificación del arte y de la mercantilización del libro, se abstiene del antiguo papel de sujeto ilustrado e intelectual y

adopta la nueva postura mediática, comercial ante todo, con la que dialoga con los lectores mediante la utilización de los medios masivos de comunicación.

La obra de Baradit se escribe en un libro doble, mientras mercantiliza su narrativa hacia temas editoriales (como las colecciones de Ediciones B), también propone una estética que destaca por su afán de reescribir la historia que conformó a Chile como nación-país, resurgiendo los mitos y el sustrato que durante el siglo XX había estado relegado. La literatura posmoderna actual busca reposicionar la historia chilena desde las perspectivas del heroísmo y de los mitos.



9. Bibliografía

Areco, M. (2011). “Bestiario ciberpunk: sobre el imbunche y otros monstruos en *Ygdrasil* de Jorge Baradit”, En *Aisthesis* 49 (julio 2011): 163-174.

--- (2010). “Más allá del sujeto fragmentado: Las desventuras de la identidad en *Ygdrasil* de Jorge Baradit”, En *Revista Iberoamericana* 232-233 (2010): 830-853.

--- (2009). “Ciencia ficción chilena reciente: visión del porvenir como espejo del presente. El imaginario milenarista en *Ygdrasil* de Jorge Baradit”, En *Revista Laboratorio* 1 (primavera 2009).

--- (2008). “Ciudad, espacio y ciberespacio en la ciencia ficción chilena reciente: tres versiones del laberinto”, En *Acta Literaria* 37 (segundo semestre 2008): 25-42.

--- (2006). “*Ygdrasil*: Sólo para cyborgs.” *Anales de Literatura Chilena* 7 (diciembre 2006). 187-196.

Baeza, F. (2010). “*Kalfukura* de Jorge Baradit. Un bildungsroman chilensis”, *Puerto-de-escape*. Ed. Marcelo Novoa. Recuperado en: <http://www.puerto-de-escape.cl/2011/%E2%80%9Ckalfukura%E2%80%9D-de-jorge-baradit/>

Bajtin, M. (1989). *Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico. Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Trads. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus.

Baradit, J. (2013). *Lluscuma*. Santiago de Chile: Ediciones B.

--- (2012). “Defensor de la fe”, En Pía Barros (Ed.). *Basta! 100 hombres contra la violencia de género*. Santiago de Chile: Asterión.

--- (2011). “Géminis”, En VV.AA. *Cuentos para grandes*. Santiago de Chile: Ediciones B.

--- (2011b). “Time Wars *Lluscuma*”, En VV.AA. *Octocéfalo*. Santiago de Chile: SM.

--- (2010). *Mindfuck Guerrilla! Relatos, fragmentos, canalizaciones y cibertrash*. Santiago: Proxy.

--- (2010b). “Wunyelfe”, En VV.AA. *Cuentos Chilenos de Ciencia Ficción*. Santiago de Chile: Norma.

--- (2010c). “Enterrado”, En VV.AA. *Cuentos Chilenos de Terror*. Santiago de Chile: Norma.

--- (2009). *Kalfukura*. Santiago de Chile: Ediciones B.

--- (2008). *Synco*. Santiago de Chile: Ediciones B.

--- (2008b). “Hijo de hombre”, En Tito Matamala (Ed.). *Porotos granados*. Santiago de Chile: Catalonia.

--- (2008c). “La rebelión de los niños”, En Tito Matamala (Ed.). *Porotos granados*. Santiago de Chile: Catalonia.

--- (2007). *Ygdrasil*. Santiago de Chile: Ediciones B.

--- (2007b). *Trinidad*. Barcelona: Ediciones B.

--- (2007c). “La conquista mágica de América”, En VV.AA. *Alucinaciones.Txt*. Valparaíso: Puerto de Escape.

--- (2006). “Karma Police”, En Marcelo Novoa. *Años luz: Mapa estelar de la Ciencia Ficción en Chile*. Valparaíso: Puerto de Escape.

--- (2005). “Sobre los selknam”. En *Tauzero*. 30 de octubre. Recuperado en: http://tauzero.org/2005/10/sobre_los_selknam/

--- (2005b). “La conquista mágica de América”. En *Axon*, N° 154. Septiembre. Recuperado en: <http://axxon.com.ar/rev/154/c-154cuento15.htm>

--- (2004). “La luz al final del túnel”, en *Fobos Negro* N° 21. 14 de abril. Santiago de Chile.

--- (2004b). “Angélica”, En *Tauzero*, N° 8. 01 de julio. Recuperado en: <http://tauzero.org/2004/07/angelica/>

--- (2004c). “Vampiros”, En *Tauzero*, N° 10. 01 diciembre. Recuperado en: <http://tauzero.org/2004/12/vampiros/>

--- (2003). “Mariana”, En *Tauzero*, N° 4. 01 diciembre. Recuperado en: <http://tauzero.org/2003/12/mariana/>

Baradit, J. y Cáceres, M. (2011). *PDK (Policía del Karma)*. Santiago de Chile: Ediciones B.

Boroto, I. (2007). “Estudio de la identidad cyberpunk en tres personajes de la novela Ygdrasil de Jorge Baradit”. Tesis Magister Universidad de Chile. Recuperada de: http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2007/borotto_i/html/index-frames.html

Contreras, F. (2009). “*Kalfukura: el corazón de la tierra*”, *Tauzero*. 05 de noviembre. Recuperado en: <http://www.tauzero.org/2009/11/kalfukura-el-corazon-de-la-tierra/#more-3646>

Collyer, J. (1992). “Cassus Belli: Todo el poder para nosotros”. En *Apsi*, N° 415, del 24 de febrero al 8 de marzo. Santiago de Chile. Recuperado en: <http://letras.s5.com/collyer1.htm>

Debray, R. (1996). *El arcaísmo posmoderno*. Buenos Aires: Manantial.

Drucaroff, E. (2009). “Mercado y literatura: una relación que molesta”. 26 de septiembre. Recuperado en: <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=87602>

Eco, U. (1985). *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Editorial Lumen.

--- (1980). *El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.

Eliade, M. (2000). *Aspectos del mito*. Barcelona: Paidós.

--- (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.

Genette, G. 1970. *Figuras*. Nagel Kop. Córdoba, Argentina

Honores, E. (2010). *Mundos imposibles: Lo fantástico en la literatura peruana*. Lima: Cuerpo de la Metáfora.

Jameson, F. (1991, 1ed.). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

Jara, P. (2008). “La nueva literatura fantástica chilena: Freak power”. En *Revista El Sábado de El Mercurio*. 13 de diciembre. Recuperado en: <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={e751cf63-cc34-4d12-84c0-51505e3dd06a}>

Juan-Navarro, S. (1998). *La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría postmodernista*. Valencia: Episteme. Vol. 196/197.

Liotard, J.F. (1987). *La posmodernidad explicada a los niños*. Barcelona: Gedisa.

Marauda, L. (2010). *Panorama de la literatura fantástica uruguaya*. Montevideo: Rumbo.

Marks, C. (2010). *Canon. Cenizas y diamantes de la narrativa chilena*. Santiago de Chile: Random House Mondadori.

Montecinos, H. (1996). *Del pensamiento mágico al posmoderno*. Santiago de Chile: Pluma y pincel.

Moulian, T. (2002). *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago de Chile: LOM.

Olivares, C. (1997) Ed. *La nueva narrativa chilena*. Santiago de Chile: LOM.

Ortega, J. (2000). “La literatura Hispanoamericana a comienzos del siglo XXI”, En *Crísis, apocalipsis y utopías*. XXXII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. Santiago. Instituto de Letras, PUC. Pp. 30-36.

Rama, A. (2004). *La ciudad letrada*. Santiago de Chile: Tajamar.

Rifkin, J (2000). *La era del acceso*. Barcelona: Paidós.

Roas, D. (2009). “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición”. En *Ensayos sobre Ciencia Ficción y Literatura fantástica*. Eds. Teresa López y Fernando Moreno. Madrid: Asociación Cultural Xatafi.

Rojas, A. (2009, 29 de octubre). *Entrevista con Jorge Baradit*. Recuperado en: <http://www.emol.com/noticias/magazine/2009/10/29/382400/jorge-baradit-queria-una-novela-de-aventuras-miticas-digna-de-nuestros-ninos.html>

--- (2007, 14 de noviembre). *Entrevista con Jorge Baradit*. Recuperado en: <http://www.emol.com/noticias/magazine/2007/11/14/281823/jorge-baradit-escriptor-ya-no-es-posible-hacerle-el-quite-a-la-ciencia-ficcion.html>

Sanhueza, G. (2012). Reseña *Kalfukura* de Jorge Baradit. En *Fantasia Austral*. 24 de septiembre. Recuperado en: <http://fantasiaustral.cl/web/resena-kalfukura-de-jorge-baradit/>

VV.AA. (2011). *Chil3*. Santiago de Chile: Ediciones B.

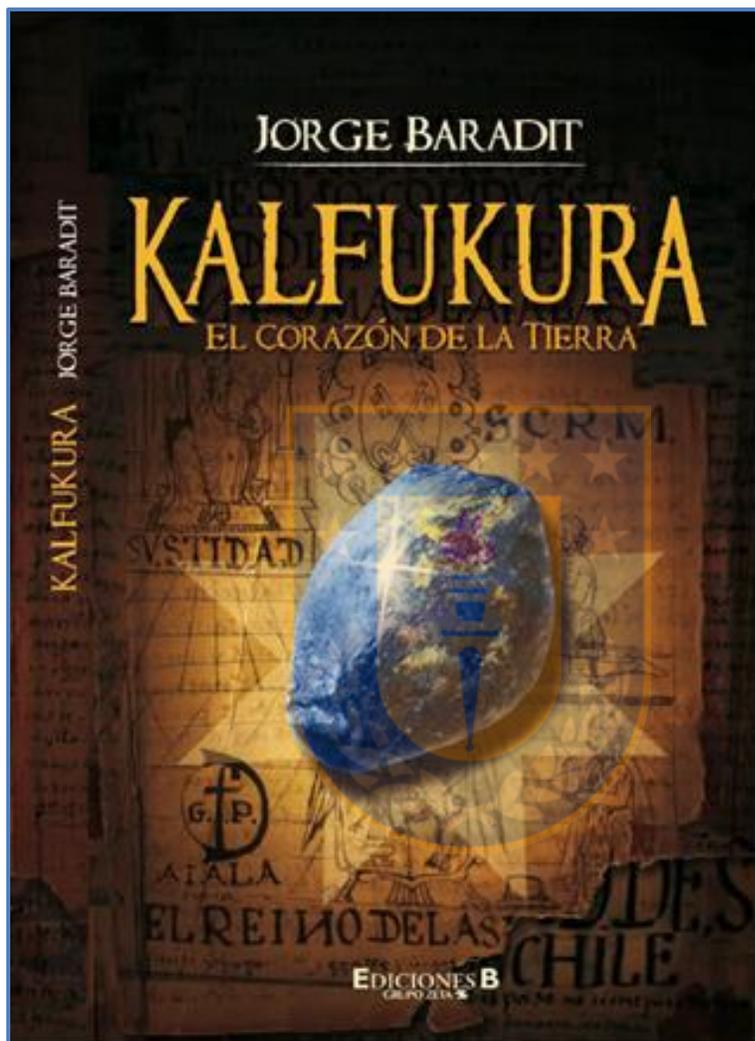
Vattimo, G. (1998). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.

Zapata, J. (2007). “Prólogo”, En *Crítica y Creatividad. Acercamientos a la literatura chilena y latinoamericana*. Gilberto Triviños y Dieter Oelker (eds). Concepción, Chile: Editorial Universidad de Concepción. Pp. 9-21.

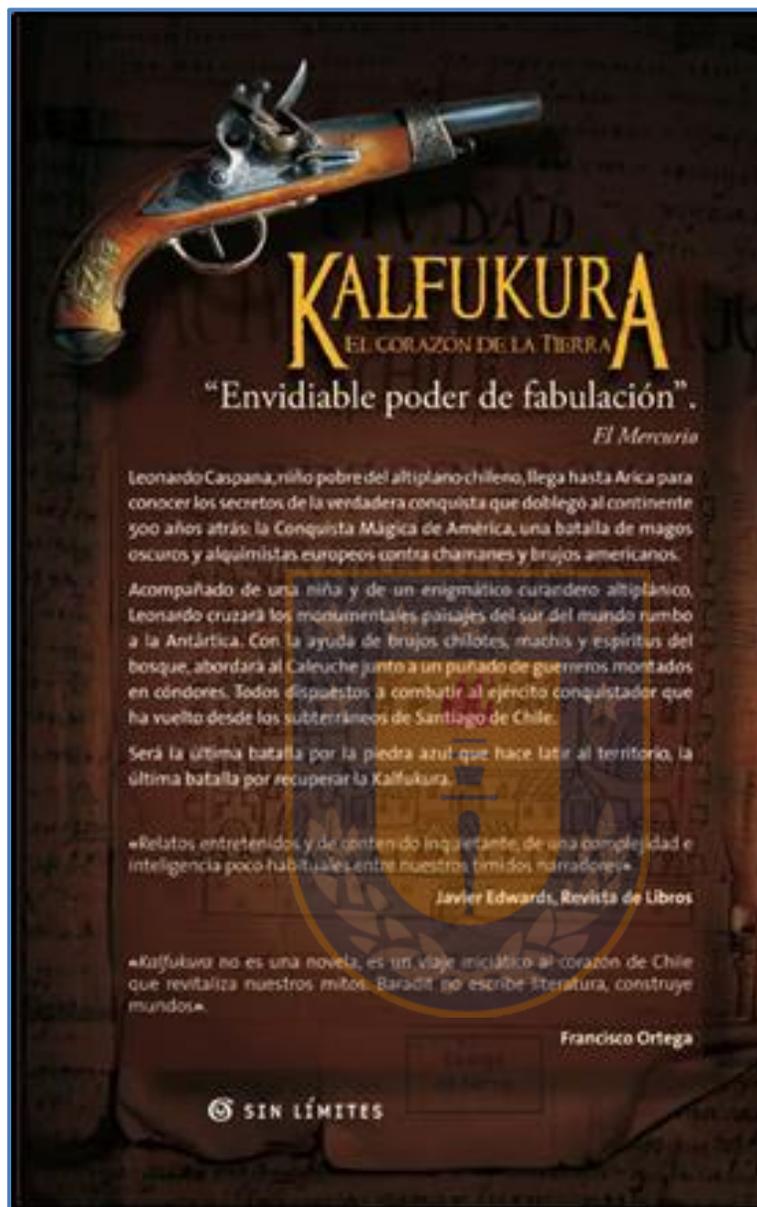
--- (2003). “La configuración espacio-temporal postmoderna en los estudios literarios”. [On – line] Disponible en: www2.udec.cl/~docliter/docs/artilinea/configur.pdf

10. Anexos

10.1. Anexo 1: La portada



10.2. Anexo 2: La contraportada



10.3. Anexo 3: Felipe Guamán Poma de Ayala

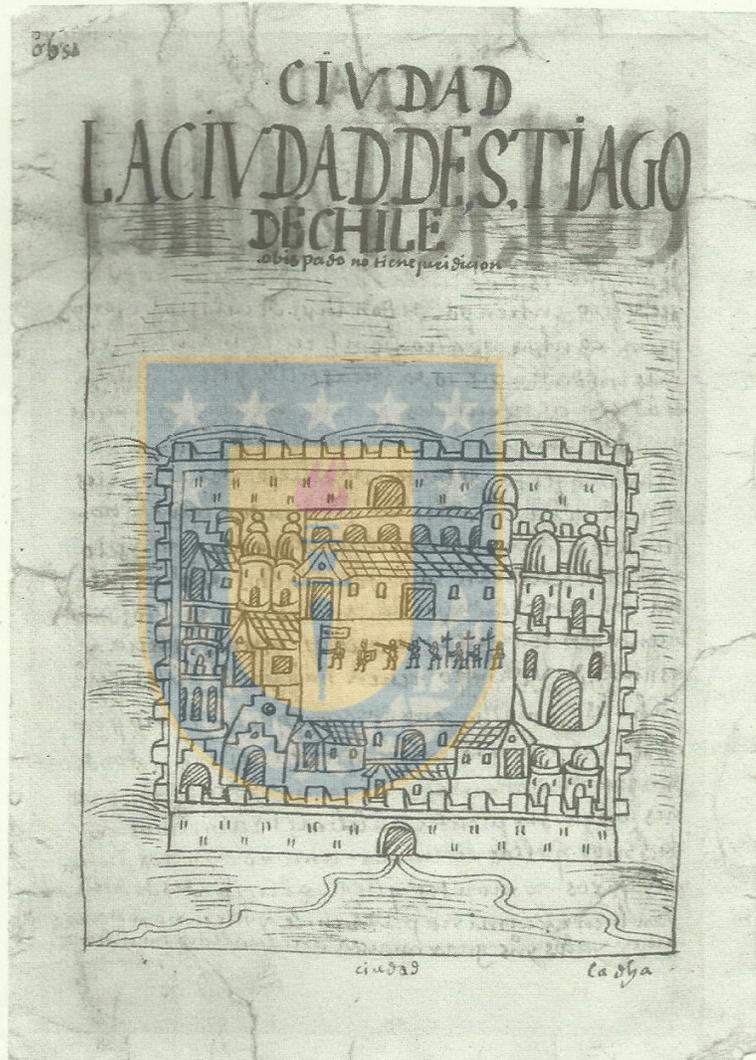
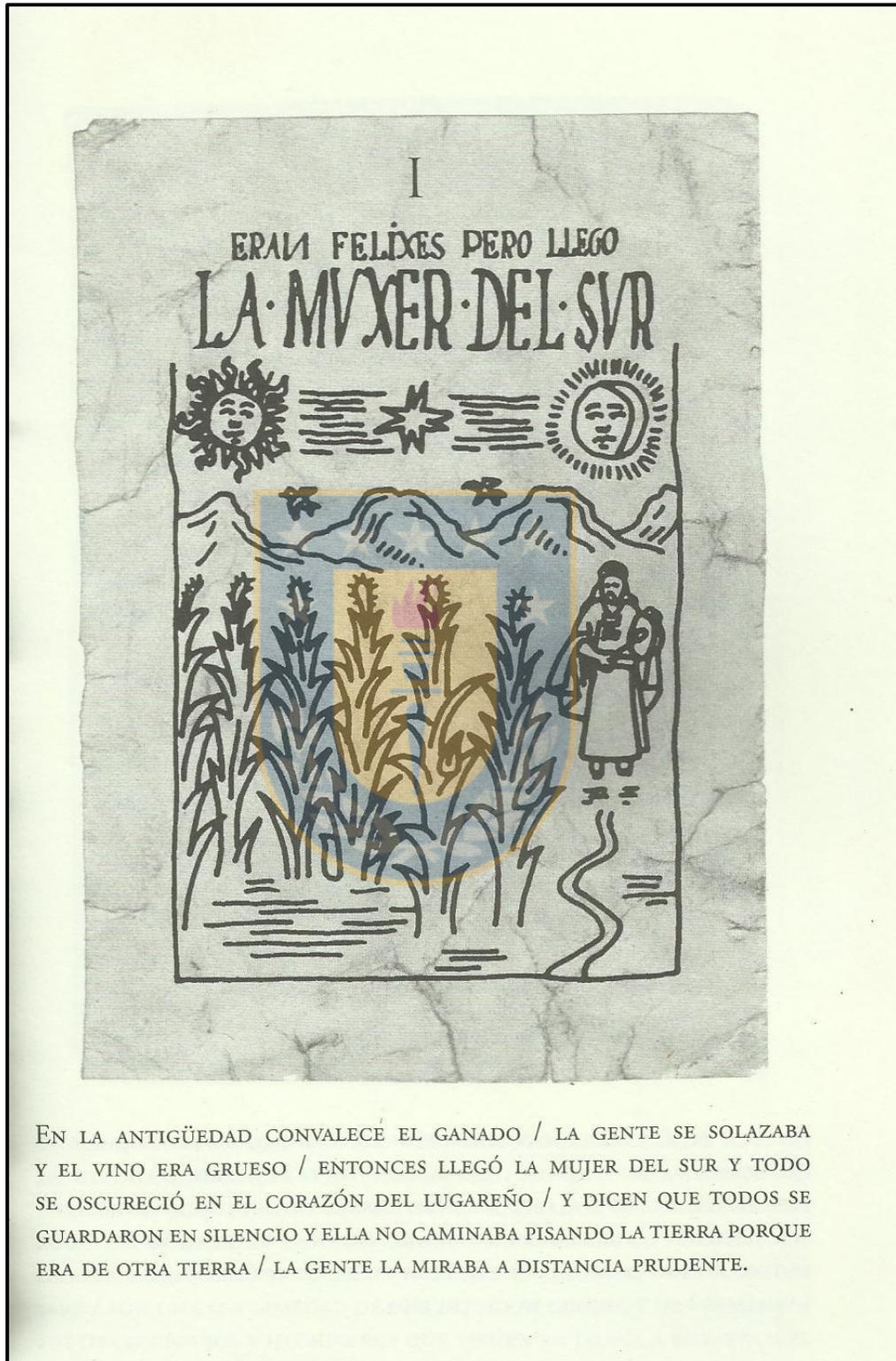


Ilustración de Felipe Guamán Poma de Ayala (1565-1644). Incluida en la obra *Primer Nueva Cronica y Buen Gobierno*, consta de 1.108 páginas y 398 dibujos. Fue terminada en 1615. Se conserva en la Biblioteca Real de Copenhague.

10.4. Anexo 4: Eran felices pero llegó la mujer del sur



10.5. Anexo 5: La mujer del sur y el inca



EL INCA SALIÓ GALLARDO Y SIN MIEDO EN LOS OJOS A PREGUNTARLE SU
QUEBRANTO / EL SOLDADO ESTABA CON EL TEMOR ARROLLADO EN EL
PESCUEZO LA MANO ENGARFIADA EN SU ADARGA / LA MUJER DEL SUR HABLÓ
SIN ALIENTO / ABRIÓ LA BOCA PERO EL VIENTO Y EL BRAMOR DEL AGUA
ENTONARON SU SALMODIA QUE SE PUSO COMO COMPRESAS FRÍAS EN TODAS
LAS ALMAS / SU TAMBOR ERA UN TRUENO.

10.6. Anexo 6: Dice de grandes quebrantos



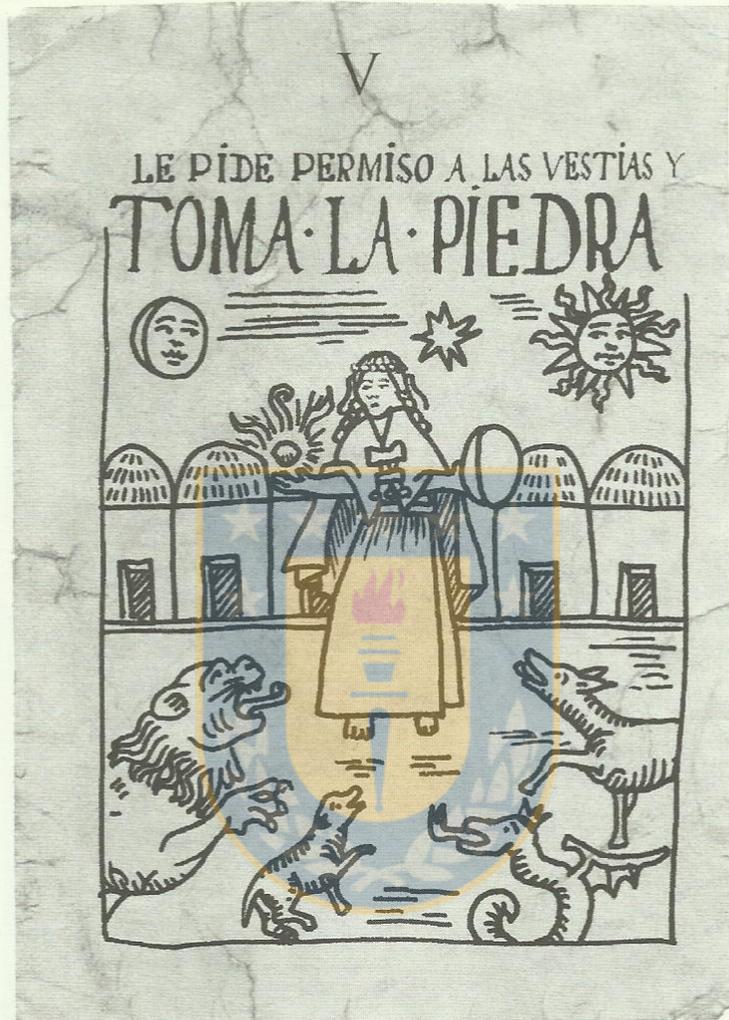
Y DICE QUE VIENE TODO LO MALO Y EL DEMONIO CAPITANEANDO HUESTES
DE BELLACOS, INOBEDIENTES E IDÓLATRAS / CORREN DE LA GENTE SUS
ENTRAÑAS Y LE QUITAN SU CAMPO / VIENEN AHORA POR EL NORTE Y VIENEN
COMO UN BRAMIDO DE MUCHAS AGUAS / UN DERRUMBE DE TORMENTOS Y
HAMBRE DE PERROS / SI FUERZA A LA MUJER UNO DESTOS DARÁ A LUZ UN
SAPO / SON UNA ENFERMEDAD DE PESTE QUE ENFERMARÁ Y NOS PERDERÁ A
TODOS CON BRUJOS Y HECHICEROS QUE VIENEN EN JAURÍA A ROBARNOS EL
CORAZÓN Y A DARNOS HIERRO POR CENCERRO.

10.7. Anexo 7: Entonces va a la ciudad con la puerta de la luna



ENTONCES LA MUJER APARECE EN LA CIUDAD DE LA PUERTA DONDESTÁ LA
PIEDRA AQUESTA, LA QUE ENGALANA LA PIEDRA Y DIZQUE SOSTIENE LAS
VERDADES DESTA TIERRA / LA CIUDAD VIVE DE GENTE NOBLE DE CARIDAD Y
AMOR DE POBRES / Y HACE MUCHA LIMOSNA DE POBRES Y NO HAY CHISMES
NI MENTIRAS ENTRE ELLOS Y SE ALIMENTAN DE MUCHO PESCADO QUE SE
ARROJA POR LA COSTA POR PIEDAD DE DIOS / LA CIUDAD SOBRE EL MAR
CAMPEA EN EL CENTRO DE LA COSTA Y LA PIEDRA MIRA HACIA LA COSTA
PORQUE TODO LO CUIDA Y LO ANIMA / LA CIUDAD TIENE GRANDE CUIDADO
DE LA PIEDRA Y SABE SU MARAVILLA.

10.8. Anexo 8: Le pide permiso a las bestias y toma la piedra



LA MUJER DEL SUR DIZQUE SE LLAMA ALI RAIÉN MACHE Y LE PIDE GRANDES PERDONES A HOMBRES Y BESTIAS / PORQUE VA A LLEVARSE LA PIEDRA Y ESCONDERLA DE HECHICEROS Y DIABLOS QUE VIENEN POR EL CAMINO / DE LÁGRIMAS MOJA EL SUELO Y LAS BESTIAS LLORAN CON ELLA Y NO LE HACEN PLEITOS / YA NO HAY VARÓN QUE CONOZCA EL NACIMIENTO DE LA PIEDRA NI SU VERDADERO NOMBRE MENTADO POR LA MUJER DEL SUR / QUE SE LA LLEVA DENTRO SIN DECIR AQUÍ ESTOY NI AVISARLE A NADIE.

10.9. Anexo 9: Todas las cosas de oscurecieron. La ciudad hundida



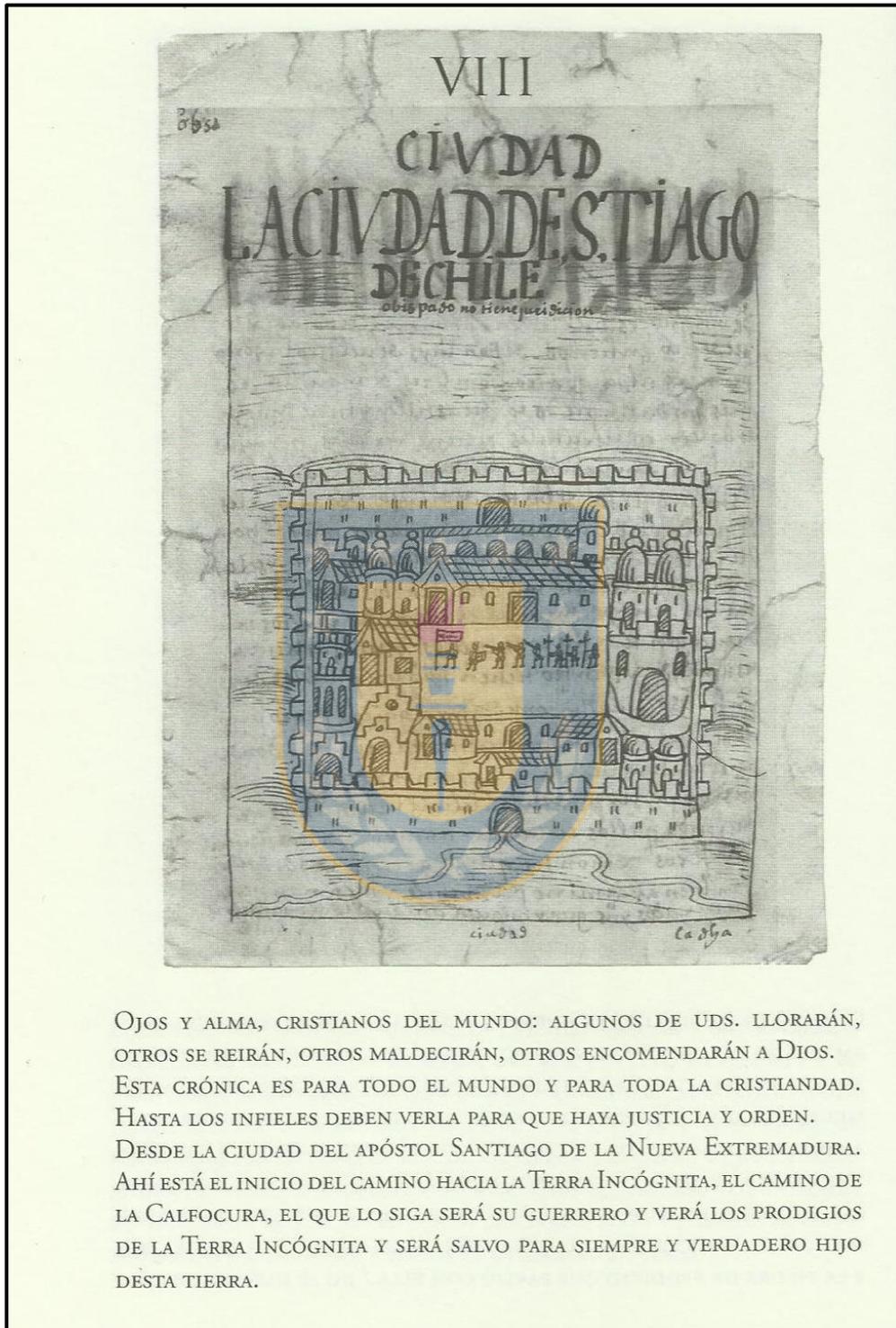
DICE UNO MUY ANTIGUO QUE EL DÍA SE HIZO NOCHE Y LAS ESTRELLAS CAYERON AL MAR CUANDO LA MUJER DEL SUR SE LLEVÓ LA PIEDRA / Y EL GRAN ANIMAL DE PRODIGIO QUE CUIDABA LA CIUDAD SE VOLVIÓ PIEDRA JUNTO AL MAR Y SE DURMIÓ DE PEÑA / EN UN DÍA Y UNA NOCHE SE PERDIÓ BAJO EL OCÉANO LA LUZ DE LA TIERRA Y TODO SE VE MÁS TURBIO AHORA / SI HASTA LOS COLORES NO SON COMO ENTONCES / LOS ANIMALES NO HABLARON MÁS / LAS FLORES NO CANTARON MÁS / LA MACHE SE LLEVÓ LLORANDO HACIA EL SUR Y TODOS SE MURIERON UN POCO.

10.10. Anexo 10: La mujer se llevó la piedra al sur



CUANDO LA JAURÍA LLEGÓ Y CUBRIÓ LA TIERRA CON SUS ESPADAS / EL INCA AMARRADO DEL PESCUEZO NO SUPO DECIR / LOS DEMONIOS QUE VENÍAN ENTRE LAS MESNADAS DE SOLDADOS LE PREGUNTABAN / CON PALABRAS DE MUCHA FUERZA Y HIERROS CANDENTES / PERO EL INCA NO SUPO Y SU DEDO APUNTABA HACIA EL SUR / "CHILE", "CHILE" DIZQUE DECÍA Y LLORABA Y NO PARABA Y TODA LA COMARCA DESPUÉS LLORABA CON ÉL / PERO EN LAS ENTRAÑAS REÍAN PORQUE LA PIEDRA ESTABA A CUBIERTO EN TIERRA INCÓGNITA / TODO ESTO ES LO QUE DICEN O CALLAN DE LA MUJER DEL SUR Y LA PIEDRA DE PRODIGIO QUE PARTIÓ CON ELLA / NO SE QUÉ MÁS DECIR.

10.11. Anexo 11: La ciudad de Santiago de Chile



OJOS Y ALMA, CRISTIANOS DEL MUNDO: ALGUNOS DE UDS. LLORARÁN, OTROS SE REIRÁN, OTROS MALDECIRÁN, OTROS ENCOMENDARÁN A DIOS. ESTA CRÓNICA ES PARA TODO EL MUNDO Y PARA TODA LA CRISTIANDAD. HASTA LOS INFIELES DEBEN VERLA PARA QUE HAYA JUSTICIA Y ORDEN. DESDE LA CIUDAD DEL APÓSTOL SANTIAGO DE LA NUEVA EXTREMADURA. AHÍ ESTÁ EL INICIO DEL CAMINO HACIA LA TERRA INCÓGNITA, EL CAMINO DE LA CALFOCURA, EL QUE LO SIGA SERÁ SU GUERRERO Y VERÁ LOS PRODIGIOS DE LA TERRA INCÓGNITA Y SERÁ SALVO PARA SIEMPRE Y VERDADERO HIJO DESTA TIERRA.

10.12. Anexo 12: Distribución de capítulos

Tema tratado	Capítulos	Referencia	Total
Leonardo	1 2 3 5 7 10 12 14 16 18 21 25 27 31 33 35 38 40 42 43 45 46	Leonardo y tía van a Arica. Terremoto. Noche post terremoto Desde Iquique mandan helicópteros a ver lo sucedido. Van a la casa de la Pachamama. Aparición de Cunza. Elige salvar a su madre. Conversación con Cunza. Creación del mundo. Leo salva a Clara antes de saltar. Arica-salar-Laguna del Inca- mapuche. Viaje. Huyen a través del bosque. Crescencio. Llegan al campamento. Desconfiar del halcón. Van a la puerta del corazón de la tierra. Batalla. Viaje a la antártica. Descripción del canelo. Alerayén. Vuelta al Conguillío. Alerayén entrega la piedra. Clara raptada. Leonardo llega a Chiloé. Leonardo y Melinao, Chiloé. Leonardo y Melinao arman su ejército. Isla de Pascua. En el convoy al Santa Lucía. Pelea final cerro. Leonardo, Melinao y Clara regreso a Arica. Completan el viaje y regresan la piedra.	22
Históricos/no literarios	6 9 13 17 20 22 24 26 28 29 30 34 36	Mito antártico (crónica) Coordinadora Arauco-Malleco (2009) Gabriel Bendit Farías. 1908. Gabriel Bendit Farías. 1908. Gabriel Bendit Farías. 1908. Gabriel Bendit Farías. 1908. Ángela González López, 2011. Gabriel Bendit Farías. 1908. Fernando Bugueño Mejías, 1938. Pictogramas. Recuerdos de Pascual Cotipa Carawenu, 1907. Andrés Corona Montella, 2003. Antonio López de Badajoz, 1876.	13
Contextuales/prensa	23 32 37 39 41	Noticias Televisión y radio. Santiago, noticias. Santiago, derrumbes. Santiago, Baquedano.	5
Españoles	4 8 11	Valdivia y Almagro despiertan. Quedan 2 días. Ejército despierta. Recuerdan el plan de la piedra.	6

	15	Arenga por la causa.	
	19	Destruir la piedra. En Santa Lucía.	
	44	Derrota españoles.	

